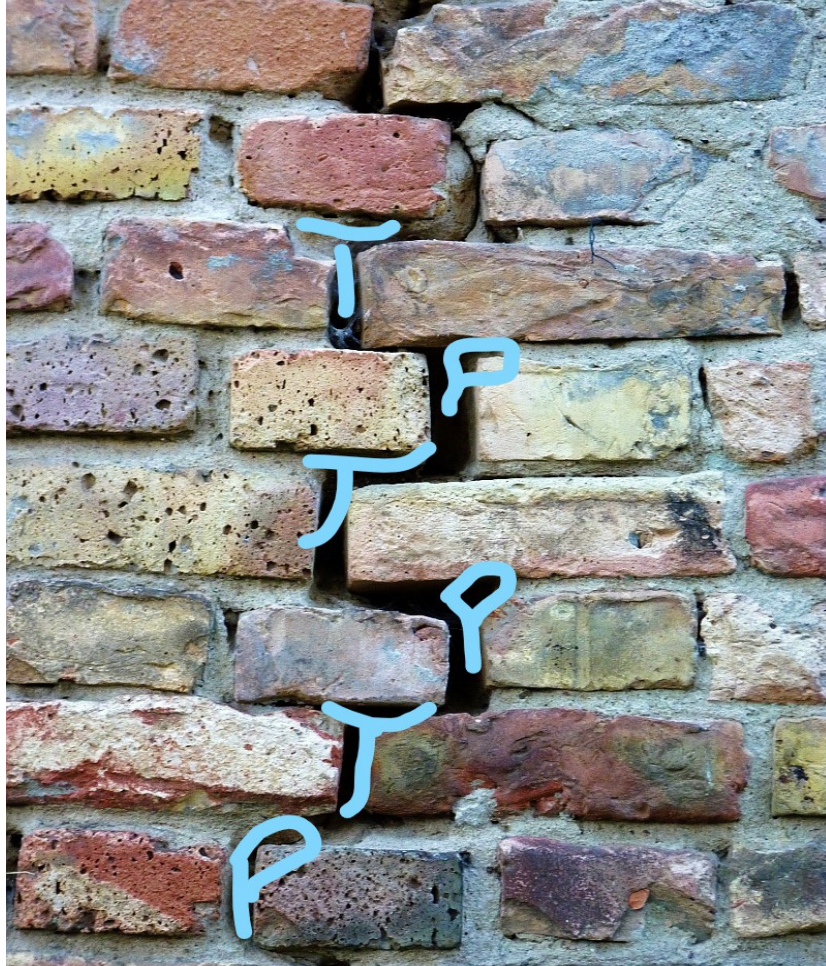


Ich bin kein Regisseur, ich bin nur ein Spielmacher

(George Tabori)



**Wie kann theaterpädagogische Intervention im Studiengang Regie
die Entwicklung von sozialen Kompetenzen
bei Regiestudenten ermöglichen?**

Fachtheoretische Abschlussarbeit

im Rahmen der Vollzeitausbildung Theaterpädagogik (BuT®)

Jahrgang 2016/17

an der Theaterwerkstatt Heidelberg

von **Katharina Koch** (TP16-2)

Eingereicht am 01.08.2017 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Bestandsaufnahme: Theorie	2
2.1. Der Regisseur	2
2.1.1. Definition und Berufsbild im Jahr 2017	2
2.1.2. Entwicklung des Regietheaters: ein historisch-künstlerischer Abriss	4
2.1.3. Regie und Schauspieler: ein historischer Konflikt	5
2.1.4. Exemplarisch positive Regiestile in der Schauspielerführung	6
2.2. Der Schauspieler	8
2.2.1. Definition und Berufsbild des Schauspielers	8
2.2.2. Der Schauspieler als sensibler Organismus – Warum brauchen Regisseure Soft Skills?	9
2.3. Der Widerspruch des aktuellen Wissensstands im Kontrast zum Ist-Zustand	11
3. Forschungsteil	12
3.1. Eindrücke aus Regiestudiengängen in Bezug auf Soft Skills - Erfahrungsberichte durch Telefoninterviews	12
3.1.1. Akquise, Fragen, Interviewpartner	12
3.1.2. Antworten	13
3.1.3. Auswertung	15
3.2. Exemplarische Feldforschung anhand eines Fragebogens bei Regisseuren mit theaterpädagogischer Erfahrung / Ausbildung	16
3.2.1. Vorstellung des Fragebogens und Akquise der Teilnehmer	16
3.2.2. Vorstellung der Teilnehmer	17
3.2.3. Antworten	18
3.2.4. Auswertung	21
3.3. Eindrücke von Konflikten zwischen Regisseuren und Schauspielern aus der Perspektive des Schauspielers durch Telefoninterviews	22
3.3.1. Akquise, Fragen, Interviewpartner	22
3.3.2. Antworten	23
3.3.3. Auswertung	24
3.4. Erfahrungsbericht von der ZHdK in Bezug auf theaterpädagogische Inhalte im Studiengang Regie	25
3.5. Fazit zum Forschungsteil	26

4. Annäherung an drei Lösungsmodelle theaterpädagogischer Intervention im Studiengang Regie mit der Fokussierung auf den Erwerb von Soft Skills	27
4.1. Warum gerade Theaterpädagogik als Vermittler von Soft Skills im Studiengang Regie?	27
4.2. Das Modell ZHdK für die Bundesrepublik Deutschland	29
4.3. Das Modell des transdisziplinären Dozenten	29
4.3.1. Der transdisziplinäre Dozent und die Hochschule	29
4.3.2. Inhalte und Methoden als Schlaglichter von sozialen Kompetenzen	30
4.4. Modell Seminar	33
4.4.1. Vorstellung	33
4.4.2. Module	33
5. Ausblick	34
6. Literaturverzeichnis	
7. Anhang	

1. Einleitung

Ist Theater ein Biotop, in dem jedes Eine nachhaltig von dem Anderen abhängt? Ist Theater das Gelingen eines kollektiven Prozesses in ästhetischer und sozialer Hinsicht? Oder ist Theater ein Ort des Machtmissbrauchs, der im Namen der Kunst ausgeführt wird?¹ Wilfried Schulz, Intendant, Hajo Kurzenberger, Professor an der Universität Hildesheim und Klaus Bachler, ebenfalls Intendant, haben alle recht: Theater kann das Schönste auf der Welt und die Hölle selbst sein. Genau dieses Biotop kann zu kollektiver Glückseligkeit oder zu autokratischen Verwerfungen führen. Warum gibt es im Jahr 2017 immer noch diese massiven Einbrüche bei der sozialen Kompetenz in dem sozialen Gefüge Theater, insbesondere in der Regie? Und gibt es eine Möglichkeit, eine kontinuierliche und konstante Veränderung herbeizuführen?

Tatsächlich hat sich in den letzten Jahren doch einiges getan, die autoritären Dinosaurier sterben aus, nachgewachsen sind und folgen werden junge Regisseure,² wie an der Folkwang Universität der Künste, die sogar aus dem theaterpädagogischen Umfeld kommen. Aber der Weg ist lang, und noch lauern an jedem Stadttheater oder Musiktheatertempel verschiedene Gattungen des Tyrannosaurus Rex oder unbedarfte, unerfahrene Jungregisseure, die gegen eine Horde unflexibler Schauspieler keine Chance haben. Einen Führerschein für den Umgang mit Menschen gibt es eben nicht. In meiner nun über zwanzigjährigen Erfahrung als Sängerin und Schauspielerin habe ich allzu oft die Abwesenheit von sozialen Kompetenzen in der Probenarbeit bzw. im Theaterbetrieb schlechthin erleben dürfen: „Die letzten sechs Wochen waren die Hölle, aber dann ist es doch ganz ok geworden!“ - eine typische Aussage eines Kollegen. Aha – und damit sollen die letzten sechs Wochen Lebenszeit keine Rolle mehr spielen? Geht es nicht auch anders? Meine erste positive Erfahrung in puncto Probenarbeit und soziale Kompetenzen machte ich mit einem Regisseur, der früher Schauspieler war. Endlich war ein respektvolles Arbeiten auf Augenhöhe möglich. Als ich dann in der Arbeit mit Nurkan Erpulat einen Regisseur kennenlernte, der auch Theaterpädagoge ist, erschloss sich für mich als Schauspielerin eine völlig neue Sicht in Bezug auf Ensemblebildung, Empathie, Spielfreude und Arbeiten in einem angstfreien und „verwertungsärmeren“ Raum. Hier möchte ich nun ansetzen.

Mittlerweile habe ich selbst Regieerfahrungen mit Profis und Amateuren und möchte mich mit dieser Arbeit der Frage annähern, ob und wie theaterpädagogische Intervention im

1 Vgl. Kurzenberger 2009, 9f.

2 Zum Zweck einer besseren Lesbarkeit des Textes findet für Personen und Gruppen in der gesamten Abschlussarbeit ausschließlich die männliche Form Verwendung, wobei selbstverständlich alle Gender gleichermaßen gemeint sind.

Studiengang Regie die Entwicklung von sozialen Kompetenzen bei Regiestudenten ermöglichen kann, um eine nachhaltige Veränderung der Theaterlandschaft herbeizuführen. Im einleitenden Theoriefeld werde ich das aktuelle und historisch gewachsene Spannungsfeld beleuchten, in dem sich der Regisseur mit seinen Schauspielern befindet. Welche künstlerischen und hierarchischen Entwicklungen gab es? Welchen Anforderungen ist der Regisseur ausgesetzt, welche berühmten Regisseure haben bleibende vorbildhafte Spuren hinterlassen und warum ist dieses Thema überhaupt so wichtig?

Im zweiten, praxisbezogenen Teil kommen die Beteiligten mittels einer kleinen Feldforschung selbst zu Wort: Regisseure berichten über den Erwerb sozialer Kompetenzen während ihres Studiums, Regisseure mit theaterpädagogischer Praxis schildern ihre Erfahrungen und am Ende skizzieren Schauspieler die aktuellen klassischen Konflikte zwischen Regie und Schauspieler. Durch die verschiedenen Fokuse in den Interviews kann ein facettenreiches, von subjektiven Eindrücken geprägtes Bild ermittelt werden von dem, was fehlt und was die Einflussnahme von theaterpädagogischen Methoden ermöglichen kann. Warum sich gerade die Theaterpädagogik als „Soft-Skill-Tool“ für einen Regisseur anbieten könnte und wo die Schwierigkeiten liegen, wird im letzten Teil dargestellt. Dies führt zu einer Ausarbeitung von drei Lösungsmodellen für eine theaterpädagogische Intervention im Studiengang Regie, die mit ihren Vorteilen und Begrenzungen herausgearbeitet werden. George Taboris Ansicht vom Spielmacher als Regisseur ist der Leitfaden, der sich durch die Arbeit zieht und Mut machen soll, den Ausblick in die Zukunft nicht als Utopie, sondern als Vision zu sehen.

2. Bestandsaufnahme: Theorie

2.1. Der Regisseur

2.1.1. Definition und Berufsbild im Jahr 2017

Laut dem Deutschen Bühnenverein besteht die Aufgabe des Regisseurs darin,

Bühnenwerke zu inszenieren. Hierfür entwickelt er auf der Grundlage eines Textes ein Konzept für eine Szenenfolge, häufig in enger Zusammenarbeit mit Dramaturgen, Bühnen- und Kostümbildnern. Der Regisseur soll seine Interpretation des Textes finden und sie mit den Schauspielern und Sängern umsetzen. Mit allen beteiligten Mitarbeitern pflegt der Regisseur einen engen Kontakt (über seinen Regieassistenten) damit sich ein harmonisches Gesamtbild entwickeln kann. Während dieser Zeit muss der Regisseur immer wieder Entscheidungen treffen bzw. Kompromisse schließen zwischen dem künstlerischen Ideal und den gegebenen Sach- und Personalzwängen. Voraussetzungen sind eine gute Allgemeinbildung und umfangreiche Kenntnisse der Primär- und Sekundärliteratur. Er soll musikalisch, stilischer und sprachlich versiert sein, Selbstbewusstsein, Führungsstärke und Verantwortungsbewusstsein mitbringen,

eine reiche Fantasie haben, gepaart mit Form-, Farb- und Raumempfinden. Er muss organisieren und motivieren und darf auch bei hoher psychischer Belastung nicht resignieren.³

Hier zeigt sich bereits, dass der Regisseur eine Art Alleskönner sein muss, der sich aus einem Visionär, Künstler, Beobachter und konstruktiven Vermittler zusammensetzt. Dieses Gesamtkunstwerk an Fähigkeiten in sich zu vereinen, ist ein riesiges Unterfangen – im Zuge der Ausübung dieses Berufes eher eine Lebensaufgabe.

Die Jungregisseurin Jette Steckel hält „Musikalität, [...] technisches Empfinden und vor allem Menschenkenntnis, also eine gesteigerte Sensibilität gegenüber Menschen“ für „das Wichtigste“.⁴

Regisseur Falk Richter sieht sich wiederum als „eine Art Fachlehrer für Dramaturgie und Literaturwissenschaft“, der Ideen triggere, von seinen eigenen Erfahrungen berichte, und auch „Coach“ und „ein bisschen Therapeut“ sei. Der Regisseur müsse sich außerdem die Frage stellen, wie er mit Ängsten umgehe und wie er Auseinandersetzungen produktiv gestalten könne, um „sein ganz eigenes unverkennbares Theater“ zu erschaffen.⁵

Schon an diesen beiden Beispielen ist erkennbar, wie komplex sich der Studiengang Regie gestalten müsste, um seine Studenten auf den Beruf des Regisseurs vorzubereiten, der offensichtlich einen großen Anteil an sozialen Kompetenzen erfordert.

Das „menschliche Paradox“ des Berufes macht Bernd Stegemann, Chef dramaturg und Professor an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, folgendermaßen deutlich:

„Die Probenergebnisse beobachten und bewerten zu können, ist eine seiner Aufgaben, daraus anschlussfähige Kommunikation zu gewinnen, die für die Fortsetzung notwendig ist, eine andere.“⁶

Meine eigenen Erfahrungen als Regisseurin decken sich mit allen hier dargestellten Facetten dieses anspruchsvollen Berufs. Ob in Ko-, Kollektiv- oder Einzelregie – das Scheitern in Einzelbereichen des Berufs war und ist vorprogrammiert. Die Kunst, alle Fähigkeiten im Bedarfsfall wie ein Magier aus dem Hut zu zaubern und einzusetzen, macht das „Idealbild“ des Regisseurs selbst zu einem „Gesamtkunstwerk“, welches an eine Übermarionette von Edward Gordon Craig denken lässt. Um einem realistischen Bild näher zu kommen, werde ich mit dieser Arbeit, um in der Sprache des Forumtheaters zu bleiben, versuchen, einem „Übergangsbild“ näher zu kommen.

3 www.buehnenverein.de.

4 Steckel 2009, 166.

5 Vgl. Richter 2009, 161.

6 Stegemann 2009, 55.

2.1.2. Entwicklung des Regietheaters: Ein historisch-künstlerischer Abriss

Die Eigenständigkeit des Berufsbilds des Regisseurs beginnt bei den Meinungen um 1867. Die Textinterpretation wird das erste Mal mit Hilfe eines Regisseurs mit den äußeren Handlungen und Gängen in Einklang gebracht. Realitätstreue im Spiel bringt Otto Brahm mit seiner 1889 gegründeten Freien Bühne.

Mit der Entwicklung der Theateravantgarde um die Jahrhundertwende vollzieht sich der Schritt zur „einzigartigen, ganz und gar besonderen Aufführung“⁷ mit dem singulären Fingerabdruck des jeweiligen Regisseurs. Stanislawskis Schwerpunkt liegt in der Wirkung des Einfühlens in die Rollen und der realitätsnahen Darstellung seiner in dieser Technik geschulten Schauspieler, während sein Kollege Max Reinhardt die Persönlichkeiten seiner Schauspieler fördert und zugleich ein im Zusammenspiel vorbildlich harmonisierendes Ensemble pflegt.

Die Schauspieler [...] waren plötzlich in ein Ganzes und in einen Zusammenhang gestellt. Das brauchte nun immer eine Grundidee, und es brauchte auch jemanden, der das sozusagen komponierte und in der Hand hatte. Und so entstand der Regisseur.⁸

Reinhardts Theater ist ein Ort der Illusionen und der Sinne. Zwar gänzlich unpolitisch, wird das Regietheater mit Reinhardt dank seiner Ernsthaftigkeit und Akribie endgültig etabliert.⁹ Nachfolger wird der Expressionist Leopold Jeßner am Hamburger Thalia Theater. Er entwickelt einen antinaturalistischen und symbolischen Regiestil durch extreme Verknappung und Konzentration auf symbolische Geste, rhythmisierte Sprache und exakte Choreographie.¹⁰

Wsewolod Meyerhold geht in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts mit seiner Schauspieltechnik der Biomechanik noch einen Schritt weiter. Er bedient sich akrobatischer Elemente und führt mobile Bühnenbildmodule in seine Inszenierungen ein, deren Entwicklung Erwin Piscator auf seiner eigenen Bühne 1927 zur Perfektion bringt. Als Zeremonienmeister eines sakralen Gesamtschauspiels, das den Zuschauern Läuterung und Heilung bringt, wird der Regisseur in den Theorien von Antonin Artaud dargestellt.¹¹

Mit Brecht und seiner durch das epische Theater entwickelten Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle, kann dieser nun „widersprüchliche Züge seiner Figur demonstrieren“.¹² Durch die Trennung der einzelnen Künste werden die Konturen verschärft und ein Kommentieren ermöglicht.

7 Theaterlexikon 2 1996, 350.

8 Langhoff 2002, 40f.

9 Theaterlexikon 1 1999, 569.

10 Ebd. 343.

11 Ebd. 27

12 Theaterlexikon 2 1996, 351.

Nur in der Performancekunst tritt die dominante Rolle des Regisseurs in den 60er und 70er Jahren in den Hintergrund. Oft handelt es sich um kollektive Prozesse, in denen Medien aller Art genutzt werden.

Wegweisend beeinflusst das Bremer Schauspiel mit den Regisseuren Peter Zadek (in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Wilfried Minks und seiner Schaukastenoptik), Peter Stein und George Tabori die deutsche Theaterlandschaft. Zadeks Schauspieler werden durch die Reduktion im Bühnenbild zu einem „autonomen Ausdrucksmittel der Szene“ und setzen „innere Prozesse in veräußerlichte Sprache“ um.¹³ Stein entwickelte diesen Trend der radikalen Ästhetik von Sprache und Gestik weiter bis zur Formalisierung. Tabori polarisiert mit seinen Theaterstücken und Inszenierungen, die mit absurder Komik und schwarzem Humor dem Holocaust und Rassismus gegenüberreten. Robert Wilsons eindrückliches Bildertheater soll an dieser Stelle natürlich auch noch erwähnt werden.

Aus dieser künstlerischen Achterbahn wird deutlich, dass es Regisseure waren, die das Theater zu dem gemacht haben, was es ist: ein Ort der Bewegung, der Kritik, des Widerspruchs, schlicht der Kunst. Allerdings sind die letzten 120 Jahre nicht spurlos an den Schauspielern vorbeigegangen, wie gleich zu lesen ist.

2.1.3. Regie und Schauspieler: ein historischer Konflikt

Roselt spricht in der Einführung seines Buchs „Regietheorien“ von Regisseuren und Schauspielern als ungleichen Brüdern, was durch die Entstehung des Regietheaters zu erklären ist. Im 18. Jahrhundert tritt der Name des Regisseurs das erste Mal in Erscheinung und ab da sind künstlerische Divergenzen, Kompetenzgerangel und sogar Krawalle auf den unbeliebten Proben an der Tagesordnung. Mit der Entstehung des Regietheaters Anfang des 20. Jahrhunderts verfestigen sich die hierarchischen Strukturen. Waren es vormals nur organisatorische Belange, die der Regisseur zu bewältigen hatte, etablierte er sich nun als Künstler, mit einem ultimativen Machtanspruch an „sein“ Werk. Von den Zuschauern wird die Inszenierung als eigene Kunst erkannt, die Schauspieler dagegen zu Darstellenden in der Hand des Regisseurs degradiert.¹⁴ Es wird über Max Reinhardts Inszenierungen auch das erste Mal „als geistiges Eigentum“ referiert.¹⁵ Max Alberty bringt in seinem Werk: „Moderne Regie“ den Status Quo auf den Punkt:

Der Schauspieler vereint in seiner Person die Hauptausdrucksmittel der Bühnenform: Wort und Bewegung. Er ist im Verhältnis zum Regisseur das höchst bewertete ausübende Organ, der Funktionär des Regisseurs, während der Regisseur selbst der Schöpfer des Gesamtwerkes ist. Die

¹³ Theaterlexikon 2 1996, 68ff.

¹⁴ Roselt 2015, 41.

¹⁵ Ebd. 55.

Tätigkeit des Regisseurs - des Bühnenkünstlers im eigentlichen Sinne - umfasst also die Gestaltung der Bühnenform des Dramas auf Grund einer einheitlichen dramaturgisch-technischen Inszenierungs-idee mit den Ausdrucksmitteln der Bühne.“¹⁶

Diese Vorstellung hält in vielen Stadttheatern und auch in der Freien Szene bis heute an. Mit George Tabori, Einar Schleef, Christoph Schlingensiefel und Nicolas Stemann wird durch das Mitwirken in ihren eigenen Stücken die Distanz zum Produkt aufgehoben und eine „Auratisierung“ des gesamten Berufsstands Regisseur gebrochen.¹⁷

Trotzdem bleibt die Tatsache in der öffentlichen Rezeption bestehen, dass der Regisseur „durch“ seine Inszenierung wirkt. Schauspieler, Text, Bühnenraum, dies alles wird als Leistung begriffen, die „aus der Arbeit der Regie hervorgeht“.¹⁸ Die Wiedererkennbarkeit, der „Regieeinfall“, die „Regiehandschrift“ und der „Regiestil“ bleiben die Terminologie, über die ein Stück, der Regisseur, die Schauspieler bewertet werden.

Die Idee des Monopols auf alleinige Verantwortung des Regisseurs für den Inszenierungsprozess sehe ich kritisch, da sich der damit oft einhergehende unreflektierte Umgang mit der eigenen Person problematisch auf die Arbeit auswirkt. In einem theaterpädagogischen Kontext könnte der Regisseur durch die Gruppe, im Sinne der Gegenwartsidentität, sein Arbeiten neu erfahren und begreifen.

Wegweisend auch für die Theaterpädagogik erwiesen sich die folgenden Regisseure.

2.1.4. Exemplarisch positive Regiestile in der Schauspielerführung

Peter Zadek spricht in seinem Selbstverständnis als Regisseur in der Zusammenarbeit mit seinen Schauspielern davon, dass es um ein gegenseitiges Lernen geht¹⁹ – ich würde Zadek in diesem Punkt auch als einen Echogestalter interpretieren. Er spricht von einer Wahrhaftigkeit, die er in der Begegnung mit dem Schauspieler sucht, mittels Improvisationen und klaren Strukturen für die Schauspieler. Im Sinne davon, dass Vorgaben den Schauspieler „sich frei fühlen“ lassen und sie anfangen „miteinander zu spielen“.²⁰ Vielleicht könnte man in diesem Fall auch von Framing sprechen: je klarer die Regeln, desto freier der Teilnehmer.

Das Kreieren eines sicheren Raums durch eigene gute Vorbereitung, einen vorbereiteten Proberaum, schafft, nach Zadeks Meinung, Vertrauen in den Regisseur.

16 Alberty 2015, 56.

17 Roselt 2015, 12.

18 Vgl. ebd. 12.

19 Vgl. Zadek 2003, 29.

20 Vgl. ebd. 41.

Durch Beobachtung, Training und Gruppenbildung fördert er in der ersten Probenphase die Fantasie seiner Schauspieler und lässt sie zu seiner werden.²¹ Die Teambildung mit allen am Prozess Beteiligten stellt für ihn ein wichtiges Element dar, um die stressige Endprobenphase zu meistern.

Er spricht auch vom „Aufmachen“ der Schauspieler, welches eine verantwortungsvolle Technik erfordere, da man Schauspieler damit auch „kaputt machen“ könne.²² Er schließt sich Peter Brooks Meinung an, dass Regisseure für Machtgefühle und Sadismus durchaus gefährdet sind (wie es z. B. von Fritz Kortner berichtet wird). Das „Kaputtmachen“ von Schauspielern durch ungefilterte und obszöne Kritik stellt meiner Erfahrung nach im Musiktheater wie im Schauspielbereich ein Tabuthema dar. Eine Abgrenzung von solchen misslungenen Techniken und Kritiken gestaltet sich im laufenden Probenprozess oft als Dilemma, da der Schauspieler entweder blockt, um sich zu schützen oder innerlich oder/und äußerlich zusammenbricht. Eine konstruktive Auseinandersetzung in so einem Falle (den ich mehrmals miterlebt habe, als Kollegin oder selbst Betroffene) habe ich in meinem Berufsleben bisher nicht erlebt.

Eine weitere sehr interessante Facette von Zadeks Arbeitsweise ist das „innerliche Abfragen“ der Verfassung jedes einzelnen Schauspielers durch genaue Beobachtung, um an der permanenten Entwicklung des Schauspielers teilzuhaben. Der Regisseur müsse immer genau wissen, wie es dem Schauspieler geht, „Kann er das nicht hat er den falschen Beruf.“²³

George Tabori bezeichnete sich bekanntermaßen als Spielleiter, weil ihm schon das Wort Regisseur suspekt war.

Ich mag das Wort Regisseur nicht, es erinnert mich an Regierung [...] Ich glaube, ein Spielleiter braucht vor allem die Bereitschaft zuzuhören, zuzusehen, was das gleiche bedeutet wie das lateinische Wort Respekt respicere. Dazu muss man den anderen akzeptieren können, wie er ist, offenbleiben [...] Proben ist eine Forschungsreise, für die man eine gewünschte Richtung angeben kann, aber nicht darauf beharren darf, wenn es nicht möglich ist.“²⁴

Tabori spricht im Zusammenhang mit Regietheater sogar von der „Entmündigung des Menschen im Namen der Kunst“, sieht darin eine Ursache für die „Pathologisierung dieses Berufsstandes, für Krankheiten und Neurosen, für die Zuflucht in Alkohol und Zynismus“.²⁵ Für ihn steht der Mensch im Mittelpunkt seiner Arbeit. „Das Theater muss offen sein für das, was die Schauspieler bringen.“²⁶ Nicht das Ergebnis, sondern der

21 Vgl. ebd. 48.

22 Vgl. Zadek 2003, 66.

23 Vgl. ebd. 108f.

24 Renk 2005, 19.

25 Ebd. 19.

26 Tabori 2002, 169.

Prozess seiner Arbeit stand im Vordergrund. Der Schauspieler Gert Voss berichtet, dass Tabori von einer „enormen Geduld und Neugier“ gewesen sei. Am meisten gelernt hätte er von Zadek und Tabori, durch „Entdeckungen“, die „beim Probieren und Spielen“ entstanden wären.²⁷

Die amerikanische Regisseurin **Anne Bogart** ist sich der Verantwortung der Entscheidungsmomente im Inszenierungsprozess sehr bewusst und beschreibt diese als einen gewalttätigen Akt, der Grenzen erschafft, die wiederum eine schöpferische Fantasie verlangen.²⁸ Mit ihren langjährigen SITI-Company-Schauspielern ist sie es gewohnt, „großzügig zu streiten“ und in der Grausamkeit der Entscheidung einen großzügigen Akt im gemeinsamen Prozess zu verstehen.

In meiner Erfahrung als Schauspielerin und Regisseurin ist mir klar geworden, wie kräfte-sparend es ist, mit einem vertrauten Ensemble zu arbeiten und die notwendigen Entscheidungen als den Moment wahrzunehmen, der die Gruppe reifen lässt.

Katie Mitchells „12 goldene Regeln für die Arbeit mit Schauspielern“ spannen einen ganz pragmatischen Bogen u. a. von einer gelungenen Feedback-Kultur mit Schauspielern, dem Zeitdruck bis hin zum Umgang mit Verantwortung, Fehlern und Grenzen.²⁹ Hier wird ganz deutlich, dass uns der anglo-amerikanische Raum, was die Selbstreflexion der Beteiligten im Theater angeht, immer noch meilenweit voraus ist.

Mit einem Zitat von **Jerzy Grotowski** möchte ich dieses Kapitel beenden und zu denen, die es betrifft, den Schauspielern überleiten.

Der Arbeit mit einem mir anvertrauten Schauspieler wohnt eine nicht mehr messbare Intimität und Fruchtbarkeit inne. Er muss sich mit Aufmerksamkeit, Vertrauen und innerer Freiheit der Arbeit überlassen [...] ich projiziere meinen Wachstumsprozess auf ihn, besser begründe ihn auf ihm – so wird das gemeinsame Ziel zu einer Offenbarung [...] gemeint ist das Ziel der vollkommenen gegenseitigen Anerkennung zweier menschlicher Wesen.³⁰

2.2. Der Schauspieler

2.2.1. Definition und Berufsbild des Schauspielers

Der Deutsche Bühnenverein definiert als

Ziel des schauspielerischen Schaffens, durch Verkörperung eine theatrale Figur zu kreieren. Dabei soll sich der Schauspieler i. d. R. die Rolle zunächst im Selbststudium erschließen, bevor er gemeinsam mit den an der Produktion beteiligten Darstellern und dem Regisseur an der konkreten Gestaltung der Figur arbeitet. Neben Kreativität und

27 Vgl. Voss 2002, 248.

28 Vgl. Bogart 2015, 428.

29 Vgl. Mitchell 2015, 454ff.

30 Grotowski 2003, 99.

Körpergefühl seien, auf Grund des kollektiven Probenprozesses, soziale Kompetenz, Kommunikationsbereitschaft und Teamfähigkeit unabdingbar.³¹

Hier stellt sich sogleich die Frage, warum ein Schauspieler diese sozialen Kompetenzen als Voraussetzungen haben muss, der Regisseur jedoch nicht, obwohl es sich doch für beide um einen kollektiven Vorgang handelt. Es scheint mir so, als ob der Deutsche Bühnenverein diese Kompetenzen in seiner Definition verschleierte, um nicht darauf festgenagelt zu werden oder zu psychologisieren.

Warum sind diese sozialen Kompetenzen denn nun so wichtig für den Umgang mit dem Schauspieler? Ein Blick auf die Arbeitsweise des Schauspielers soll im nächsten Kapitel Aufschluss bringen.

2.2.2. Der Schauspieler als sensibler Organismus -

Warum brauchen Regisseure Soft Skills?

Der Schauspieler hat sich selbst zum wesentlichen Produktionsinstrument. Obwohl er durchaus nicht nur seine eigene Physis, sondern auch das Requisit, das Bühnenbild sowie den Partner als Instrument hat, schließlich auch die Rolle, bleibt der Körper des Schauspielers sein wesentliches Produktionsinstrument und muss ein überaus stabiler und zugleich äußerst sensibler Organismus sein.³²

Um eben genau diesen stabilen und sensiblen Organismus zu erhalten und zu fördern, ist es so wichtig, die Kommunikation zwischen dem Regisseur und dem Schauspieler auf einer produktiven Ebene zu gestalten.

Das durch die Hierarchie bestehende Abhängigkeitsverhältnis zwischen Regisseur und Schauspieler spielt bei der Bearbeitung des Themas eine wichtige Rolle. Der Regisseur kann Weichen stellen, Regeln einführen und Konditionen aushandeln. Der Schauspieler kann im besten Falle deeskalierend wirken, mit gutem Beispiel vorangehen und seinen Teil für eine konstruktive Arbeitsatmosphäre beitragen.

Gerhard Ebert weist, in Bezug auf die künstlerische Tätigkeit des Schauspielers, auf Marx hin, der von „wirklich freiem Arbeiten“ spricht, das „zugleich verdammt Ernst“ und „intensivste Anstrengung“ beinhaltet und damit nicht auf „Gleichgültiges“, sondern laut Ebert auf ein schöpferisches Hervorbringen eines ganz bestimmten, konkreten einmaligen Kunstproduktes hinausläuft.³³ Dies erfordert meiner Meinung nach einen Raum „satter Wertschätzung“. Für eben diesen Raum ist der Regisseur verantwortlich.

31 www.buehnenverein.de.

32 Ebert 1999, 199.

33 Vgl. ebd., 45.

Über George Tabori, den Ausnahmeregisseur, ist bekannt, dass seine Schauspieler ihn nicht nur respektierten, sondern sogar liebten. Mit seiner ruhigen und liebevollen Art verführte er seine Schauspieler, zu experimentieren und über ihre Grenzen zu gehen.³⁴

Was versteht man aber nun unter solch einem sensitiven Organismus, der verführt werden will?

Für den schöpferischen Akt sind die Fantasie und die Wahrnehmung des Schauspielers die Säulen seiner Sensitivität.

Allerdings erkennt Ebert ganz recht, dass

im Produktionsprozess des Schauspielers jene emotionalen Grundeigenschaften anzutreffen sind, die allgemein während einer Arbeitstätigkeit auftreten: Positive oder negative Emotionen, zwiespältige oder unbestimmte Gefühle entwickeln sich, je nachdem der Schauspieler in seinem Bedürfnis, seine Aufgabe zu erfüllen, erfolgreich ist oder nicht. Die hierbei aufkommenden Gefühle können stimulierend oder hemmend wirken, können die Phantasie blockieren oder mobilisieren. Eine gute Arbeitsatmosphäre ist daher für den Schauspieler außerordentlich wichtig.³⁵

Ebenso sind die dem unerlässlichen Spieltrieb innewohnenden Bestandteile wie Spontaneität, Naivität, Intuition, Direktheit, Witz, Unbekümmertheit und Vergnügen für den Schauspieler durch unangemessene Reaktionen aller am Probenprozess Beteiligten in kürzester Zeit zerstörbar.³⁶ Grotowski schreibt: „Man muss sich selbst, im innersten Bereich, voll Vertrauen, ganz hingeben“.³⁷

Um diese Hingabe von den Schauspielern einfordern zu können, muss es meiner Meinung nach einen angstfreien Raum, also eine offene Arbeitsatmosphäre geben, die den Schauspieler in der Probe und später in der Vorstellung aufblühen lässt.

Ebert sieht die Funktion des Regisseurs damit nicht beschnitten, sondern seine die Inszenierung prägende Kraft gewänne an Bedeutung.³⁸

Ausgestattet mit dem Selbstvertrauen in die eigenen Fähigkeiten zum autoritativen Führen und einem funktionierenden Ensemble von angstfreien Schauspielern wäre dann auch der Regisseur in der Lage, seine Ideen mit weniger Reibungs- und damit Energieverlust, ressourcenschonend umzusetzen.

Rückblickend auf die letzten sechzig Jahre gesehen, ergeben sich allerdings in Bezug auf diverse Erkenntnisse in diesem Themenbereich Widersprüche, die im nächsten Kapitel beleuchtet werden.

34 Ohngemach 1989, 112.

35 Ebert 1999, 58.

36 Vgl. ebd. 75.

37 Ebd. 79.

38 Vgl. ebd. 184.

2.3. Der Widerspruch des aktuellen Wissensstands im Kontrast zum Ist-Zustand

Eigentlich sollte man meinen, dass seit der Benennung von gruppenspezifischen Prozessen und Kommunikationsmodellen und der Bewegung von kollektiver Mitbestimmung an Theatern - wie z. B. der Schaubühne - ein Abbau hierarchischer Strukturen als ästhetische Maxime (Folkwang Hochschule Essen, Bayrische Theaterakademie August Everding, ZHdK) es möglich gemacht hätte, das konstruktive Miteinander zwischen Regisseur und Schauspieler zu einem Mainstream zu machen. Die Folkwang Hochschule betont sogar in ihrer Zielsetzung das partnerschaftliche Verhältnis zwischen Regisseur und Darsteller.³⁹ Jedoch gehören archaische Strukturen und eine Ohnmacht durch Kommunikationsschwierigkeiten nach wie vor in den Alltag der Theaterschaffenden. Laut einem meiner Interviewpartner aus dem Bereich Regie komme kein mittelständischer Betrieb mehr ohne Supervision oder ähnliche Techniken aus, nur im Theater hielte sich eine „Sprachlosigkeit“ besonders in den internen Abläufen des Stadttheaterbetriebs.⁴⁰ Meiner Erfahrung nach halten sich Vorurteile wie „Das bringt doch eh nichts“ und „Ich habe dafür keine Ressourcen“, wenn es um den Einsatz solcher Techniken geht.

Ganz offiziell gefordert und gefördert werden soziale Kompetenzen wie Teamgeist und Kommunikationsbereitschaft - die im Theater so notwendig wären - z. B. bei Gruppenleitern, Trainern, Coaches, Dozenten, Ausbildern, Therapeuten, Beratern, Managern, Personalentwicklern, Referenten, Supervisoren, Pastoren, Psychologen, Ärzten, Psychiatern, Lehrern, Sozialarbeitern, Sozialpädagogen, Wirtschaftswissenschaftlern, Sozialwissenschaftlern usw.⁴¹

Ja, die Liste ist lang. Und der Regisseur soll ja, wie schon erläutert, ein wenig von all den Tugenden haben, die die oben genannten Berufe beinhalten. Wieso haben die Hochschulen nicht den Mut, soziale Kompetenzen offiziell in ihr Curriculum aufzunehmen? Viele Hochschulen haben mit der Zusammenlegung von Regie- und Schauspielstudenten in der Basisausbildung der ersten Semester den Grundbaustein auch schon gelegt. Aber lediglich das gemeinsame Erlernen von u. a. Schauspielmethoden, Präsenz, Sprache und Körpertraining, scheint nicht auszureichen, um die Vermittlungs- und Sozialkompetenz von Regisseuren zu optimieren. Etwas scheint zu fehlen, funktioniert nicht, ist nicht genug. Natürlich können Regisseure nicht allein die ganze Theaterlandschaft umkrempeln, aber der Einfluss ist doch enorm, wenn man daran denkt, dass eine erfolgreiche Karriere eines Regisseurs in eine Intendanz münden kann, der dann

39 Folkwang Hochschule Essen 2009, 184.

40 Anlage B.

41 Dießner 2005, 10.

wiederum die Möglichkeit hat, in Vorbildfunktion den ganzen Betrieb nach seinen Wertvorstellungen zu gestalten.

Könnte also ein Unterricht, der mit einem pädagogisch-psychologischen Unterbau und einer theatralen Aufbereitung ausgestattet ist, bestehend aus theaterpädagogischen Seminaren, die von ausgebildeten Theaterpädagogen oder theaterpädagogischen Mitarbeitern durchgeführt werden, die Aufgabe übernehmen, den anhaltenden Zustand der Sprachlosigkeit, Ohnmacht und Aggressivität aufzubrechen? In der folgenden Feldforschung von stichprobenhaft erhobenen subjektiven Eindrücken von Theaterschaffenden versuche ich, das Bild von Ausbildung, Konflikten und Erfahrungen zu intensivieren.

3. Forschungsteil

3.1. Eindrücke aus Regiestudiengängen in Bezug auf Soft Skills - Erfahrungsberichte durch Telefoninterviews

3.1.1. Akquise, Fragen, Interviewpartner

Die Akquise erfolgte über rein private Kontakte (Netzwerke von Kollegen und mir). Bei der Auswahl meiner Gesprächspartner habe ich darauf geachtet, dass sie sich altersmäßig eher im jüngeren Segment bewegen, aber dennoch schon einige Jahre Erfahrungen machen konnten, um sich selbst und die eventuellen Mängel ihres Studiums in Bezug auf soziale Defizite reflektieren zu können. Ich habe bewusst die subjektive Wahrnehmung zur Grundlage meiner Forschung gemacht, weil für mich so ein realer kleiner Ausschnitt eines Bildes aus der Praxis entstehen kann.

Die Interviews erfolgten telefonisch, diese wurden stichpunktartig von mir festgehalten (siehe Anhang A-F).

Die **Fragen** lauteten:

1. Welche Soft Skills habt Ihr tatsächlich während eures Studiums erlernen können?
2. Gab es bestimmte Seminare dazu? Sind z.B. eine Feedbackkultur, Ensemblebildung, gruppensdynamische Prozesse oder das Schaffen eines angstfreien Raumes für die Probenarbeit überhaupt ein Thema gewesen?
3. Was für Erfahrungen hast Du in den letzten Jahren gemacht?

Interviewpartner waren folgende:

Regisseure			
Teilnehmer	Fachlicher Hintergrund	Ausbildung / Ausbildungsstätte	Anlage
Reg-A	Regisseur	Regiestudium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie (DFFB)	A
Reg-B	Regisseur	Regiestudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch	B
Reg-C	Regisseurin Theaterpädagogin	Studium für angewandte Kulturwissenschaften, Justus-Liebig-Universität Gießen	C
Reg-D	Regisseur	Regiestudium an der Hochschule für Musik und Theater (HfMT)	D
Reg-E	Regisseur Schauspieler	Regiestudium an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)	E
Reg-F	Regisseurin Schauspielerin	Regiestudium an der HfMT	F

3.1.2. Antworten⁴²

Die einzige Ausnahme, das Alter betreffend, ist die Interviewpartnerin Reg-F mit der ich nur einen kurzen Mailaustausch hatte. Ihr Studium an der HfMT in Hamburg liegt in den 90ern. Sie schreibt auch als einzige meiner Interviewpartner, dass es Feedbackkultur, gruppensdynamische Prozesse, Umgang mit Störfaktoren, Seminare zum Thema Kommunikation und Gestalttherapie gab. Trotzdem sah sie sich gezwungen, zusätzlich eine Supervisionsausbildung zu absolvieren, um sich das in ihren Augen notwendige Wissen für den Beruf des Regisseurs anzueignen.

Alle anderen Gesprächspartner bestätigen zuerst einhellig (auch der zeitlich spätere Absolvent der HfMT, Reg-D), dass die von Reg-F genannten Themen in ihrem Studiengang nicht existent gewesen seien.

Sehr unterschiedlich fällt allerdings auch die Bedürfnislage der Interviewpartner zum Angebot vom Erwerb sozialer Kompetenzen durch die Hochschulen aus:

⁴² siehe Anlagen A-F

Während Reg-C (Abgängerin der Universität Gießen) davon spricht, in ihrem künstlerisch-wissenschaftlichen Studium (angewandte Kulturwissenschaften) nur intern in Projekten Soft Skills erlernt zu haben, betont sie trotzdem selbstbewusst und stolz, sie hätte diese auch nicht gebraucht, sie hätte sich diese Fähigkeiten selbst erarbeitet. Ähnlich überzeugt spricht auch Reg-D (Abgänger HfMT) davon, dass Inhalte in Bezug auf soziale Kompetenzen im Studium zwar nicht vermittelt wurden, er aber beim abendlichen Biertrinken noch immer eine „Ensemblebildung hingekriegt“ hätte. Seine Kollegen hätten sich allerdings im Berufseinstieg oft schwer getan, da sie keine Vorerfahrungen mitgebracht hätten.

Regisseur Reg-A (DFFB) brachte einiges an Vorerfahrungen mit, bekennt aber ganz offen, dass der Berufseinstieg sich in Bezug auf die Schauspielerführung schwer gestaltete, und dass es immer wieder Situationen gab, denen er hilflos gegenüberstand; seine einzige Methode, mit Konflikten umzugehen, war „Versuch und Irrtum“. Die Konzentration seines Studiums hätte ausschließlich auf der Vermittlung von handwerklichen Fähigkeiten und auf dem Erreichen des Ziels gelegen. „Es gibt einen Plan, in dem der Faktor Mensch nicht vorkommt“. Diese Aussage wiederholt sich bei Reg-B, der an der Hochschule für Schauspielkunst 'Ernst Busch' sein Regiestudium absolvierte. Es sei ausschließlich darum gegangen, wie man es schafft, dass der Schauspieler „das macht, was man will“, das Mittel der Beobachtung sei der Grundpfeiler gewesen. Reg-B erzählt des Weiteren von einem Kommunikationsworkshop, an dem er nach seinem Studium als Fortbildung an der Akademie Musiktheater teilgenommen habe. Die Dozentin sei aber eine Wirtschaftstrainerin gewesen, und so sei auch nichts Bleibendes hängengeblieben. Ambivalent äußert sich Reg-E von der ZHdK. Erst glaubt er, nichts in Bezug auf Soft Skills während seines Studiums erfahren zu haben, doch nach einigem Nachdenken fällt ihm peu à peu einiges wieder ein. In Zürich werden Schauspieler, Regisseure und Theaterpädagogen im ersten Jahr alle zusammen ausgebildet. Schon im zweiten Jahr müssen die Drittsemestler für die Erstsemestler zu zweit ein Warm-Up anleiten, welches dann von den Erstsemestlern gefeedbackt wird (Kriterien: Was habt ihr gelernt? Was nehmt ihr mit?). Reg-E betont allerdings, dass ihm der Erwerb der Soft Skills nur in seiner Tätigkeit als Dozent weitergeholfen hätte. Interessanterweise spricht er davon, dass sich die Regiestudenten untereinander sehr unterstützt hätten, während Reg-B (Absolvent 'Ernst Busch') von einem extrem schlechten Klima unter den Studenten spricht, Konkurrenz und Ellbogentaktik seien sogar von den Dozenten gefördert worden. Dies bestätigt auch Reg-A in Bezug auf die Dozenten der DFFB. Reg-E ist als Doppelkandidat auch im Fragebogen vertreten und spricht hier

davon, wie ihn die Methoden und Übungen aus dem theaterpädagogischen Repertoire in seiner Arbeit positiv beeinflussen, die er während seines Studiums erlernen durfte. Er betrachtet sich selbst als harmoniebedürftig und würde eher über Selbstbestätigung mit den Schauspielern arbeiten, als „sie fertig zu machen“.

Nach den Wünschen gefragt, die die Interviewpartner an ihr Studium gehabt hätten, ergaben sich folgende spannende Aussagen:

Reg-D: „Es gab eine Kollegin, die auch Theaterpädagogin war, die hatte in ihrem Regieprojekt viele untalentierte Schauspieler. Sie hat durch Prozesse eine Qualität hergestellt, an die ich nie ran gekommen wäre. Die habe ich sehr beneidet. Ich hätte gerne gewusst, wie geht Impro? Wie bringe ich die Schauspieler dazu, frei zu erfinden, und frei zu improvisieren? [...] ich habe immer gelenkt, nie die Schauspieler frei erfinden lassen“.

Reg-B: „Das Theater ist der einzige Raum, wo es das [die Vermittlung und Reflexion sozialer Kompetenzen, d. Verf.] nicht gibt [...] Es gibt keine Supervision oder auch nur ähnliches. Kein mittelständischer Betrieb kommt mehr ohne dergleichen aus. [...] Man bräuchte einen Kommunikationstrainer aus künstlerischer Sicht!“

Reg-A: „Man bräuchte „menschliche Skills“, die verschiedenen Typen von Menschen sind ein wichtiger Faktor. Was braucht man, um mit anderen Menschen umzugehen, wie gehe ich mit negativen Impulsen um?“

3.1.3. Auswertung

Das ganze Thema – offensichtlich ein Tabu. Es geht darum, sich nicht die Blöße zu geben, alles allein zu stemmen ist der Plan, keine Schwächen einzugestehen. Und das schon in der Ausbildung. Letzte Woche hörte ich auch nochmal das Wort „Psychogelaber“ als es um Reflexion ging. Die hierarchische Stellung des Regisseurs als Führungspersönlichkeit, als Alleskönner, stellt den *Menschen* in seiner Position als Regisseur ins „Off“. Reflexion darf nur in der eigenen Kammer stattfinden. Eine dringend notwendige Außenreflexion in Bezug auf soziale Kompetenzen bei der Regieführung findet nicht statt.

Bei manchen Telefonaten hörte ich fast so etwas wie einen Hilferuf heraus, eine Art Ohnmacht, und gleichzeitig wurden Tipps zur praktischen Umsetzung meiner Idee für ein Seminar Theaterpädagogik im Studiengang Regie gegeben „Ja, das wird schwer, da musst Du Lobbyarbeit machen. Ruf mal XY an, da könnte ich eine Verbindung herstellen!“ Auch eine Form der Erleichterung konnte ich bei manchen Personen heraushören, im Sinne von „Endlich können wir mal darüber reden“.

Einige Interviewpartner brachten ganz konkrete Beispiele von berühmten Regisseuren, bei denen sie assistiert hatten, die aggressiv und sexistisch eine Atmosphäre von Angst und Schrecken verbreitet hätten. Reg-B verweist auf das Theater Basel, wo der Intendant für Loyalität und Respekt gegenüber allen seinen Mitarbeitern steht und dies von allen Gastregisseuren auch einfordert. Der Intendant geht so weit, dass er Regisseure, die sich nicht an einen sozial verträglichen Umgang mit allen Gewerken halten, nicht mehr engagiert, auch wenn das künstlerische Ergebnis sehr gut gewesen

sei. Auch die ZHdK steht hier modellhaft für eine Hochschule, die die Zusammenhänge von sozialen Kompetenzen und Regieführen bereits begriffen hat. Die Schweiz als Vorreiter?

Im nächsten Kapitel soll die Praxis zeigen, welche positiven Einflüsse die Theaterpädagogik auf das Regieführen, sowohl mit einer vollständigen Ausbildung als auch mit nur bruchstückhaftem Wissen, haben kann.

3.2. Exemplarische Feldforschung anhand eines Fragebogens bei Regisseuren mit theaterpädagogischer Erfahrung / Ausbildung

3.2.1. Vorstellung des Fragebogens und Akquise der Teilnehmer

Folgende Fragen wurden von den teilnehmenden Regisseuren im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Ausbildung / Erfahrung (R-TP) per **Fragebogen** beantwortet:

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?
2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?
 - 2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?
 - 2.2. Wenn ja,
 - a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?
 - b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?
 - c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?
 - d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?
3. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

Die **Akquise** der Teilnehmer für den Fragebogen gestaltete sich schwieriger als erwartet. Durch private Kontakte zu vielen befreundeten Regisseuren und Schauspielern, Kontakte der Theaterwerkstatt Heidelberg (Dozentenverteiler) und direkte Mailanfragen nach Forschungen im Netz (z. B. veröffentlicht die Folkwang Universität die Profile ihrer Regiestudenten), versuchte ich eine große Bandbreite an Menschen zielgerichtet zu erreichen. Ich nutzte den Verteiler des Jungen Schauspielhauses Zürich und des Jungen Theaters Heidelberg.

Die „Ausbeute“ mit 10 beantworteten Fragebögen fällt wesentlich geringer aus, als ich nach den Telefonaten und Mails mit mindestens 20 Personen, die ja auch als Multiplikatoren hätten dienen sollen, vermutet hätte. Die Leiterin des Jungen Theaters Zürich machte aus ihren Zweifeln bezüglich meines Fragebogens keinen Hehl:

Dass es da in der praktischen Arbeit Überschneidungen gibt, sei unbenommen, aber Theaterpädagogik und Regie sind doch getrennte Bereiche. So, wie ich theaterpädagogische Ausbildungen kenne, vermitteln sie nicht in erster Linie Fähigkeiten, Fertigkeiten, um mit professionellen SchauspielerInnen zu produzieren. Dafür gibt es ja andere Wege [...] Alle angefragten Regisseure [...] hatten zu diesen Fragen keinen Bezug, weil ihre Praxis anders aussieht. Das heißt nicht, dass sie nicht diese Fragen haben, aber das steht in keinem Zusammenhang mit theaterpädagogischer Aus- oder Vorbildung.

Auch die Dramaturgin vom Jungen Theater Heidelberg mailte

Allerdings kenne ich tatsächlich kaum bzw. keine Regisseure, die aus der Theaterpädagogik kommen. Vielleicht sagt das auch etwas für Deine Frage aus?

Diese beiden Wege gestalteten sich also als Sackgasse. Viel Mühe für nichts?

Nein, diese 10 beantworteten Fragebögen enthalten viele wertvolle Aussagen, die natürlich subjektive Eindrücke bleiben, von Personen, die vielfach nur theaterpädagogische Erfahrung haben, aber durchaus eine spannende Auseinandersetzung ermöglichen, sowie in manchen Punkten wegweisend sein könnten. Außerdem geben die Hindernisse der Akquise in Wort und Tat bereits Aufschluss über so manch spannenden Zusammenhang.

3.2.2. Vorstellung der Teilnehmer

Regisseure mit theaterpädagogischer Erfahrung / Ausbildung		
Teilnehmer	Fachlicher Hintergrund	Anlage
R-TP1#	Regisseur (ZHdK) mit theaterpädagogischer Erfahrung	1 + #
R-TP2	Regisseurin und Theaterpädagogin (Universität Hildesheim)	2
R-TP3	Regisseur und Theaterpädagoge (Universität Hildesheim)	3
R-TP4	Regisseurin und Schauspielerin (Hochschule für Musik und Schauspiel, Hannover) mit theaterpädagogischer Erfahrung	4
R-TP5	Regisseurin, Schauspielschulleiterin, Theaterpädagogin (Germanistik und Theaterwissenschaften Uni Leipzig)	5

Regisseure mit theaterpädagogischer Erfahrung / Ausbildung		
R-TP6	Regisseurin, Schauspielerin, Theaterpädagogin BuT	6
R-TP7	Regisseur (ZHdK) und Schauspieler mit theaterpädagogischer Erfahrung	7
R-TP8	Regiestudent (Folkwang Universität der Künste) mit theaterpädagogischer Erfahrung (Hans-Otto-Theater, Potsdam)	8
R-TP9	Regisseur (Philosophie, Literaturwissenschaften) und Dozent (ZHdK) mit theaterpädagogischer Erfahrung	9
R-TP10	Regisseurin (HfMT, Hamburg) und Schauspielerin mit theaterpädagogischer Erfahrung	10

Im Nachhinein ist mir klargeworden, dass meine Fragen eine Doppelung implizierten, so dass die Auswertung der Fragen nicht mehr in ihrer gestellten Reihenfolge erfolgen konnte, sondern dass eine fragenübergreifende Auswertung erfolgen musste.

3.2.3. Antworten⁴³

Auf die Frage nach der **Beeinflussung** der theaterpädagogischen Erfahrung/Ausbildung auf das Arbeiten mit professionellen Schauspielern, spricht R-TP5 davon, dass sie mit der theaterpädagogischen Erfahrung den Schauspieler weniger als Instrument denn als Menschen wahrnehmen könne. Eine Einpassung des Schauspielers in ihr inneres Bild einer Inszenierung, hätte einer größeren Beeinflussung des Bildes durch eine Ensemblearbeit Platz gemacht. Angebote der Schauspieler könne sie ernster nehmen, die Wahrnehmung des Schauspielers „sehen“. Das Durchsetzen der „eigenen Handschrift“, der „Originalität“, stünde nicht mehr im Vordergrund.

R-TP2 spricht in diesem Zusammenhang auch von einer größeren Offenheit für den kollektiven Arbeitsprozess. Sie sei großzügiger geworden und könne auch positives Feedback geben, anstatt nur Kritik.

Außerdem ist für R-TP5 seit dem Kenntnissgewinn durch die „Projektplanung“ ein besseres Zeitmanagement gelungen.

43 siehe Anlagen 1-10

R-TP3, R-TP8 und R-TP2 bemerken die Ähnlichkeit der Herangehensweise der Arbeitsprozesse. R-TP9 betont sogar, er habe im Laufe der Zeit gemerkt, dass er seine Art des Inszenierens (Partizipation bei der Stückentwicklung im Sinne von Text, Darstellung, Improvisationen und Entwicklung von Übungen) in seiner Arbeit mit Laien entwickelt und verfeinert habe.

R-TP4 sieht die Pädagogik als Grundvoraussetzung, wenn man Verantwortung für Menschen übernehme, „egal ob Lehrer, Meister oder Regisseur“. Das Ziel, das Handwerk, das Reflexionsvermögen und die Erfahrung würden sich natürlich unterscheiden.

Die Frage nach einem **Profit** durch theaterpädagogisches Wissen im Umgang mit professionellen Schauspielern wird von allen R-TP des Fragebogens prinzipiell mit einem *Ja* beantwortet.

Wobei es im Stadttheaterbetrieb allerdings **Einschränkungen** beim offenen Einsatz von Methoden und Übungen gibt, bei der sich eine Linie herausfiltern lässt: Die Anwendung von Methoden und Übungen erfolge oft inkognito, da der Theaterpädagogik etwas „nicht Künstlerisches“ sondern „Pädagogisches“ anhafte. Schauspieler seien oft skeptisch und/oder wollten gar nicht an Übungen teilnehmen, weil sie den Mehrwert nicht erkennen könnten („kindisch und doof“). Allerdings ließen sie sich oft überzeugen oder überlisten. Eine Offenheit des Regisseurs würde von den Schauspielern oft auch als Schwäche interpretiert. In weniger hierarchischen Kontexten sei allerdings auch weniger Überzeugungsarbeit zu leisten. Im Stadttheater würde eine strenge Trennung (s. a. 3.2.1.) praktiziert, was die Situation erschwere, auf selbstbewusste Weise Übungen und Methoden anzuwenden. Die Idee vom Theaterpädagogen als „besserem Öffentlichkeitsarbeiter“, der die Zuschauer von morgen generiere, sei noch weit verbreitet.

Als besonders **hilfreiche Aspekte** der Theaterpädagogik erweisen sich für die R-TP die Gruppendynamik (Stichwort: gemeinsame/r Arbeitsmodus/Energie), die Vermittlungskompetenz (Stichwort: Wie kann ich meine Idee vermitteln), soziale Kompetenzen, wie Moderations-Feedback, Kommunikationstechniken (Stichwort: angstfreier Raum / Zensurfreiheit / kein Druck / Arbeiten auf Augenhöhe / Bestätigung / Einfühlungsvermögen), der Gestaltung eines Warm-Ups und der Improvisation.

R-TP6 bezieht sogar als **theaterpädagogisches Fachwissen** die drei Säulen der Theaterpädagogik (ästhetische Bildung, soziale Kompetenzen, Persönlichkeitsentwicklung) als hilfreiche Aspekte mit ein, denn dadurch könne sie Prozesse bewusster steuern. Fachwissen fließe intuitiv in den Probenprozess mit ein und wird laut R-TP5 flexibel dort

eingesetzt, wo es gebraucht wird (z. B. auch bei der Schauspielerführung oder der Kommunikation mit den Gewerken).

Die Frage nach dem **Einsatz von theaterpädagogischen Methoden in einer bestimmten Phase des Probenprozesses** wird fast einhellig schwerpunktmäßig als Gruppen- bzw. als Ensemblebildungselement auf den Anfang der Probenzeit gelegt. R-TP1# nutzt die Übungen auch am Anfang, um einen schnelleren Überblick über Fähigkeiten, Bedürfnisse und Charaktereigenschaften der Spieler zu bekommen.

Das Element Warm-Up verwendet R-TP7 als tägliche Routine, weil er positive Entwicklungen auf das Ensemble und die Gruppenarbeit beobachten konnte.

R-TP4 setzt Methoden und Übungen besonders bei jungen Spielern ein. Andere Methoden setzen die R-TP nach ihrer jeweiligen Zielführung ein.

Die R-TP gaben folgende **Übungen und Methoden** an, die sie bei Bedarf einsetzen:

Wahrnehmungsübungen, Traumreisen, Gruppenbildungsübungen, Feedbackgespräche, Imaginationsübungen, gemeinsame Unternehmungen, Zip Zap u. ä. „Spiele“, Improvisation / Improtheater nach Keith Johnstone, Biographisches Theater, Kreatives Schreiben, Materialsammlung (Ästhetisches Forschen), Chorisches Arbeiten, Choreographisches Arbeiten, Forschendes Arbeiten, Genreübergreifendes Arbeiten.

Der Regiestudent R-TP8 stellt hier eine Ausnahme dar. Trotz seiner Erfahrungen als Leiter mehrere Jugendclubs ist er der Meinung, Stimm-, Körper- und Gruppenübungen seien mit Profis nicht mehr nötig.

In anderer Sicht fällt auch der autodidaktische Regisseur R-TP9 heraus. Er hat den mündigen Schauspieler bereits zum Konzept gemacht. In der Freien Szene wissen die Schauspieler, was sie erwartet und entscheiden sich bewusst für eine Zusammenarbeit mit ihm. Er braucht für seine Arbeit Darsteller, die dramaturgisch mitdenken. Von daher ist für ihn eine Arbeit auf Augenhöhe selbstverständlich. Er sieht seine Projekte (im Sinne Humboldts) als Entwicklungs- und Bildungsprozess. Für ihn sind dialogisches Lernen, eine forschende Auseinandersetzung mit dem Thema und mit sich selbst, zu hinterfragen und sich bei Bedarf neu einzuordnen, ein soziales Lernen zu ermöglichen, im Ergebnis ein pädagogische Projekt ohne Pädagogen. Das macht ihn in meinen Augen von seinen Ansichten her zu einem perfekten Theaterpädagogen, obwohl er sich selbst jedes Fachwissen abspricht. Für ihn zeigt sich das ...

... **Bild des idealen Regisseurs** im Bewusstsein für kollektive Prozesse und einem respektvollen Umgang miteinander. Natürlich liegen für alle R-TP die Schwerpunkte ihres

„idealen Regisseurs“ woanders. Es lassen sich jedoch bei allen Regisseuren auch einige Soft Skills als ideale Kompetenzen festhalten, die folgendermaßen zusammen zu fassen sind:

- Moderations- und Feedbackkompetenzen
- Wissen um gruppendynamische Prozesse
- Flexibilität und Kompromissfähigkeit; Angebote und Ideen aufnehmen
- sanfter Führungsstil; sorgsam, aber bestimmt
- große Menschenkenntnis
- starke, verantwortliche, analytische Persönlichkeit, die die Bedürfnisse ihrer Spieler ernst nimmt und pädagogische Kompetenzen hat, die Ressourcen der Künstler öffnet, ausschöpft und zum Blühen bringt

Bei den **Forderungen für das Regiestudium** in Bezug auf soziale Kompetenzen sind folgende Aussagen besonders hervorzuheben: R-TP1# fordert eine intensivere praktische Arbeit mit Schauspielern während des Regiestudiums, nur so könne man seine eigene Methode erfinden. R-TP7 glaubt, ein Kommunikationstraining für Schauspieler und Regisseure könnte eine enorme Bereicherung sein, evtl. auch mit den Mitteln der Theaterpädagogik. R-TP6 meint, dass Kenntnisse über psychologische Grundlagen, Führungsstile, Gruppendynamik und Umgang mit Konflikten im Studiengang Regie vermittelt werden müssten.

3.2.4. Auswertung

Prinzipiell kann man aus den Antworten des Fragebogens ableiten, dass Regisseure mit theaterpädagogischer Erfahrung / Ausbildung ein großes Interesse an einer künstlerischen Partizipation des Schauspielers haben. Hier scheint mir überhaupt der Kern des von mir geschilderten Problems offen zu Tage zu treten: Die mangelnde Teilhabe am künstlerischen Prozess lässt die Schauspieler oft zu unmotivierten „Gefäßen“ werden, die auf Füllung durch den Regisseur hoffen. Desgleichen bekommt ein motivierter Schauspieler in einem Fall von mangelnder Teilhabe oft eine klare Absage an sein kreatives Potential erteilt. „Er-füllen“ sei seine Aufgabe. Das Gefühl der Teilhabe am künstlerischen Geschehen kann eine beglückende und befruchtende Arbeit sein. Um nicht endlose Diskussionen zu entfachen, braucht es natürlich den von den R-TP angesprochenen sanften Führungsstil, der im Sinne aller verantwortlich Entscheidungen fällt.

Die befragten R-TP sehen sich selbst in der Pflicht, über soziale Kompetenzen, besonders über Kommunikationsfähigkeiten, zu verfügen. Auch hier liegt, meiner Meinung nach, das Geheimnis einer gelungenen Probenarbeit: Das „Miteinander-Reden“ zu beherrschen kann Blockaden lösen, Potentiale freisetzen und Konflikte weit im voraus vermeiden oder zumindest reduzieren. Dadurch wird der künstlerische Prozess im besten Falle beschleunigt, durch den Zeitgewinn ist wieder mehr forschende Arbeit möglich und ein künstlerischer Mehrgewinn ist das Resultat.

Die eigene Reflexionsfähigkeit der R-TP wurde im Idealbild eines Regisseurs allerdings nur am Rande erwähnt. Dies würde wiederum dafür sprechen, Regiestudenten über einen längeren Zeitraum theaterpädagogisch zu begleiten.

Bedauerlicherweise stehen auch die Widerstände, denen sich die R-TP in ihrer Regietätigkeit theaterpädagogische Übungen und Methoden anzuwenden, ausgesetzt sehen, im Fokus. Dies stellt auch ein Hindernis bezüglich meiner These dar. Was können Regisseure machen, die zwar mit theaterpädagogischen Kompetenzen ausgestattet ein entspanntes und erfolgreiches Proben ermöglichen können, aber keine Lobby haben und im schlechtesten Fall ihre Fähigkeiten verstecken müssen, weil ihre Offenheit als Schwäche ausgelegt wird? Aufklärung und Arbeit an der Basis, wie es die ZHdK tut, sind die geeigneten Gegenmaßnahmen. Bürgerbühnen, Projekte, wie die von R-TP9 und eine konsequente Wertschätzung von den Intendanten können beitragen, das unverdient fragwürdige Image der Theaterpädagogik, das durch eine immer noch bestehende Unwissenheit über den gesamten Berufsstand herrscht, zu revidieren.

Schauen wir nun auf die Konflikte, die sich aus der Perspektive der Schauspieler mit der Regie ergeben können.

3.3. Eindrücke von Konflikten zwischen Regisseuren und Schauspielern aus der Perspektive des Schauspielers durch Telefoninterviews

3.3.1. Akquise, Fragen, Interviewpartner

Die **Akquise** fand in meinem privaten Kollegenkreis statt, wobei ich auch Wert auf Personen gelegt habe, die mir nicht zu nahe stehen und die sowohl Erfahrungen im Staatstheater wie im Off- oder Privattheater haben.

Frage:

Worin besteht für dich der Hauptkonflikt zwischen Schauspieler und Regisseur?

Interviewpartner:

Schauspieler		
Teilnehmer	Fachlicher Hintergrund	Anlage
S-I	Schauspieler	I
S-II	Schauspielerin	II
S-III	Schauspielerin	III
S-IV	Schauspielerin	IV
S-V	Schauspieler	V

3.3.2. Antworten⁴⁴

Die Gewichtung der Antworten liegt, laut der befragten Schauspieler, im Schwerpunkt auf der mangelnden Empathie und einer damit einhergehenden mangelnden Kommunikationsfähigkeit. Das Verständnis für das, was der Schauspieler braucht, würde oftmals fehlen. Es hapere bei den Anweisungen und komme dadurch zu Missverständnissen und würde in persönlicher Kritik enden. Es fehle an Vertrauen in die Wahrnehmung der Schauspieler und ihrer künstlerischen Erfahrungen. Grenzüberschreitungen durch Verbalattacken kämen immer wieder vor – auch bei jüngeren Regisseuren, dadurch entstünden Verkrampfung, Aggressivität oder Blockaden. Kompetenzmängel bei Jungregisseuren böten immer wieder Konfliktpotential, ebenso auch Angst von Regisseuren vor den Schauspielern.

Die Wünsche der Schauspieler an die Regisseure, um eine gute Arbeit zu leisten, sind mannigfaltig und beziehen sich hauptsächlich auf Themen wie Vertrauen und Respekt, konstruktive Kritik, eine angstfreie Atmosphäre sowie die Partizipation am künstlerischen Prozess. Beschrieben wurde das Bild eines Regisseurs als pädagogischer Spielleiter, der das Proben als probieren verstehen würde oder auch des Regisseurs, der sich als Künstler unter Künstlern verstehe, die zusammen für das gemeinsame Ergebnis arbeiteten. Des weiteren stand der Wunsch nach Ensemblebildung, also dem Erleben von etwas Gemeinsamem, nach Akzeptanz der unterschiedlichen Spielweisen und einem Raum, der Diskussionen zulässt, die aber zu keinem „Gekuschel“ führen sollen, im Interesse der Schauspieler.

Auf das Interview mit S-IV möchte ich im Einzelnen eingehen. Die Schauspielerin vertritt die Ansicht, dass es sich bei den Konflikten in der Probenarbeit hauptsächlich um Übertragungen, also um stellvertretende Probleme handelt. Gruppendynamische Konflikte aus dem jeweiligen Stoff, würden sich auf die Gruppe übertragen. Die Gruppe müsste in so

44 siehe Anlagen I-V

einem Fall zurücktreten und erkunden, wo im Stück das Ensemble sich gerade befände. Es käme auch vor, dass der Regisseur sich mit einer bestimmten Figur identifiziere oder der Schauspieler eine Seite des Regisseurs spiegele. All diese Konstellationen würden Spannungen erzeugen. S-IV regt in solchen Fällen eine „Bewusstseinsrunde“ an, um nach der neutralen Haltung zu suchen (Ein- und Ausstieg in die / aus der Figur). Die Grundvoraussetzung sei allerdings, dass die Gruppe so arbeiten wolle, denn sonst käme es zu Weigerungen und noch mehr Konflikten. Wie die Regisseure Reg-B und Reg-E betont auch S-IV den Produktionsdruck im Staats- und Stadttheater, der Konflikte vorprogrammieren würde.

3.3.3. Auswertung

Die Schauspieler wollen demnach so arbeiten, wie es sich die Theaterpädagogen zu ihrer Maxime erklärt haben? Probieren in einem verwertungsarmen Raum, die Einhaltung von Grundregeln im Umgang miteinander, Respekt und Vertrauen, flache Hierarchien, die Möglichkeit der Teilhabe am künstlerischen Prozess! Aber ist das so schwer zu verstehen? Jeder Arbeitnehmer wünscht sich einen respektvollen Umgang miteinander - nur im Rahmen der Kunst darf dieses Grundrecht permanent gebrochen werden. In meinem letzten Erlebnis einer totalen Entgleisung eines Regisseurs sprach dieser in so vernichtender Weise über den vermeintlichen Charakter eines Schauspielers, dass dies bei dem Betroffenen sogar eine Art Trauma verursachte. Grenzüberschreitungen mit solcher Vehemenz und solchem Zerstörungswillen sind zwar selten, aber doch kann ich mich rückblickend an unzählige kleine und große Vorfälle erinnern, die die Probenarbeit für die beteiligten Personen (auch Regieassistenten oder technische Mitarbeiter) zu einer Zumutung gemacht haben. Besonders sexuelle Übergriffe von Regisseuren bleiben unausgesprochen und ohne Konsequenzen. Das Gefühl, sich auf Grund der hierarchischen Strukturen nicht wehren zu können, die Abhängigkeit und die Angst, sich den Ruf eines unkomplizierten Schauspielers nicht zerstören zu wollen, münden in einer absoluten Ohnmacht.

Regisseure, die über Soft Skills verfügen, bringen tatsächlich Schauspieler zum „Erbblühen“ und die Freundschaft und Dankbarkeit, die ich für diese Regisseure empfinde, ist sehr groß. Nicht umsonst wurde George Tabori für genau diese Charaktereigenschaften mit Hingabe verehrt.

Die Erfahrungen von S-IV knüpfen stark an R-TP6 Forderung nach Wissensvermittlung im Bereich der Psychologie für Regiestudenten an.

Aber auch hier wird deutlich, dass eine Schulung von Schauspielern genauso wichtig wäre, um das eigene Verhalten in Bezug auf Konflikte in Probenprozessen reflektieren zu können und auch Grenzüberschreitungen nicht zuzulassen. Diesen Seitenweg meiner Untersuchungen werde ich hier allerdings nicht weiter verfolgen.

Um mich einem Lösungsmodell anzunähern, vertiefe ich den Blick auf die ZHdK, um dieses Hochschul-Modell der Transdisziplinität für eine Weiterentwicklung zu nutzen.

3.4. Erfahrungsbericht von der ZHdK in Bezug auf theaterpädagogische Inhalte im Studiengang Regie

Schauen wir doch noch einmal genau auf die für meine Fragestellung interessanten Inhalte und den Aufbau des Regiestudiums an der ZHdK.

Im ersten Studienjahr erleben die Regiestudierenden gemeinsam mit Studierenden des Schauspiels und der Theaterpädagogik schauspielerische Grundlagen wie Sprechen, Körperarbeit, Bewegung, Wahrnehmung, Improvisation und Figurenarbeit am eigenen Körper.⁴⁵

Bei der Formulierung des Ausbildungsziels für den Studiengang Regie schreibt die ZHdK unter anderem:

Da die sozialen Prozesse ästhetischen Handelns ein Kernthema des Berufs ist, wird Vernetzung und Kollaboration mit Studierenden unterschiedlicher Disziplinen im Departement der darstellenden Künste und Film, wie in Zusammenarbeit mit internationalen Partnerschulen in prozessorientierten oder produktorientierten Lehrformaten und Projekten gezielt gefördert.⁴⁶

Die transdisziplinäre Ausrichtung der ZHdK ermöglicht also nicht nur eine Horizonterweiterung, sondern auch einen Perspektivwechsel durch die Durchmischung der Studenten der Abteilung Theater. Auch die Möglichkeit, transdisziplinäre Seminare als Wahlfach zu belegen, ist ein Angebot der Hochschule. Seminare wie „Was ist Kritik?“ oder „Wissensräume des Transdisziplinären“ werden z.B. für das Wintersemester '17/18 angeboten. Hier kann es zu einem gemeinsamen Arbeiten aller Studierenden der Hochschule kommen.

Eine weiterführende Befragung in Bezug auf das theaterpädagogische Bildungsangebot im Studiengang Regie mit dem ZHdK-Abgänger R-TP1# per Mail ergab folgende zusammengefassten Eindrücke⁴⁷:

Es wurden in den ersten zwei Semestern Übungen aus der Theaterpädagogik eingebracht (z. T. mit den schon genannten Widerständen), es wurde auch mit der klassischen Workshopstruktur gearbeitet, einschließlich vieler Versionen von Feedbacks. Die Strukturen wurden aber nicht als Methoden transparent gemacht, sondern mussten von den

45 <https://www.zhdk.ch/inhalte-und-aufbau-821>

46 <https://www.zhdk.ch/ausbildungsziel-und-berufsfelder-822>

47 Anlage #

Studenten im Nachhinein „durchschaut“ werden. Gruppendynamik und Kommunikation wurden allerdings auf der Metaebene verhandelt, stießen aber auch hier zum Teil auf Widerstand.

Auch von der Theaterpädagogin Mira Sack wurden die Studenten des ersten und zweiten Semesters unterrichtet.

R-TP1#: Wir hatten ab und zu bei Prof. Mira Sack Unterricht, die aber nicht per se als Theaterpädagogin auftrat, sondern versuchte, als Theatermacherin, Künstlerin und fern von Schubladisierung die Kraft des Theaters zu vermitteln. Überhaupt hat sie versucht, die verschiedenen Disziplinen zusammen zu bringen und die klassischen Stigmatisierungen abzubauen.

Das Erleben der Transdisziplinität und die primäre Idee des „Theatermachens“ an der ZHdK ist wegweisend für die deutschen Hochschulen, die „klassische“ Regisseure ausbilden und könnte der erste Schritt sein, die starren Strukturen aufzubrechen.

3.5. Fazit zum Forschungsteil

Was lässt sich nun aus den vielen subjektiven Eindrücken zum Thema herausfiltern?

Es gibt ganz offensichtlich eine Bedürfnislage von Seiten der Schauspieler und der Regisseure von realistischen bis hin zu unrealistischen Hoffnungen: Bei den Schauspielern dominiert der Wunsch nach Partizipation und gelungener Kommunikation, den ich persönlich nur unterstreichen kann. Bei den Regisseuren dominiert der Wunsch nach Methodenvielfalt im Umgang mit den Schauspielern und einem betreuten Ausprobieren an den Hochschulen.

Den Produktionsdruck im Stadttheaterbetrieb abzubauen, ist ein strukturelles Problem, welches sich nicht leicht lösen lässt und an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden soll. Bei den Experten (Regisseure mit theaterpädagogischer Erfahrung / Ausbildung) kristallisierte sich heraus, dass das gesamte Spektrum der theaterpädagogischen Vielfalt im Umgang mit Profis zum Einsatz kommen kann und den Prozess, die Probenarbeit und das Ergebnis positiv beeinflusst. Eine genaue Trennung der Sparten in der Methodik lässt sich beim Anleiten nicht mehr nachweisen. R-TP2 schreibt, dass „Theater [...] Handlungslernen“ sei, und „proben“ eben „von probieren“ komme, und hebt damit die Abgrenzung im Ansatz bei der Probenarbeit zwischen Theaterpädagogik und Profitheater auf.

Jedoch ist ein transparentes Arbeiten in Bezug auf Offenlegung und Ursprung der theaterpädagogischen Methoden nicht möglich. Die Angst, pädagogisch betreut statt „beprobt“ zu werden, ist Schauspielern wie Laien unangenehm.

Aber was wäre nun zu tun, um alle Wünsche der Regisseure und Schauspieler sowie Erfahrungen und Tipps der „theaterpädagogischen Regieexperten“ zu einem idealen Ausbildungskonzept für Regiestudenten zusammenzustellen, die die reflexiven, sozialen und die künstlerischen Inhalte einschließen?

Bei der Untersuchung des Studiengangs Regie an der ZHdK stellte sich schon der Modellcharakter für deutsche Hochschulen heraus. Trotz dieser schon weit über den deutschen Hochschulbetrieb hinausgehenden Ansätze der Entstigmatisierung der Theaterpädagogik, der Transdisziplinität in Bezug auf theaterpädagogische Methoden und der Durchmischung der Studenten mit der Möglichkeit des Perspektivwechsels, möchte ich noch einen Schritt weiter gehen und den Versuch wagen, noch größer zu denken, um einem neuen Typ von Regisseur „zu helfen auf die Welt zu kommen“.

4. Annäherung an drei Lösungsmodelle theaterpädagogischer Intervention im Studiengang Regie mit der Fokussierung auf den Erwerb von Soft Skills

4.1. Warum gerade Theaterpädagogik als Vermittler von Soft Skills im Studiengang Regie?

Es gibt mehrere Ansätze, die ich hier kurz beleuchten möchte.

Erstens ist die Umsetzung einer künstlerischen Idee auf der Probe immer mit pädagogischen Strategien verknüpft, die den Schauspieler in seiner Arbeit beeinflussen und steuern. Diese pädagogischen Überlegungen beinhalten eine Antizipation des Spiels des Schauspielers und der eigenen Vorstellung der Spielzüge. Mira Sack bezeichnet dieses „mit-spielende“ Denken, als Handwerk, das es zu erlernen gilt. Um dieses Bewusstsein für pädagogisches Denken, das zugleich ein künstlerisches ist, transparent zu machen, eignet sich die Theaterpädagogik hervorragend, die sich genau an der „Schnittstelle“ von künstlerischen und pädagogischen Handlungsstrategien bewegt.⁴⁸

Im Anfangsteil meiner Arbeit habe ich - unter 2.1.4. - exemplarisch positive Regiestile beschrieben, die auch als große Vorbilder für die Anleitung von Laien in der Theaterpädagogik gelten. Ich bin der Meinung, dass der Theaterpädagogik genau jetzt diese Aufgabe zufällt, die Arbeitsweisen von Tabori, Zadek oder Bogart eben an jene zurück zu spiegeln, die es angeht, nämlich die zukünftigen Regisseure.

48 Vgl. Sack 2010, 114f.

Es werden keine Produktergebnisse bewertet, sondern ein Vermittlungsanliegen kommt zur Sprache, das persönliche und künstlerische Weiterentwicklung fokussiert.⁴⁹

Mira Sack hat bei diesem Zitat zwar zusätzlich zu dem von mir erwähnten Tabori auch noch Robert Wilson und Peter Brook im Sinn, aber die Parallelen zu den von mir genannten Regisseuren sind offensichtlich.

Die [...] solidarische Haltung gegenüber den Darstellern und der Wert des bedingungslosen Probierens markieren den Mittelpunkt des Lehrverständnisses und des Führungsstils.⁵⁰

Der Theaterpädagoge kann sich in der Arbeit mit Regiestudenten als mannigfaltiger Impulsgeber zeigen, der seine Gedanken offenlegt und damit Diskussionen und Experimente ermöglicht. Der Theaterpädagoge wie der Regisseur bewegen sich im Spannungsfeld zwischen einem angstfreien Raum und einer Risikobereitschaft. Zumal die Risikobereitschaft meines Erachtens aus dem angstfreien Raum hervorgeht.

Der Blick des Theaterpädagogen auf den Spieler ist begleitet von der Frage, was dieser an Veränderungen braucht [...] Die experimentelle Haltung zum Spiel ist zwingend gepaart mit einer souveränen Haltung zur Suche.⁵¹

Auch hier doppelten sich die Erfahrungen der Theaterpädagogik mit der Regie. Wenn also die Theaterpädagogik in Führungsstil und Umgang mit den Schauspielern von den gleichen Leitmaximen geprägt ist, wie sie die besten Regisseure vertreten, wer wäre perfekter für den Job geeignet, aus Regiestudenten auch sozial kompatible Vermittler zu machen, als der Theaterpädagoge?

Und zuletzt hat der Regiestudent die Möglichkeit, seine sozial-emotionale Kompetenz durch die Verkörperung, die sich als Differenzerfahrungen im dramatischen Zusammenspiel zeigt, zu erweitern.⁵² Das „Spiel als ambivalentes und ambigues Erfahrungsfeld [zu] nutzen“, um neue Perspektiven kennenzulernen - also das Offenlegen und Aushalten der Widersprüche, die sich im Spiel ergeben, ermöglicht eine Öffnung seiner Selbstwahrnehmung.⁵³ Dieses Aushalten der Widersprüche kann der große Zugewinn persönlicher Reife für die Regiestudenten sein. Und im Gegensatz zu seinem zukünftigen Berufsalltag, hat er in dem theaterpädagogischen Rahmen nichts zu verlieren, sondern nur zu gewinnen und kann auch Scheitern als lustvoll erleben, da er sich zu jeder Zeit in einem verwertungsarmen Raum befindet.

Die nun folgende Annäherung an verschiedene Lösungsmodelle soll helfen, eine Realisierung zu bewerkstelligen.

49 Sack 2011, 327.

50 Sack 2011, 327.

51 Ebd. 331 u. 337.

52 Vgl. Wiese 2006, 70.

53 Sack 2011, 345.

4.2. Das Modell ZHdK für die Bundesrepublik Deutschland

Das Modell der ZHdK hat sich bereits bewährt. Die Zusammenlegung der Studiengänge Regie, Schauspiel und Theaterpädagogik für die ersten zwei Semester in den Grundlagenfächern, also eine transdisziplinäre Ausrichtung der Hochschule, ermöglicht den Regiestudenten ein Studiengang übergreifendes Aneignen von Wissen und Fähigkeiten und eine empathische Atmosphäre im Umgang miteinander. Theaterpädagogische Inhalte werden gestreut von verschiedenen Dozenten vermittelt.

Kritisch ist anzumerken, dass die Transparenz der eingesetzten Methoden zu kurz kommt und die Verarbeitung der Mittel und Methoden unbewusst passiert. Ein gezieltes Einsetzen der theaterpädagogischen Methoden im Berufsleben geschieht dadurch eher intuitiv.

Fachwissen wird nicht vermittelt, trotzdem ist es schon ein wunderbares Modell, von dem alle Theaterschaffenden profitieren können.

4.3. Das Modell des transdisziplinären Dozenten

4.3.1. Der transdisziplinäre Dozent und die Hochschule

Aufbauend auf das Modell ZHdK möchte ich mich nun einer Weiterentwicklung mit der Frage annähern, wie transdisziplinäre Kenntnisse durch Dozenten, die gleichermaßen künstlerisch wie theaterpädagogisch ausgebildet sind, die Entwicklung von sozialen Kompetenzen bei Regiestudenten ermöglichen können.

Grundlegend muss man sagen, dass die Entwicklung einer Intervention der Theaterpädagogik im Studiengang Regie von den Dekanen / Abteilungsleitern der Hochschulen erwünscht und durch Einbettung in den Fachunterricht unterstützt werden muss, um eine Stigmatisierung aufzulösen und der Theaterpädagogik eine Ernsthaftigkeit in der Rezeption zu geben. Dies scheint bei der ZHdK der Fall zu sein. Aber entscheidend für das „Ernst nehmen“, ist die künstlerische Unangreifbarkeit des jeweiligen Dozenten. Mit dem künstlerisch professionellen Unterbau eines Schauspielstudiums und einem zusätzlichen Abschluss als Theaterpädagoge BuT (oder natürlich einem akademischen Abschluss) als Doppelqualifikation kann das Crossover gelingen. Jetzt kann der Dozent neben seiner primären Vermittlung von künstlerisch-handwerklichen Kompetenzen, die theaterpädagogischen Methoden zielgerichtet einsetzen, selbstbewusst transparent machen und begründen, warum er sie einsetzt, nämlich, um den zukünftigen Regisseuren ein zusätzliches „Handwerk“ für die zwischenmenschliche Arbeit mitzugeben. Die

Vorbildfunktion des Dozenten als Anleiter ist hier gleichermaßen ein Eisbrecher für die Theaterpädagogik: Sachlich und empathisch, autoritativ und kommunikativ versiert.

Die theaterpädagogische Vermittlung von Soft Skills durch transdisziplinäre Dozenten hat den Vorteil, dass die Regiestudenten quasi nebenbei zu dem Erwerb ihrer künstlerischen Qualifikationen ihre sozialen Kompetenzen erweitern können und mit dem gezielt vermittelten Fachwissen besser auf den Berufsalltag vorbereitet sind. Außerdem sind die Studenten durch die Kontinuität von zwei Semestern als eine Gruppe zusammen gewachsen, die alle gruppenspezifischen Phasen durchlaufen hat. Eine theaterpädagogische Begleitung durch alle Phasen mit den einhergehenden Erfahrungen wird ermöglicht und kann gemeinsam reflektiert werden.

Der Nachteil ist hier wiederum das „Nebenbei“, das den Stellenwert des Erwerbs von Soft Skills immer in die zweite oder dritte Reihe hinter die künstlerischen Themen rutschen lässt und dadurch diesen Kompetenzen nicht die Wertigkeit geben kann, die sie bräuchten. Außerdem ist die Trennung zwischen dem verwertungsarmen Raum und dem Leistungsformat Hochschule fließend, welches einer besonderen Aufmerksamkeit bedarf, um Verwirrungen zu vermeiden.

Trotz alledem, hier wäre der zweite Schritt in die richtige Richtung, nämlich die Transparenz der theaterpädagogischen Intervention vollzogen, und damit die Anwendung dieser durch die Studenten bewusst einsetzbar.

4.3.2. Inhalte und Methoden als Schlaglichter von sozialen Kompetenzen

Einige ausgesuchte Elemente der Theaterpädagogik in Bezug auf die sozialen Kompetenzen möchte ich hier auch zu den wichtigsten Themen machen, die der theaterpädagogische Dozent vermitteln sollte:

Kommunikative Kompetenz zeigt sich in der Fähigkeit und der Bereitschaft, die Mittel der Beobachtung, des bewussten Handelns und der damit einhergehenden Verantwortung darüber einzusetzen.⁵⁴ Dies ist die Grundvoraussetzung für einen vermittelnden Beruf wie den des Regisseurs. Kommunikationsunfähigkeit zeigt sich, wenn der Prozess des Planens und Gestaltens der Kommunikation nicht durchgeführt werden kann. Kommunikationstraining in der Theaterpädagogik stellt sich als Gestaltung menschlicher Beziehungen dar:

Sie bringt Menschen in Beziehungen zu sich selbst und in die Interaktion mit anderen, auf verbaler, emotionaler und körperlicher Ebene und macht so Grundmuster sozialen Lebens

54 Golpon 2003, 164.

experimentell, spielerisch und künstlerisch erfahrbar. Derart Sozialerfahrene werden zu ExpertInnen für Kommunikation.⁵⁵

Mit dem darauffolgenden Einsatz der Metakommunikation, einer übergeordneten Sichtweise, ist es möglich, die Kommunikationssituation zu analysieren und eine Lernerfahrung für sich selbst zu erzielen. In Bezug auf die Vermittlung von Fachwissen muss Schulz von Thuns „Kommunikationsquadrat“⁵⁶ und sein Modell vom „Inneren Team“⁵⁷ zum Einsatz kommen. Der „theaterpädagogische Dozent“ hat die Möglichkeit, mit Hilfe von Improvisationseinheiten einen Kommunikationsworkshop zu gestalten oder auf der Metaebene Informationen einzubringen.

Feedback

Das Feedback ist eines der wichtigsten Instrumente der gruppenspezifischen Lernkonstellationen. Durch eine bewusste und kontrollierte Subjektivität soll die Methode Lewins⁵⁸ die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Studenten erweitern und sogenannte blinde Flecken reduzieren. Die Qualität der zwischenmenschlichen Beziehungen wird verbessert, da die Regiestudenten lernen, sich besser zu steuern und situationsadäquater auszudrücken.

Das Erlernen des Unterschieds zwischen Kritik und Feedback ist hier essentiell.

Eine Feedbackkultur sollte als regelmäßige Methode durchgeführt werden.

Bei einer Anleitung der Warm-Ups von Drittsemestlern für die Erstsemestler (Modell ZhdK, s. 3.4.) sollte auch ein Feedback in Bezug auf die Anleiterkompetenz von den teilnehmenden Studenten sowie von dem jeweiligen Dozenten stattfinden. Eine Erweiterung der Persönlichkeitsbildung und der Reflexion von Beziehungen kann dadurch ermöglicht werden.

Wahrnehmung

Als eine äußerst wertvolle Hilfestellung im Hinblick auf die Selbst- und Fremdwahrnehmung, möchte ich an dieser Stelle das grafische Modell des JOHARI-Fensters erwähnen. Dieses macht deutlich, welche Pole (Ich – die Anderen) sich in Bezug auf Selbst- und Fremdwahrnehmung miteinander verbinden).⁵⁹

55 Zillmer 2003, 166.

56 Schulz von Thun 1 2005, 14ff.

57 Schulz von Thun 3 2005, 21ff.

58 Dießner 2005, 33.

59 Ebd. 99.

Gruppendynamische Phasen

Jeder Probenprozess gerät irgendwann ins Stocken, Konflikte treten auf. Das Wissen um eine Gruppenentwicklung nach dem erweiterten Tuckman-Modell (Phasen des Gruppenprozesses) kann helfen, situationsgerecht mit Übungen auf Konflikte und Missstimmungen zu reagieren und auch die eigene Position als Regisseur zu reflektieren und damit Stress abzubauen.⁶⁰ Der künstlerische Prozess wird wieder ins Fließen gebracht. Schulz von Thun beschreibt Gruppendynamik als die Kunst, die "Kontrolle zu lockern", „das freie Spiel der Kräfte [zu] fördern“ und „versteckte Lebensgeister [zu] wecken“⁶¹ Für die Regiestudenten wäre eine Vermittlung von Fachwissen, Übungen und einer Reflexion auf der Metaebene von größtem Nutzen, um im Berufsleben auch ganz gezielt auf dieses Fachwissen zugreifen zu können.

Ensemblebildung

Ein Ensemble beginnt immer als eine Zwangsgemeinschaft von Individualisten, die seit der Zeit ihrer Ausbildung gelernt haben, dass es nur der nach oben schafft, der sich am besten präsentiert. Dieses Schema zu durchbrechen und eine „verschworene“ Gruppe zu entwickeln, schafft die Methodik der Gruppenbildung. Füreinander einzustehen, Differenzen auszuhalten und an einer gemeinsamen „großen“ Sache zu arbeiten, kann der Erfolg gezielter Übungen in der Ensemblebildung sein.

Führungskompetenzen (autoritatives Regieführen)

Der Stil des Regieführens bestimmt die Atmosphäre auf der Probe. Kann ich Spielfreude und einen angstfreien Raum etablieren, ist es möglich, die Schauspieler zur Neugier und Experimentierfreudigkeit zu verführen.

Empathie

Empathie ist eine der Schlüsselqualifikationen für soziale Kompetenz. Der empathische Umgang mit sich selbst gilt als erster Schritt zur Empathiefähigkeit.

Nur wenn ich an mir und meinen Bedürfnissen interessiert bin, kann ich Interesse für die Bedürfnisse anderer entwickeln. Selbstempathie ist [...] eine entscheidende Ressource, die zur Bewahrung der eigenen Arbeitszufriedenheit beiträgt und dadurch Schutz vor Selbstüberforderung und Hilflosigkeit bietet.⁶²

60 Stahl 2002, 49ff.

61 Ebd. XVI.

62 Weckert 2011, 541.

4.4. Modell Seminar

4.4.1. Vorstellung

Eine weitere Möglichkeit der Problemlösung bietet das Angebot eines theaterpädagogischen Seminars für das erste Semester an. Da die Zahl der Regiestudenten natürlich sehr klein ist (2-5 Studenten) und es auch sinnstiftend ist, die Schauspieler von morgen an z. B. ensemblebildende Übungen heranzuführen, sollte sich das Seminar als transdisziplinäres Angebot an alle Studiengänge im Bereich Theater richten. „Pflichtseminar ja oder nein“ lässt sich nicht leicht beantworten. Ich plädiere für eine Anwesenheitsverpflichtung, da ich im Moment keine Hoffnung sehe, dass Regiestudenten freiwillig teilnehmen würden. Die Voraussetzungen für das Seminarmodell sind fast die gleichen wie bei Lösung Nr. 2: Die Hochschule wäre hier sogar der Initiator und würde der Theaterpädagogik einen ebenbürtigen Platz bei der Ausbildung von Regisseuren einräumen. Der Dozent müsste gleichermaßen über eine Doppelqualifikation aus Schauspiel und Theaterpädagogik (aus bereits erwähnten Gründen) verfügen. Durch die Planung von 10 Terminen können auch prozesshafte Erfahrungen gemacht werden.

4.4.2. Module

Mit dem folgenden Ausschnitt aus dem theaterpädagogischen Repertoire kann ein großes Spektrum von Methoden als Modul nach dem Workshop-Prinzip (wie z. B. in der Weiterbildung an der Theaterwerkstatt Heidelberg zum Theaterpädagogen BuT) vermittelt werden. Die unter 4.3.2. erwähnten fachlichen Grundinhalte sind hier natürlich auch Grundbestandteile der jeweiligen Module. Die Dauer des Workshops wäre im Zusammenhang mit der Hochschule zu erläutern. Meine Vorstellung läge bei jeweils 4 Stunden pro Modul.

Modul	Einsatzmöglichkeiten für die Regiestudenten im Berufsleben in Bezug auf soziale Kompetenzen und Methodenvielfalt
1. Gruppenbildung	Bildung eines Ensembles
2. und 3. Improvisation, Teil 1 und Teil 2	Einstieg in ein Thema / der Rolle / in die Textarbeit; Erzeugung von Spielfreude
4. Kommunikation - Kommunikationsprozesse verstehen und Kommunikationskompetenzen erwerben	Die tägliche Arbeit
5. Viewpointtraining - körperlichen Fokus auf Zeit und Raum in Begleitung von Framing	Gestaltung eines klaren Probenprozesses

6. Chorisches Theater	Kollektives Arbeiten
7. Interkulturelle Kompetenz - Ambiguitätstoleranz	Die tägliche Arbeit
8. Forumtheater	Der Umgang mit der Frage, wie Theater die Gesellschaft verändern kann
9. Biographisches Theater, Teil 1 und Teil 2	Umgang mit biographischem Material
10. Gruppendynamik	Umgang mit gruppendynamischen Prozessen während der Probenarbeit

5. Ausblick

Theater ist kein Ponyhof und auch keine therapeutische Nabelschau.

Die empathische Seite des Theaterprozesses muss mit der nüchternen zusammengehen. Emotionale Bindung und Gemeinsamkeit, „Verschworenheit“, korrespondieren mit analytischer Gründlichkeit und notwendiger Selbstkritik.⁶³

Theater ist immer auch Reibung und Konflikte, die es auszuhalten gilt. Aber die beiden ehemaligen Macher vom Theater am Neumarkt formulieren auf wunderbare Weise, dass es eben zwei Seiten des Berufs und der Probenarbeit gibt, die das ganze Paket Theaterarbeit schnüren. Leider ist diese Haltung selbst nach 20 Jahren nicht im Mainstream angekommen.

Deshalb: Wie realistisch ist es nun, dass eins von den drei Modellen „Theaterpädagogik in der Regieausbildung“ in der Bundesrepublik Fuß fassen könnte?

Das Modell „ZHdK“ (versteckte Theaterpädagogik plus Ausbildung und Integration von Theaterpädagogik-Studenten) wäre durchaus auf die Folkwang Hochschule Essen oder die Bayerische Theaterakademie August Everding anwendbar - der Geist der Erneuerung durchweht zumindest die Verfasser der Artikel über die Vorstellung der Hochschule in „Lektionen 2 Regie“ (Stichwort: Einfühlsamkeit, Kreativität, der Schauspieler als Mensch und nicht als Material, Abbau von: Schubladen / Allmachtsfantasien / Angst vor fremden Formen).⁶⁴ Im Sekretariat in Essen muffelt allerdings noch der alte Geist und auch die dortigen Regiestudenten mit theaterpädagogischer Erfahrung wollen, so scheint es mir, ihre Kompetenzen nicht an die große Glocke hängen - ihre noch neue, zerbrechliche Identität als Regisseure steht wahrscheinlich im Vordergrund.

Für das Modell „transdisziplinärer Dozent“ bietet sich die ZHdK an, falls der Hochschulrat weiter mutig voran schreitet und die Notwendigkeit der Sache „soziale Kompetenzen bei

⁶³ Kurzenberger 2009, 11.

⁶⁴ Bayerische Theaterakademie August Everding 2009, 201ff. u. Folkwang Hochschule Essen 2009, 183ff.

Regisseuren“ erkennen würde. Ein transdisziplinärer Theaterpädagoge „inkognito“ ist vielleicht auch bald an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch möglich, wenn Absolventen der Theaterwerkstatt Heidelberg an ihre Ausbildungsstätte als Dozenten zurückkehren und ganz langsam und subversiv ihren Teil zur Entstigmatisierung beitragen werden.

Das Modell „theaterpädagogisches Seminar“ bleibt wahrscheinlich zunächst Zukunftsmusik – Lobbyarbeit wäre zu erledigen, Netzwerke zu knüpfen, mehr Theaterpädagogen mit einem akademisch-künstlerischen Hintergrund müssten diese Welt bevölkern und mit Sendungs- und Selbstbewusstsein ihren Teil zur Veränderung beitragen.

Mein Wunschbild der theaterpädagogischen Intervention liegt in der Kombination von allen drei Modellen, die aufeinander aufbauend sich ergänzend helfen, meinem Idealbild des Regisseurs als Vermittlungskünstler und Visionär Wirklichkeit werden zu lassen.

Schließen möchte ich mit einem Zitat von dem Schauspieler Sotigui Kouyaté, der in Verbindung mit seiner Arbeit über Peter Brook im Interview sagt, dass es für Afrikaner drei Wahrheiten gäbe:

Es gibt *deine* Wahrheit, es gibt *meine* Wahrheit, und es gibt *die* Wahrheit. In dem Moment, wo ich gelten lasse, dass du eine Wahrheit haben kannst, bin ich gezwungen dir zuzuhören. Und wenn du gelten lässt, dass ich eine Wahrheit haben kann, hörst du mir zu. Wenn wir uns beide dann darauf einigen können, dass es außer deiner und meiner Wahrheit eine dritte Wahrheit gibt, die wir beide nicht kennen, können wir uns zusammen tun, um diese dritte Wahrheit zu suchen.⁶⁵

Allein die Beherzigung dieser Weisheit hätte das Potential, das Theater und die Welt zu revolutionieren.

65 Kouyaté 2005, 239.

6. Literaturverzeichnis

I. SELBSTÄNDIGE Literatur

Becker, Peter von: *Das Jahrhundert des Theaters.* Köln: Du Mont 2002.

Dießner, Helmar H.D.: *Die Gruppe und Ich-Ich und die Gruppe. Kommunikations-Management. Grundlagen für Kommunikation und Sozialkompetenz, Business und Sozialmanagement.* Paderborn: Junfermann Verlag 2005.

Ebert, Gerhard: *Improvisation und Schauspielkunst. Über die Kreativität des Schauspielers.* 4. überarbeitete Auflage. Berlin: Henschel Verlag 1999.

Kurzenberger, Hajo: *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper Probengemeinschaften theatrale Kreativität.* Bielefeld: transkript Verlag 2009.

Ohngemach, Gundula: *George Tabori.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.

Sack, Mira: *Spielend denkend. Theaterpädagogische Zugänge zur Dramaturgie des Probens.* Bielefeld: transcript verlag 2011.

Schulz von Thun, Friedemann: *Miteinander reden: 1 Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation.* Sonderausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005.

Schulz von Thun, Friedemann: *Miteinander reden: 3 Das „Innere Team“ und situationsgerechte Kommunikation. Kommunikation, Person, Situation.* Sonderausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2005.

Stahl, Eberhard: *Dynamik in Gruppen. Handbuch der Gruppenleitung.* Mit einem Geleitwort von Friedemann Schulz von Thun. Weinheim, Basel, Berlin: Verlagsgruppe Beltz 2002.

Wiese, Hans-Joachim / Günther, Michaela / Ruping, Bernd : *Theatrales lernen als philosophische Praxis in Schule und Freizeit. Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik Band 1.* Berlin, Milow, Strasburg: Schibri-Verlag 2006.

Zadek, Peter: *Menschen Löwen Adler Rebhühner. Theaterregie.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 2003.

II. UNSELBSTÄNDIGE Literatur

Sammelband

Alberty, Max: *Moderne Regie*. In: Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte-Theorie-Praxis. (Hg.) Jens Roselt Berlin: Alexander Verlag 2015, S. 56.

Bayrische Theaterakademie August Everding: *Ausbildungsstätten im deutschsprachigen Raum*. In: Lektionen 2 Regie (Hg.) Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 201-203.

Bogart, Anne: *Die Arbeit des Regisseurs an sich selbst*. In: Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte-Theorie-Praxis (Hg.) Jens Roselt Berlin: Alexander Verlag 2015, S. 419-445.

Eberhard, Sieglinde: *Feedback*. In: Wörterbuch der Theaterpädagogik (Hg.) Gerd Koch, Marianne Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 98-99.

Folkwang Hochschule Essen: *Ausbildungsstätten im deutschsprachigen Raum*. In: Lektionen 2 Regie (Hg.) Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 183-185.

Golpon, Hedwig: *Kommunikation*. In: Wörterbuch der Theaterpädagogik (Hg.) Gerd Koch, Marianne Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 164-166.

Grotowski, Jerzy: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek 1982 In: Wörterbuch der Theaterpädagogik (Hg.) Gerd Koch, Marianne Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 99.

Kouyaté, Sotigui: *Ein wahres Mittel universeller Kommunikation*. In: Peter Brook. Theater als Reise zum Menschen. (Hg.) Olivier Ortolani. Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 235-242.

Langhoff, Thomas: *Gespräch mit Thomas Langhoff (1)*. In: Das Jahrhundert des Theaters. (Hg.) Wolfgang Bergmann. Köln: Du Mont 2002, S. 40-42.

Marx, Rita: *Gruppe*. In: Wörterbuch der Theaterpädagogik (Hg.) Gerd Koch, Marianne Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 130-132.

Mitchell, Katie: *Die ersten Probenstage.* In: Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte-Theorie-Praxis (Hg.) Jens Roselt Berlin: Alexander Verlag 2015, S. 450-490.

Renk, Hertha Elisabeth: *Das Sein bestimmt das Spielen. Ein Gespräch mit George Tabori.* 1986 S.16 f. In: Regie:Thema und Konzept. Hans-Wolfgang Nickel. Milow: Schibri-Verlag 2005, S. 19.

Richter, Falk: *Regisseurinnen und Regisseure im Gespräch. Falk Richter.* In: Lektionen 2 Regie (Hg.) Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 153-162.

Roselt, Jens: *Regie im Theater - Theorien, Konzepte, Modelle. Einführung.* In: Regietheorien. Regie im Theater. Geschichte - Theorie - Praxis. (Hg.) Jens Roselt Berlin: Alexander Verlag 2015, S. 9-73.

Sack, Mira: *Spielend denken. Ein didaktisches Fragefeld.* In: szenenwechsel³ Vermittlung von Bildender Kunst, Musik und Theater. (Hg.) Ursula Brandstetter, Ana Dimke, Ulrike Hentschel. Berlin: Schibri-Verlag 2010, S. 113-123.

Steckel, Jette: *Regisseurinnen und Regisseure im Gespräch. Jette Steckel.* In: Lektionen 2 Regie (Hg.) Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 163-168.

Stegemann, Bernd: *Regie als Beruf.* In: Lektionen 2 Regie (Hg.) Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 38-55.

Tabori, George: *Gespräch mit George Tabori.* In: Das Jahrhundert des Theaters. (Hg.) Wolfgang Bergmann. Köln: Du Mont 2002, S. 164-169.

Theaterlexikon 1:

Artaud, Antonin. 2. Auflage. In: Theaterlexikon Band 1 (Hg.) C. Bernd Sucher. München: dtv 1999, S. 27-28.

Jeßner, Leopold. 2. Auflage. In: Theaterlexikon Band 1 (Hg.) C. Bernd Sucher. München: dtv 1999, S. 342-343.

Reinhard, Max. 2. Auflage. In: Theaterlexikon Band 1 (Hg.) C. Bernd Sucher. München: dtv 1999, S. 567-569.

Theaterlexikon 2:

Bremer Schauspiel. In: Theaterlexikon Band 2 (Hg.) C. Bernd Sucher. München: dtv 1996, S. 67-69.

Regietheater. In: Theaterlexikon Band 2 (Hg.) C. Bernd Sucher. München: dtv 1996, S. 348-351.

Voss, Gert: *Gespräch mit Gert Voss.* In: Das Jahrhundert des Theaters. (Hg.) Wolfgang Bergmann. Köln: Du Mont 2002, S. 247-253.

Weckert, Al: *Empathie in der Pflege. Lässt sich eine einfühlsame Grundhaltung erlernen? In: Die Schwester der Pfleger. 50. Jahrg. Heft 06/11, 540-543.* In: Verfremdung um Anzunähern - Episches Theater als theaterpädagogischer Ansatz zur Empathieförderung in der Pflegeausbildung. Julia Haas. Heidelberg: Theaterwerkstatt Heidelberg 2012, S. 6-7.

Zillmer, Heiner: *Kommunikationstraining.* In: Wörterbuch der Theaterpädagogik (Hg.) Gerd Koch, Marianne Streisand. Berlin, Milow: Schibri-Verlag 2003, S. 166-167.

Zürcher Hochschule der Künste: Ausbildungsstätten im deutschsprachigen Raum. In: Lektionen 2 Regie (Hg.) Nicole Gronemeyer, Bernd Stegemann. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 211-213.

Internetquelle

www.buehnenverein.de

<http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=34> 08.07.2017.

<http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=38> 08.07.2017.

www.zhdk.ch

<https://www.zhdk.ch/ausbildungsziel-und-berufsfelder-822> 08.07.2017.

<https://www.zhdk.ch/inhalte-und-aufbau-821> 08.07.2017.

III. SONSTIGE Quellen

Feldforschung: Katharina Koch. Mai bis Juli 2017.

Reg-A: Anlage A

Reg-B: Anlage B

Reg-C: Anlage C

Reg-D: Anlage D

Reg-E: Anlage E

Reg-F: Anlage F

R-TP1#: Anlage 1 und Anlage #

R-TP2: Anlage 2

R-TP3: Anlage 3

R-TP4: Anlage 4

R-TP5: Anlage 5

R-TP6: Anlage 6

R-TP7: Anlage 7

R-TP8: Anlage 8

R-TP9: Anlage 9

R-TP10: Anlage 10

S-I: Anlage I

S-II: Anlage II

S-III: Anlage III

S-IV: Anlage IV

S-V: Anlage V

Zitat auf der Frontseite

Trenkler, Thomas: *George Tabori über seinen einzigen Theaterskandal, lebensrettende Zufälle und das Fremdsein "Ich bereite mich auf den Tod vor"*
(Memento vom 13.8.2003 Internet Archiv) In: musikundtheater.ch1999, Interview
https://de.wikipedia.org/wiki/George_Tabori 30.7.2017

Foto

Kästner, Gerwin. www.gerwinkaestner.de. <http://raumzeitfluktuation.tumblr.com/>

ANLAGE A

Telefoninterview 5.6.2017: Reg-A, Regisseur, Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB)

1. Hast Du Soft Skills während Deines Regie-Studiums erlernen können?
2. Wenn ja -
 - a) welche?
 - b) gab es bestimmte Seminare dazu?
(z. B. Feedbackkultur, Ensemblebildung, Gruppendynamische Prozesse, angstfreien Raum für die Probenarbeit, Umgang mit Störfaktoren, Kommunikation)
3. Wenn nein - Hättest Du von so einem Fachwissen in Deinen Anfängen profitieren können?
4. Was für Erfahrungen hast Du diesbezüglich in den letzten Jahren gemacht?

Welche Soft Skills habt ihr tatsächlich während Eures Studiums erlernen können? Gab es bestimmte Seminare dazu? Also sind z. B. eine Feedbackkultur, Ensemblebildung, gruppendynamische Prozesse oder einen angstfreien Raum für die Probenarbeit zu erschaffen überhaupt ein Thema gewesen? Was für Erfahrungen hast Du in den letzten Jahren gemacht?

Reg-A:

- Null. An meiner Schule gab es das nicht. Konzentration lag darauf, den Studenten verschiedene handwerkliche Fähigkeiten beizubringen.
- das Studium war sehr praxisorientiert
- z. B. gab es auch keine Filmtheorie, sondern
 1. Arbeit an Geschichten erzählen, d. h. Entwicklung einer Story
 2. Wie funktioniert die Kamera
 3. Wie funktioniert Ton
- d. h. keine Gruppendynamik, nix
- es ging nur um das Handwerkliche

War es ein Thema zwischen den Studenten?

Reg-A:

- ich hatte vorher 3-4 Jahre Erfahrungen an Jugend- und Off-Theatern
- für Film mit Schauspielstudenten ging es um Schauspielführung
- ich fühlte mich sehr alleine gelassen
- machte alles aus dem Bauch heraus
- habe Fehler gemacht
- Versuch und Irrtum
- es ging nur um das Erreichen des Ziels
- es gibt nur eine Technik
- es ging nie um ergebnisoffen
- Du bist der Regisseur und musst das vermitteln
- Soft Skills kamen nicht von der Filmhochschule
- es ging um die Perspektive des Schauspielers im Sinne von Schauspielmethoden, z. B. Stanislawski, in dieser Hinsicht wurden auch Bücher empfohlen
- es gab dann ein Folgeseminar mit Schauspielstudenten, wo dann bestimmte Szenen nach einer Vorlage nachinszeniert wurden

- wie wir psychisch mit dem Künstler arbeiten sollten wurde uns nicht gesagt, ich war sehr hilflos

Glaubst Du es hätte Dir etwas gebracht, wenn Du Fachwissen zur Thematik gehabt hättest?

Reg-A:

- es hätte auf jeden Fall ein Plus gegeben
- DFFB: arrogante und unzugängliche Leute → eine Kultur von „Der Regisseur weiß es“ wird weitergegeben
- es gibt einen Plan, in dem der Faktor Mensch nicht vorkommt; evtl. könnte man manchmal mit einer Diskussion mehr erreichen
Bsp. mit XY: ich war sehr hilflos
- man bräuchte „menschliche Skills“ → die verschiedenen Typen von Menschen sind wichtiger Faktor. Was braucht man, um mit anderen Menschen umzugehen, wie gehe ich mit negativen Impulsen um?
- für so ein Seminar bräuchte man Lobbyarbeit → verschiedene Methoden, aber Menschlichkeit ist wichtig.
- Bei XY → selbst erfahren → ich hatte keine Skills für Störfaktor Schauspieler
- Man müsste mit dem Schulleiter Kontakt aufnehmen → dieser Bereich wird vernachlässigt
- Vielen wird es erst bewusst, wenn sie mit dem Studium fertig sind.
- Bsp. Film: XX → Schauspieler haben sich die ganze Zeit scheiße gefühlt, haben aber nichts gesagt und sich klein gemacht. Das war Sexismus pur.
- viele Regisseure verhalten sich auch so, um sich keine Blöße zu geben. Sie haben keine pädagogischen Soft Skills. Man bräuchte darüber eine Diskussion mit den Studenten.
- Bsp. Lesung mit YY (ehrgeizig / wollte spielen / alles auswendig) und YZ hat sich beschwert → Machtkämpfe → Dynamik musste entscheiden
- auch für Schauspielstudenten Soft Skills wichtig:
- welche Typen von Regisseuren gibt es?
- wie gehe ich mit Verzweiflung / Machtlosigkeit um? → Psyche muss vorbereitet werden
- das Feld ist noch unerforscht
- Schauspieler müssten eine Sprache entwickeln, dem Regisseur im Bedarfsfall den Wind aus den Segeln zu nehmen
- der Egomane, der Hilflose, der Choleriker
- es geht um die Sprache und darum mehr Fragen zu stellen → es geht um die Arbeit → was willst Du
- die Kraft der Zerstörung nehmen → gewaltfreie Kommunikation für Regisseure und Schauspieler!

ANLAGE B

Telefoninterview 15.5.2017: Reg-B, Regisseur, Studium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch

1. Hast Du Soft Skills während Deines Regie-Studiums erlernen können?
2. Wenn ja -
 - a) welche?
 - b) gab es bestimmte Seminare dazu?
(z. B. Feedbackkultur, Ensemblebildung, Gruppendynamische Prozesse, angstfreien Raum für die Probenarbeit, Umgang mit Störfaktoren, Kommunikation)
3. Wenn nein - Hättest Du von so einem Fachwissen in Deinen Anfängen profitieren können?
4. Was für Erfahrungen hast Du diesbezüglich in den letzten Jahren gemacht?

Reg-B:

- im ersten Jahr hatten wir Grundlagen Schauspiel (Impro / Sprechen / Akrobatik / Bühnentanz usw.), Regie-Unterricht: immer größer werdendes szenisches Arbeiten (20 Minuten – abendfüllende Abende), Dramaturgie, Kultursoziologie, Rechtskunde
- das Theater ist der einzige Raum, wo es das nicht gibt. Es wird nicht behandelt. Es gibt keine Supervision oder auch nur Ähnliches. Kein mittelständischer Betrieb kommt mehr ohne dergleichen aus.
- Nach dem Studium Fortbildung Akademie Musiktheater: Kommunikationsworkshop. Nix hängen geblieben → Leiterin: Wirtschaftstrainerin, erfüllte nicht die besonderen Bedürfnisse des Theaters
- es wurde darüber im Studium gesprochen, aber die Ernst Busch ist eine sehr handwerksbezogene Ausbildung, es geht nicht um eine Innenschau, sondern um die Beobachtung:
 1. wie schafft man es, dass die Schauspieler das machen, was man will
 2. Theater soll neutral beschreiben, nicht gewertet werden, über das Beschreiben agieren→ die Busch erfüllt das ostdeutsche Klischee: politisch und unemotional; auch in der Dramaturgie: die Suche nach der gedanklichen Schärfe
- aber 10 Jahre nach dem Studium: DDR-Pädagogik stirbt aus: das ist gut und schlecht
- die Busch hält davon nicht viel
- Bsp.: ich war Regieassistent bei X am Burgtheater; der war ein echtes Monster: Atmosphäre von Angst → Gegensatz Theater Basel: für den Intendanten das Wichtigste: man darf nicht scheiße sein zu den Leuten, egal, wie gut man ist, man wird nicht mehr eingeladen; aber alles ist in Veränderung: man kann sich nicht mehr jeden Ton erlauben als Regisseur; Dirigent immer noch gottgleich (Maestro); Leitung eines anderen Hauses: 80 Zig / Alkohol → Schweigeseminar im indischen Kloster → Riesenveränderung

- die Abhängigkeiten sind groß ; es geht immer um die die Psyche der Schauspieler, darum auch immer um ihr Selbstbewusstsein
- es wird darüber gesprochen, aber mehr nicht ...
- Warm-Up mit Choreografin, nicht selber angeleitet, mir nicht zugetraut; Grundlagenseminar Warm-Up als TN ja, wurde im Verlauf immer weniger
- Kommunikation innerhalb des Studienjahrs → Alphantiere → Streits → der Ton war absurd; keine Reflexion; starke Konkurrenz; Regieprofessor: Regie ist ein Ellbogenberuf
- jetzt konfrontiert mit Chor und Schauspielern: wie viel kann ich fordern?
- Erfahrung Inszenierung nach der Schule: Probenplan selber machen → Schauspieler brauchen künstlerische Freiheit und am Ende die Verantwortung des Regisseurs: ausbalancieren von Freiheit und Kontrolle
- in Gießen oder Hamburg mehr Soft Skills
- gibt Häuser, die gut oder schlecht laufen, das meiste in der Mitte
- man bräuchte einen Kommunikationstrainer aus künstlerischer Sicht
- im Probenbereich geht es, der Funke muss zwischen Schauspieler und Regisseur überfliegen
- im Theater ist die Kommunikation über künstlerische Sachen eine Katastrophe → es herrscht eine bestimmte Art von Sprachlosigkeit
- Grund ist eine besinnungslose Produktion von Stücken → trotzdem weniger Geld, immer müder, Rhythmus immer enger, Maskenbildner werden abgebaut, noch früher kommen, Leute können nicht mehr
- Zuschauer: ich schau mir weniger an!
- Positiv: Schauspielhaus Wien: 6-8 Schauspieler, künstlerisch involviert, stolz, nicht alles immer nett, aber Gemeinschaftsgefühl
- der Spielraum wird immer enger

Anlage C

Telefoninterview 12.7.2017: Reg-C, Regisseurin, Theaterpädagogin, Studium für angewandte Kulturwissenschaften, Justus-Liebig-Universität Gießen

1. *Hast Du Soft Skills während Deines Regie-Studiums erlernen können?*
2. *Wenn ja -*
 - a) *welche?*
 - b) *gab es bestimmte Seminare dazu?*
(z. B. Feedbackkultur, Ensemblebildung, gruppensdynamische Prozesse, angstfreien Raum für die Probenarbeit, Umgang mit Störfaktoren, Kommunikation)
3. *Wenn nein - Hättest Du von so einem Fachwissen in Deinen Anfängen profitieren können?*
4. *Was für Erfahrungen hast Du diesbezüglich in den letzten Jahren gemacht?*

Reg-C:

- Nein, überhaupt nicht, Gießen ist ein künstlerisch-wissenschaftliches Studium.

Hättest Du Soft Skills / Gruppendynamik / Ensemblearbeit am Anfang Deiner Berufstätigkeit gebrauchen können?

Reg-C:

- Nein, habe ich nicht gebraucht. Das habe ich in den Gruppen / Projekten intern gelernt während des Studiums.
- Normalerweise kamen da keine Schauspieler von außen. Wir mussten uns selber einigen. Ich habe mir das selbst erarbeitet.

ANLAGE D

Telefoninterview 12.6.17 Reg-D, Regisseur, Studium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg,

1. *Hast Du Soft Skills während Deines Regie-Studiums erlernen können?*
2. *Wenn ja -*
 - a) *welche?*
 - b) *gab es bestimmte Seminare dazu?*
(z. B. Feedbackkultur, Ensemblebildung, gruppenspezifische Prozesse, angstfreien Raum für die Probenarbeit, Umgang mit Störfaktoren, Kommunikation)
3. *Wenn nein - Hättest Du von so einem Fachwissen in Deinen Anfängen profitieren können?*
4. *Was für Erfahrungen hast Du diesbezüglich in den letzten Jahren gemacht?*

Reg-D:

- habe mit Jugendlichen in Göttingen gearbeitet → keine theaterpädagogische Erfahrung
- Regiestudium: keine Feedbackkultur / keine Ensemblebildung → war kein Thema im Studium
- wie muss ich mit Schauspielern reden, um ihnen zielgerichtet eine Aufgabe an die Hand zu geben
- Stichwort 'angstfreier Raum': es gab eine Kollegin, die auch Theaterpädagogin war, die hatte in ihrem Regieprojekt viele untalentierte Schauspieler. Sie hat durch Prozesse eine Qualität hergestellt, an die ich nie ran gekommen wäre. Die habe ich sehr beneidet. Ich hätte gerne gewusst, wie geht Impro. Wie bringe ich die Schauspieler dazu, frei zu erfinden und frei zu improvisieren.

Hast Du Dir im Berufseinstieg gewünscht, Du hättest die Themen im Studium behandelt?

Reg-D:

- Ich habe viel Vorerfahrung mitgebracht, ich hab's nicht gebraucht, meine Kommilitonen ja, haben sich z. T. schwer getan
- Ensemblebildung durch abendliches Biertrinken
- ich habe immer gelenkt, nie die Schauspieler frei erfinden lassen
- Skepsis bei Freundin, die Theaterpädagogin ist: alle heulen, Fokus liegt darauf, wie schlecht es einem geht; alles ist so schwer, permanente Selbstreflexion

ANLAGE E

Telefoninterview 6.7.2017 Reg-E, Regisseur / Schauspieler, Studium an der Zürcher Hochschule der Künste

1. *Hast Du Soft Skills während Deines Regie-Studiums erlernen können?*
2. *Wenn ja -*
 - a) *welche?*
 - b) *gab es bestimmte Seminare dazu?*
(z. B. Feedbackkultur, Ensemblebildung, Gruppendynamische Prozesse, angstfreien Raum für die Probenarbeit, Umgang mit Störfaktoren, Kommunikation)
3. *Wenn nein - Hättest Du von so einem Fachwissen in Deinen Anfängen profitieren können?*
4. *Was für Erfahrungen hast Du diesbezüglich in den letzten Jahren gemacht?*

Reg-E:

- viele Kurse für die Leitenden zusammen, Theaterpädagogen und Regiestudenten
- kann mich an Feedback / Ensemble / Gruppendynamik nicht erinnern
- ab dem 5. Semester eher allein
- gemeinsamer Unterricht, wenn es darum geht kennenzulernen → Ensemblebildung / Stimme / Sprache / Spiele
- das erste Jahr: Schauspiel-, Theaterpädagogik- und Regiestudenten alle zusammen
- im 2. und 3. Jahr haben wir für die unteren Jahrgänge selber ein Konzept gemacht und zu zweit die unteren Jahrgänge angeleitet, danach wurde das auch besprochen (Feedback)
- Mira Sack unterrichtet immer noch da
- gefehlt hat der Unterricht in Regiebelangen
- es gab nur zwei Dozenten für Regiebelange
- das war sehr viel learning by doing
- viel mit den Schauspielern aus dem Jahrgang gemacht
- wenig Hard Skills gelernt
- die vielen Soft Skills haben dann geholfen, als ich selbst als Dozent an einer Schule gearbeitet habe
- im Studiengang selbst war untereinander keine Ellenbogenatmosphäre
- wir haben uns gegenseitig unterstützt
- ich genieße es, nur 1-2 Produktionen zu machen, und 2 als Spieler
- ich möchte zu Hause bei meiner Familie sein
- ich bin harmoniebedürftig
- ich arbeite mit den Schauspielern mit Selbstbestätigung, anstatt sie fertig zu machen

Anlage F

Mail vom 15.6.2017 Reg-F, Regisseurin, Studium an der Hochschule für Musik und Theater

1. Hast Du Soft Skills während Deines Regie-Studiums erlernen können?
2. Wenn ja -
 - a) welche?
 - b) gab es bestimmte Seminare dazu?
(z. B. Feedbackkultur, Ensemblebildung, gruppensdynamische Prozesse, angstfreien Raum für die Probenarbeit, Umgang mit Störfaktoren, Kommunikation)
3. Wenn nein - Hättest Du von so einem Fachwissen in Deinen Anfängen profitieren können?
4. Was für Erfahrungen hast Du diesbezüglich in den letzten Jahren gemacht?

1. Hast Du Soft Skills während Deines Regie-Studiums erlernen können?
2. Wenn ja -
 - a) Welche?
 - b) gab es bestimmte Seminare dazu?

Es gab: Feedbackkultur, gruppensdynamische Prozesse, Umgang mit Störfaktoren, Kommunikation bei Christoph Nel und einem Gestalttherapeuten jeweils 2 Semester lang

3. Hättest Du von so einem Fachwissen in Deinen Anfängen profitieren können?

Auf jeden Fall hätte ich davon viel mehr Stunden brauchen können und vom 1. Semester an.

4. Was für Erfahrungen hast Du diesbezüglich in den letzten Jahren gemacht?

Ich habe selber eine Supervisionsausbildung gemacht, um mir das aus meinen Augen sehr notwendige 'knowhow' anzueignen.

ANLAGE 1

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2

Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit

Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

Vorab: Eine theaterpädagogische Ausbildung habe ich nicht (sondern Regie an der ZHdK), aber viel Erfahrung, sowohl von früher, als ich noch selber auf der Bühne stand, wie auch in der Regieposition bei verschiedenen Jugend- und Laienprojekten.

Der Einfluss der Mittel, die ich gelernt und beobachtet habe, ist gross.

Gruppendynamische Aspekte, gemeinsame Unternehmungen, gemeinsame warm-ups.

Gerade warm-up Spiele sind in diesem Kontext spannend, da Profi- Spieler diese im ersten Moment oft als kindisch und doof abtun, dann aber schnell großen Gefallen an den oft lustigen Spielen finden. Allerdings gibt es auch jene Profis, die sich dann komplett sperren. Da lohnt es sich auch nicht, etwas zu erzwingen. Bei Improvisationen ist es auch hilfreich, die Mittel oder Methoden nicht zu benennen, damit diese von den Spielern nicht von vornherein als Kinderkram abgetan werden.

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

Auf jeden Fall. Gerade in kollektiven Kontexten, die weniger hierarchisch funktionieren, sind TP- Methoden hilfreich.

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

x

2.2. Wenn ja,

a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

Gruppendynamik, Einfühlungsvermögen, Impro-Methoden, Warm-up Methoden

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Ich würde in meinem Fall nicht von Fachwissen sprechen.

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

Grundsätzlich zu Beginn jedes Prozesses. Um auch schnell einen Überblick über die Fähigkeiten, Bedürfnisse und Charaktereigenschaften der Spieler zu erhalten.

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

Zip Zap Peng, Freeze-Impro, Traumreisen kommen mir spontan in den Sinn.

4. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

Die ideale Regie fungiert als Moderator/in. Gesamtübersicht, Impulsbringer an Proben, eine Vision für das Grosse und Ganze. Dann aber unbedingt Flexibilität, keine Diktatur, sich von Angeboten überraschen lassen und den Ball zurückspielen, bis im besten Fall eine Art Ping-Pong-Spiel entsteht. Auch die ursprüngliche Vision muss modellierbar bleiben. Gegen Ende kommt dann eine sanfte Führung ins Spiel, Entscheidungen müssen getroffen werden. Das kann man sich wirklich wie eine Moderation einer Talkshow vorstellen. Alle kommen zum Reden, aber manchmal muss man auch freundlich abklemmen, um den Ball oben zu halten.

So sehe ich persönlich das. Ich bin aber auch überzeugt, dass es andere tolle Formen des Regieführens gibt. Am Wichtigsten ist wohl, dass jede/r Regisseur/in seine/ihre persönliche, gut funktionierende Methode findet.

Bezüglich des Studiums gibt es nur eine einzige Möglichkeit (die z. B. in meinem Studium vernachlässigt wurde), diese Methode zu finden und zu stärken: Arbeit mit Schauspielern. Theorie-Module sind sicherlich wichtig und spannend, aber Regisseure arbeiten nun mal mit Menschen, nicht mit Laptops.

ANLAGE 2

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2
Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit
Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

- mehr Offenheit für den kollektiven Arbeitsprozess
- großzügiger
- mehr positives Feedback statt „Kritik“
- Offenheit wird als Schwäche ganz gerne mal ausgelegt
- Anweisungen sind oft technischer, grober - ich finde, da muss man aufpassen, nicht ungenau zu sein

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

ja und nein

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

wie gesagt: Offenheit wird gerne mal als Schwäche gedeutet

2.2. Wenn ja,

a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

Gruppendynamik, allgemein sich selbst gut zu vermitteln

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Theater ist Handlungslernen - proben kommt von probieren

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

Schon mal bei Materialsammlung, Chorarbeit, ansonsten würde ich das Ganze gar nicht so trennen in Theater machen und Theaterpädagogik machen, das Thema, das Sujet bestimmt die Arbeitsweise und läßt neue Herangehensweisen erproben, erfinden etc.

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

Wenn ja dann nicht so bewußt. Meine Erfahrung ist ja eher: im Stadttheater ist es eher verbrämt, Methoden und Übungen einzusetzen, überhaupt ein Warm-Up, das finden die meisten eher schräg. Dann muss man das Geschäft schon Import nennen ...

4. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der Studiengang Regie beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

Jesus, keine Ahnung - da gibt es ja Riesenunterschiede und ich denke eher, diese haben ihre Berechtigung. Künstlerische Arbeit lässt sich nicht vereinheitlichen und muss eigensinnig sein dürfen. Eine eigene Methodik entwickelt sich ja erst im Laufe der Erfahrungen, genauso wie die eigene Handschrift und daraus eben auch die eigene Rollendefinition.

Führen können muß ein Regisseur auf alle Fälle, mutig sein und starke Nerven haben, natürlich muss man von Kommunikation was verstehen. Ich empfinde eine Inszenierungsaufgabe immer als gelungen, wenn ich das Gefühl habe ich konnte wirklich auf die Suche nach etwas gehen, und am besten mit meinem Team.

ANLAGE 3

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2

Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit

Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

Ich denke schon, dass sie das tut. Ohnehin trenne ich die beiden Arbeitsfelder in den Herangehensweisen nicht so scharf, für mich sind die Unterschiede von Projekt zu Projekt oft deutlicher in den Formaten, den Stoffen/Themen und anderen Rahmenbedingungen wie Raum, Probenzeit usw. unterschieden. Und natürlich: mit Kollegen kann ich auf einer anderen Basis von Theatererfahrungen, oft auch Reflektionsvermögen und schlicht Handwerk zurückgreifen. Mit Laiengruppen bin ich oft über das ganze Projekt hinweg (auch) beschäftigt, Grundlagen zu vermitteln.

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

Ja, siehe oben. Wobei der „professionelle Theaterbetrieb“ in meinem Fall Ensembles oder Projektgruppen der freien Theaterszene sind.

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

2.2. Wenn ja,

a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

Ich nutze gerne und oft Wahrnehmungsübungen und manche Aufwärmspiele, auch um gemeinsam in einen Arbeitsmodus zu finden.

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Kann ich so nicht spezifizieren

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

Oft am Anfang von Probeneinheiten (s. 2)

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

Wechselt. Und hat auch mit dem Fokus der jeweiligen Produktion und natürlich dem Ensemble zu tun

4. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

Fällt mir schwer, da ein Idealbild zu formulieren, weil ich es gut finde, dass es da sehr unterschiedliche Typen gibt, die dann auch sehr unterschiedliches Theater machen. Gleichzeitig finde ich schon, dass alle Menschen, die mit anderen Menschen bzw. Gruppen arbeiten – zumal in einem Hierarchieverhältnis – ein paar soziale Kompetenzen mitbringen sollten (oder sie dann halt auf der Regieschule lernen, wenn sie sie nicht vorher haben).

ANLAGE 4

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2

Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit

Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

Wenn man Verantwortung für Menschen hat ist die Pädagogik eine Grundvoraussetzung.

Egal ob man Lehrer ist, Meister oder Regisseur

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

Ja

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

2.2. Wenn ja,

a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

Alle Menschen können sich am besten öffnen, wenn man sie sieht, wenn man sie ernst nimmt und sie nicht unter Druck arbeiten lässt. Auch Bestätigung ist ein guter Schlüssel.

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Nein.

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

Bei jungen frisch zusammengewürfelten Spielern gerne als Warming up.

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

Spiele

4. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

Ein Geschichtenerzähler. Großes Kreatives Potential. Musikalisch und Bildnerisch. Starke Persönlichkeit. Bedürfnisse der Spieler ernst nimmt. Mit allen Gewerken zusammenarbeitet. Seine persönlichen Gefühle nicht mit in die Probenarbeit nimmt. Verantwortung und Pädagogik.

ANLAGE 5

Interview

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2
Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit

Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

Es hat mich in dem Sinne beeinflusst, dass ich die professionellen Schauspieler nicht mehr nur noch als Instrument, sondern als Menschen sehe. Ich sehe den Schauspieler mit seinen Wahrnehmungen und nehme seine Angebote ernster. Früher hatte ich ein Bild im Kopf, und ich habe versucht den Schauspieler dort einzupassen. Jetzt steht die Ensemblearbeit mehr im Vordergrund. Ich habe immer noch ein Bild im Kopf, aber ich lasse, ohne dass ich Zweifel an meinem Bild habe, eine Beeinflussung meines Bildes zu. Früher musste ich alles durchsetzen, um meine Originalität zu erhalten. Ob Sinn oder Unsinn, ich musste es durchsetzen, um meine Handschrift zu zeigen. Aus meiner Sicht als Schauspielschulleiterin muss ich sagen, dass vielen professionellen Schauspielern von staatlichen Schulen anezogen wurde, ein Instrument zu sein. Die verwirrt es dann, wenn man anders arbeitet. Erst im Laufe der Zeit merken sie, dass es ihnen hilft. Meine theaterpädagogische Erfahrung hilft mir auch für die Projektplanung, bzw. die Inszenierung. Ich bin viel strukturierter und habe ein besseres Zeitmanagement. In der Theaterpädagogik hat man viel weniger Zeit, man kann den Zeitrahmen nicht einfach sprengen, da stehen die Eltern vor der Tür.

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

Der Theaterpädagogik hängt etwas „nicht künstlerisches“ an. Sie wird oft belächelt und wird in die pädagogische Ecke gedrängt. Ich habe als Kind Theaterpädagogik erfahren, später wurde mir oft gesagt, „die Theaterpädagogik hat ja eh keine Ahnung.“ Die Theaterpädagogik am Haus wird nicht Ernst genommen. Man sieht sie als bessere Öffentlichkeitsarbeiterin, um die nächste Generation Zuschauer zu generieren.

2.2. Wenn ja,

a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

Man lernt verschiedene Moderations- und Feedback-Techniken. Dadurch gelingt die Koordination der Abteilungen besser (Technik, Kostüm etc.). Durch ein wertschätzende Kommunikation ist viel mehr möglich. Auch das Wissen um gruppensdynamische Prozesse ist sehr hilfreich.

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Das Basiswissen der Theaterpädagogik kommt in dem Moment einfach, ich trage diese Wissen nicht vor mir her.

Es gibt viele tolle Regisseure mit tollen Ideen, aber es fehlen die Übersetzungsmöglichkeiten. Theaterpädagogen müssen das können, diese Moderationsfähigkeit.

Theaterpädagogik erweitert den Horizont. Die Mittel- und Methodenvielfalt, das genreübergreifende Arbeiten, d. h. choreographische Elemente, chorische Elemente. Die Theaterpädagogik ist forschend unterwegs, die Regie ist nicht forschend. Wenn ich theaterpädagogisch arbeite, kann ich dem Schauspieler mehr helfen, von A nach B zu kommen. Durch methodisches Wissen kann ich ihn besser begleiten und kann ihn bewusster initiieren. Vorher habe ich nur das Bild vermittelt. Jetzt habe ich das Material, um Impulse zu setzen und nicht nur auf die Eigenarbeit des Schauspielers zu vertrauen. Der Trend geht ja eh dahin, z. B. Nübling und Schuck. Das sind ja eher kollektive Inszenierungen. Die Gemeinschaft zur Kreierung des Kunstprodukts steht im Vordergrund.

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

Das mache ich intuitiv. Ich bin flexibler geworden und nutze die Methoden je nach Situation.

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

Ich mache Warm-Ups, wenn ich ein bestimmtes Ziel verfolge oder auch eine spezielle Abschlussrunde, um am nächsten Tag dort dann weiterzumachen. Ich nutze die Methoden nicht beliebig, sondern es handelt sich dann um hinführende Methoden und Übungen, die ich im Sinne des Zieles einsetze. Diese streue ich flexibel ein. Die Theaterpädagogik fließt automatisch in den Arbeitsprozess mit ein. Man kann das nicht mehr trennen.

3. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

- weltoffen; visionär; ästhetische Vielfalt; Mittelvielfalt; sich nicht zu früh auf irgendetwas festlegen; sich aktuell weiterbilden; sich nicht in seiner eigenen Ästhetik gefangen halten; sich als Entdecker und Forscher begreifen; Kompetenzen von Moderationstraining und Feedbackkultur; braucht einen analytischen Umgang; Wissen um Gruppendynamik; braucht Techniken des Zuhörens; eine große Methodenvielfalt (was braucht der Dramaturg, der Schauspieler, der Lichttechniker: sie müssen lernen welche Infos sie wann in welcher Form zutragen, damit die Informationen auch verwendet werden können.

ANLAGE 6

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2
Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit
Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

Starke Beeinflussung

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

Ja.

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

x

2.2. Wenn ja, a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

Die drei Säulen der Theaterpädagogik - Ästhetische Bildung, soziale Kompetenz + Persönlichkeitsentwicklung - schwingen IMMER mit, wenn Menschen zusammen kreative Prozesse durchlaufen. Das Wissen darum ermöglicht mir in vielerlei Hinsicht, diese Prozesse bewusster zu steuern.

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Ja.

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

Ja. In allen Phasen, je nach Phase liegt der Schwerpunkt woanders.

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

Ja. In allen Phasen, je nach Phase andere Methode / Übungen. Anfangsphase „Gruppenfindung, verstärkte Warm-Ups, Impro usw, im weiteren Probenprozess Phantasie-/Imaginationsübungen, in den Endproben auch Warm-Ups, kürzer, Schwerpunkt hier Sprache, Timing etc.

4. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus?

Der ideale Regisseur ist ein kreativer Macher, der über künstlerisches Handwerk verfügt, gleichzeitig Menschenkenntnis hat, Menschen führen kann und ebenso auch über Handwerkszeug in der Kommunikation verfügt, um auch im professionellen Theaterfeld kreative Gruppenprozesse nutzen kann, um das Gesamtkunstwerk zum Blühen zu bringen, zugleich die Ressourcen der darstellenden Künstler öffnet, ausschöpft und diese ebenso zum Blühen bringt → das große Ganze zum Fest für alle Beteiligten macht.

Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

Die künstlerischen Inhalte verstehen sich von selbst. Lehrinhalte wie Anwendung von Methoden/Übungen; es sollten Kenntnisse vermittelt werden: Basics Psychologie (Humanistische Psychologie, systemisches Arbeiten), Führungsstile, Gruppendynamik, Umgang mit Konflikten usw.

ANLAGE 7

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2

Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit

Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

Meine Arbeit als Regisseur wird insofern davon beeinflusst, als dass ich gerne auf (Aufwärm-)Übungen / Übungen zur Anregung der Phantasie / Improvisationstechniken / etc. zurückgreife, die ich in einem theaterpädagogischen Kontext kennengelernt habe. Diese Übungen finden meist zu Beginn der täglichen Proben statt, um „anzukommen“ und „warm zu werden“. Ich habe erlebt, dass sich die tägliche Wiederholung von derartigen Übungen sehr positiv auf die Ensemble- und Gruppenbildung auswirken kann.

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

Ja, hauptsächlich, wie unter 1) geschildert.

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

Was manchmal daran hindert ist, dass es Schauspieler gibt, denen zu solchen Übungen die Lust fehlt, oder die den „Mehrwert“ darin nicht sehen.

2.2. Wenn ja,

a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

Auch hier muss ich auf die Angaben unter 1) und 2b + c) verweisen.

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Nein, nicht im Bestimmten, da mir hierfür die theaterpädagogische Ausbildung fehlt. Ich will aber nicht ausschließen, dass dieses Fachwissen von Nutzen sein könnte.

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

Zu Beginn der Probenphase und am Anfang jeden Tages. Je nach Theater, an dem die Produktion stattfindet und welchen Stellenwert die Theaterpädagogik an dem jeweiligen Haus hat, gibt es immer wieder die Zusammenarbeit mit Theaterpädagogen oder gemeinsame Aspekte bei der Arbeit (Probenbesuche durch Schulklassen oder andere

interessierte Gruppen / theaterpädagogische Angebote rund um die Produktion, bzw. das Stück).

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

Ja, wie geschildert Übungen zur körperlichen und geistigen Wachheit, zur Gruppenbildung, mitunter auch zur Kommunikation in der Gruppe (Feedback / gegenseitige Kritik / etc.). Das Schöne ist, wenn man offen hierfür ist, bekommt man bei jeder Produktion neuen Input durch die Schauspieler, die Regieassistenten oder natürlich auch durch die Theaterpädagogen, so dass immer wieder „neue“ Übungen zum Repertoire dazu kommen.

4. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

Eine sehr schwierige Frage. Das Idealbild eines Regisseurs gibt es, glaube ich, nicht. Denn ein „perfekter“ Regisseur wäre vermutlich langweilig. Ein Stück Reibung gehört dazu, denke ich. Aber es muss konstruktiv bleiben und darf nicht in persönlichen Verletzungen gipfeln. Hierfür wäre die Schulung einer Kommunikation, v. a. zwischen Regisseuren und Schauspielern, sehr wichtig. Dies findet an den Hochschulen meines Erachtens zu wenig statt. Und zwar in beide Richtungen (also nicht nur für die Regie, sondern auch für die Schauspieler!). Wenn es theaterpädagogische Ansätze gibt, die hier zum Einsatz kommen können, wäre es für alle Seiten eine enorme Bereicherung, denke ich.

ANLAGE 8

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2

Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit

Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

Ich glaube im groben ist die Arbeit mit professionellen Schauspielern und Laien ähnlich. Während der Arbeit beobachte ich sehr genau mit welchen Menschen ich es zu tun habe. Ich überprüfe Stärken und Schwächen, etc.

Allerdings ist das Ziel ein anderes. Wenn ich mit Laien arbeite, versuche ich, dass sie sich besonders wohl fühlen, damit sie sich auf eine Theaterproduktion einlassen können, um so ihr Fähigkeiten bestmöglich zu nutzen um das Selbstwertgefühl zu steigern. Bei der Arbeit mit Profis muss ich sie nicht begleiten, damit sie sich persönlich weiterentwickeln, sondern damit sich die Figur bestmöglich entwickelt, die sie verkörpern.

Auch muss ich mit den Profis keine Stimm-, Körper- und Gruppenspiele machen. Aber in der Vergangenheit haben mich diese Spiele geprägt und so bin ich in meiner Arbeit auch auf der Suche nach einem Spielensemble mit einer gemeinsamen Energie. Auch die Lust und Zensurfreiheit der Laien begeistert mich.

Ich denke ein idealer Regisseur beobachtet sehr genau, hört genau zu, ist belesen, kennt sich in der Welt aus und verliert dennoch nicht den Bezug zur Realität. Das passiert doch sehr oft im Theater. Durch die Arbeit mit Laien, rutscht man nicht so stark in die „Kunstblase“, weil man eben nicht unter Künstlern ist, sondern bei Menschen mit verschiedenen Interessen, verschiedener Herkunft, etc.

So lernt man auch besser sein Publikum kennen.

ANLAGE 9

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2

Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit

Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

Am Anfang meiner Regietätigkeit habe ich zu den Laien-Darsteller*innen gesagt: „Ich arbeite mit Euch genauso, wie ich mit professionellen Schauspielern*innen arbeite.“ Aber irgendwann habe ich festgestellt, dass es eigentlich umgekehrt ist. Die Partizipation bei der Entwicklung von Stücktext und Inszenierung, die Sichtbarkeit des Darstellers als Person auf der Bühne, das Herangehen über Improvisation und die Entwicklung von entsprechenden Übungen und Spielen – all das habe ich im Dialog mit Laiendarstellern entwickelt und verfeinert.

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

Ja, siehe oben.

Im Telefonat haben Sie ja auf die „Soft-Skills“ angespielt. Ich würde nicht unbedingt sagen, dass ich bestimmte Soft-Skills – also z. B. in Hinblick auf gruppendynamische Prozesse oder im Umgang mit Konflikten mit den Darsteller*innen – bewusst anwende. Vielmehr denke ich, dass es um die Frage geht, wie man seine Rolle als Regisseur innerhalb einer Produktion versteht. Ich habe Interesse an mündigen Darsteller*innen, die auch dramaturgisch mitdenken. Auf den Proben versuche ich, eine angstfreie Gesprächs-Atmosphäre auf Augenhöhe zu etablieren. Und alle Mitwirkenden – und das betrifft auch Assistent*innen oder Hospitant*innen – als Person mit ihren Perspektiven und Ideen ernst zu nehmen. Das funktioniert nicht immer und ist auch nicht mit jede*m möglich. Aber für mich als Regisseur heißt das, dass ich der Moderator eines Prozesses bin, der an bestimmten Punkten auch Entscheidungen treffen muss, aber v. a. die Aufgabe hat, alle Beteiligten mitzunehmen.

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

2.2. Wenn ja,

a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

Da ich kein ausgebildeter Theaterpädagoge bin, kann ich auch nicht benennen, welche Aspekte der Theaterpädagogik in meiner Arbeit vorkommen und entsprechend hilfreich sind.

Vielleicht kann ich allgemein sagen, dass ich Inszenierungen und Projekte als Entwicklungs- und Bildungsprozess (im Sinne Humboldts) für alle Beteiligten verstehe. Und das schließt mich als Regisseur genauso ein, da ich überzeugt bin, dass man immer nur im Dialog lernen kann. Insofern geht es darum, mehr über ein Thema und sich selbst herauszufinden, in der Auseinandersetzung damit die eigenen Perspektiven und Wertungen zu hinterfragen und ggf. neu zu justieren, sich Fähigkeiten anzueignen oder diese zu entfalten und ein soziales Lernen in der Konfrontation mit anderen Menschen, Charakteren und Sichtweisen zu ermöglichen. Im weitesten Sinne ist das ein pädagogisches Projekt – allerdings eins ohne Pädagogen.

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Siehe a)

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

In Projekten mit nicht-professionellen Darsteller*innen setze ich konsequent Übungen zur Entwicklung von Präsenz, Impuls, Adressierung, Raumwahrnehmung, Körperwahrnehmung, Sprachbewusstsein, Zug-um-Zug, Statusspiele etc. ein. Das sind Übungen, die ich bei Projekten von anderen Theatermacher*innen kennen gelernt und/oder selbst weiter entwickelt habe.

In Produktionen mit professionellen Schauspieler*innen setze ich solche Übungen nur selten und punktuell ein, etwa wenn es konkrete Probleme bei einem dieser Themen gibt.

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

siehe c)

4. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

siehe 2)

Da ich selbst nicht Regie studiert habe, kann ich mir nur schwer ein Urteil darüber anmaßen, was in den Studiengängen möglicherweise fehlt.

Ich denke, dass ein Bewusstsein für kollektive Prozesse, für Partizipation und einen respektvollen Umgang mit allen Beteiligten eine wichtige Voraussetzung wäre, um das Theater aus seiner Fixierung auf den Regisseur als einzelnen Großkünstler herauszuholen. Insofern wäre die Beschäftigung mit Arbeitsweisen hilfreich, wie sie in kollektiven Projekten in der Freien Szene üblich sind.

ANLAGE 10

Katharina Koch · Theaterwerkstatt Heidelberg · TP16-2

Fragebogen zur fachtheoretischen Abschlussarbeit

Arbeitsthema: Regie im professionellen Kontext mit theaterpädagogischer Erfahrung

1. Inwieweit beeinflusst Ihre theaterpädagogische Erfahrung oder/und Ausbildung Ihre Arbeit als Regisseur*in mit professionellen Schauspielern?

Ich nutze Spiele und Aufwärmübungen aus dem TheatPäd-Bereich auch für Regiearbeiten. Ich lege sehr viel Wert auf ein spielerisches Kennenlernen und darauf, dass die Schauspieler*innen mit ihren persönlichen Geschichten arbeiten können.

2. Können Sie von Ihren theaterpädagogischen Erfahrungen im professionellen Theaterbetrieb profitieren?

Weiß ich nicht, finanziell oder persönlich?

2.1. Wenn nein, was hindert Sie daran?

Ich glaube, es gibt immer wieder Ressentiments bei z. B. Stadttheaterleiter*innen, die TheatPäd nicht als „gleichwertig“ ansehen zu Probenarbeit und deshalb die beiden Bereiche bewusst getrennt halten. Da ich jedoch Regie-Ausbildung habe, werde ich meistens auch als Regisseurin wahrgenommen und habe dadurch, glaube ich, keine Nachteile.

2.2. Wenn ja,

a) welche Aspekte der Theaterpädagogik sind besonders hilfreich?

b) gibt es theaterpädagogisches Fachwissen, von dem Sie sich in den Proben leiten lassen?

Nein, nur aufgeschnappte Spiele etc.

c) gibt es eine bestimmte Phase im Probenprozess, in der Sie theaterpädagogische Methoden einsetzen?

V. a. zu Beginn / Kennenlernen

d) gibt es bestimmte Methoden/Übungen, die Sie einsetzen?

Kennenlernspiele, v. a. aus dem Improtheatersport nach Keith Johnson
Biografische Spiele, Schreibübungen, die ich auch bei TheatPäd-Workshops einsetze

4. Wie sieht Ihr Bild eines idealen Regisseurs / einer idealen Regisseurin aus? Und welche Lehrinhalte müsste der *Studiengang Regie* beinhalten, um sich diesem Idealbild anzunähern?

Regisseurin ist für mich zu einem großen Teil Koordinationsarbeit zwischen den Gewerken, das müsste im Regiestudium vielleicht noch mehr herausgestellt werden.

Idealbild bei der praktischen Arbeit mit den Spieler*innen: sorgsam, aber bestimmt, deutlich machen, wer leitet und dann genug Raum geben, dass alle Beteiligten innerhalb dieses Systems so viel wie möglich geben können. Kompromisse zulassen können, gute Ideen aufnehmen können, flexibel bleiben trotz Druck.

ANLAGE I

Telefoninterview 3.7.2017 S-I, Schauspieler

*Wie sehen die Hauptkonfliktpunkte zwischen Regisseur und Schauspieler aus?
Was brauchst Du, um gute Arbeit zu leisten?*

S-I:

- ich habe mich nie frei gefühlt, etwas auszuprobieren

Woran lag das?

S-I:

- ich hatte selber nicht genug Mut, mich auszuprobieren
- ich bin auf keinen Regisseur getroffen, der gesagt hätte "Lass Dir Zeit"
- ich brauche eine Atmosphäre und die Zuwendung von dem Regisseur
- natürlich wäre das Ideal "Mir ist das egal", aber die sofortige Bewertung durch den Regisseur, der eine feste Vorstellung hat, von dem, was er will ... ist für mich schwierig
- der Regisseur Tom Stoppard sagt, in GB ist der Regisseur in der Öffentlichkeit unwichtig, er steht auf keinem Plakat
- hier steht der Regisseur mehr unter Druck, er soll originell sein, das liegt am Regietheater
- die Ensemblearbeit steht nicht im Vordergrund
- ich habe den Wunsch, dass der Regisseur nur ein pädagogischer Spielleiter ist, der ein Ergebnis entwickelt aus dem, was alle anbieten
- aber Schauspieler wollen oft auch Regietheater, sie sind es so gewohnt und fangen an zu maulen, wenn der Regisseur anders arbeitet
- aber selbst beim Regietheater würde ich mir wünschen, dass dem Schauspieler beim Proben mehr Zeit gegeben wird
- der Schauspieler ist ein Künstler, er muss das finden und das ist keine Hausaufgabe, er muss sich ausprobieren in der Probe
- wie ein Maler, der Farben ausprobiert
- das Ideal wäre der Regisseur als ein Künstler unter Künstlern
- aber stattdessen ist der Regisseur der Künstler und der Schauspieler der Erfüllende, der Unter-Künstler „Du musst das machen!“
- eine pädagogische Ader muss beim Regisseur da sein - für das Produkt! Damit der Regisseur gut da steht - und das tut er, wenn die Schauspieler gut da stehen! Es geht um das Ergebnis!

ANLAGE II

Telefoninterview 6.7.2017 S-II, Schauspielerin

Was ist der Hauptkonfliktpunkt zwischen Schauspieler und Regisseur?

S II:

- mangelndes Einfühlungsvermögen, was es bedeutet, auf der Bühne zu stehen, d. h. sich verletzlich zu machen
- ich bin mir ständig bewusst, dass ich an meine Grenzen komme, ich gebe mir Mühe, darüber zu gehen
- die Regisseure kriegen nicht mit, was man da leistet
- es fehlt das nötige Feingefühl
- jedes Feedback kommt mit 'nem Holzhammer
- der Regisseur müsste sich bewusst machen, wie tickt der einzelne Mensch in der jeweiligen Situation: → manchmal braucht man Vertrauen, manchmal braucht man einen Arschtritt; das ist ja auch tagesformabhängig; jeder einzelne ist unterschiedlich

Es gab ja eine extreme Eskalationsituation, was war genau da vorher passiert?

S-II:

- über Stunden wurde ich fertig gemacht („So geht das gar nicht...“)
- es war die erste große Rolle mit dem Regisseur
- man bringt die eigenen Unsicherheiten mit
- wenn man besetzt wird, denkt man, man ist gewollt und dann ist alles falsch
- Wunsch: dass einem vertraut wird, sonst macht man immer mehr zu
- es mangelt an Respekt vor der Arbeit, die man leistet

ANLAGE III

Telefoninterview 4.7.2017 S-III, SchauspielerIn

Wie sehen die Hauptkonfliktpunkte zwischen Regisseur und Schauspieler aus?

S-III:

- Kommunikationsprobleme, Missverständnisse, und dann wird es persönlich
- die Schauspieler werden unsicher, wenn man keine gemeinsame Sprache spricht
- wenn man keinen gemeinsamen Humor hat
- wenn ich die inhaltliche Deutung verstehe, akzeptiere ich auch das Machtverhältnis
- Bsp.: Wenn es Stress gab: Ich fühlte mich blockiert durch den komischen Humor, es wurde alles sofort bewertet (gut / schlecht); es ist ein Sympathieding, hat man die gleiche Wellenlänge?
- es gab Regisseure, die viel gequatscht haben, und haben dadurch Leute verprellt
- und es gab Regisseure, die nicht geredet haben, da ist das gleiche passiert
- ich habe immer viel den anderen beim Proben zugeschaut, um herauszukriegen, was der Regisseur meint
- blöd ist wenn der Regisseur nicht mehr am Ding dran bleibt: ganz „toll“ ist es, jemanden in Grund und Boden zu machen, der Schauspieler war dann total verkrampft

Glaubst Du, dass bei den Konflikten eine Gesprächsführung geholfen hätte?

S-III:

- es sollte immer daran gekoppelt werden, ein künstlerisch hochwertiges Ergebnis zu bekommen, gute Ensemblebildung: gutes Ergebnis!

Gibt es etwas, was Du Dir im Probenprozess gewünscht hättest?

S-III:

- jaaaa – eine Sehnsucht nach Sachen miteinander zu machen z. B. singen oder dieses Theaterpädagogik-Kennenlern Ding
- der Austausch war da, aber nur mit dem Einzelnen
- ich habe verstanden: die Wahrheit, die ich habe, ist nicht die Wahrheit meines Kollegen
- es gab die Akzeptanz der unterschiedlichen Spielweisen, die Akzeptanz des unterschiedliche Blickes aufs Stück
- eine angeregte Diskussion über das Stück blieb aus
- Rollentausch haben wir gemacht, auf zwei Proben
- junge Schauspieler bis 30 haben Bock auf Veränderung, die sind offen für andere Sachen (Warm-Up etc.)
- ein Regisseur hat es durchgezogen, als Warm-Up immer Suzuki Training gemacht
- wo es explodiert ist, gab es immer Kompetenzmängel, hauptsächlich bei Jungregisseuren, da haben die Schauspieler als Gruppe den Regisseur fertig gemacht
- Regisseure haben oft Angst vor den Schauspielern / Angst vor der Gruppe

Hast Du autoritäre Regisseure erlebt?

S-III:

- nein, ich habe eher harmoniebedürftige Regisseure kennengelernt, das war auch nicht so geil
- dominant waren am ehesten Regisseurinnen, verzickt, hatten ein persönliches Ding zwischen Schauspielerin und Regisseurin, haben sich das Leben zur Hölle gemacht
- die alten Berühmten waren eher versoffen und ruhig und haben die Jungen machen lassen

ANLAGE IV

Telefoninterview 4.7.2017 S-IV, Schauspielerin

Worin besteht für dich der Hauptkonflikt zwischen Schauspieler und Regisseur?

S-IV:

- ich glaube es handelt sich fast immer um Übertragung, also um Stellvertreterdinge, also um keine echten Konflikte
- gruppendynamische Konflikte aus dem Stoff übertragen sich auf die Gruppe, also geht's um Mobbing, wird jemand gemobbt usw.
- die Gruppe müsste in so einem Fall zurücktreten und erkunden: wo sind wir im Stück?
- die Übertragungen erzeugen Spannungen
- die Schauspieler haben ihre Figur und haben den Blickwinkel ihrer Figur
- manchmal identifiziert sich der Regisseur mit einer der Figuren
- manchmal spiegelt der Schauspieler auch eine Seite des Regisseurs (z. B. eine schwache Seite, das zeigt sich dann, indem er immer auf dem Schwächsten herumhackt)

Könnte da eine Feedbackrunde helfen?

S-IV:

- ja, so was wie eine Bewusstseinsrunde, wo siedelt man das an, wo ist die neutrale Haltung, wie steige ich in die Rolle ein und wieder aus
- aber die Grundvoraussetzung wäre, dass die Gruppe so arbeiten will

Was wäre, wenn der Regisseur aber so arbeiten würde?

S-IV:

- das wäre eine Setzung
- das kann ihm aber auch um die Ohren fliegen
- bei so einer psychologischen Nabelschau würde sich so manch ein Kollege verweigern
- bei Schauspielern, die nur abliefern, geht das nicht
- die Leute, die Schauspieler, müssten Interesse daran haben, so zu arbeiten
- bei U. ging das – die hat das Gespräch offen gehalten, aber auch bei ihr gab es starke Konflikte (*Anmerkung: U. ist Supervisorin*)

Würde nicht auch schon eine professionelle Gesprächsführung von Seiten des Regisseurs helfen?

S-IV:

- ja klar, der Regisseur muss wahrnehmen, wie es den Leuten geht
- ich selbst wurde in einer Produktion als sehr divenmäßig beschrieben, dabei war ich nur unglücklich und hatte ein Problem, keiner hat was gemerkt
- natürlich ist es auch wieder problematisch, wenn ich zu viel Raum gebe

Könnte eine Spiegelung von Gruppendynamischen Prozessen nicht auch auf eine Arbeitsebene gehören?

S-IV:

- kommt drauf an, persönliche Gespräche mal ja, mal nicht
- in der Off-Szene funktioniert das mehr, das hat vielleicht mit weniger Produktionen zu tun, man kann sich dann besser einlassen, wenn man nur drei Produktionen im Jahr macht, und nicht wie am Stadttheater acht.
- der Druck und die Angst steigen dann
- in der Freien Szene hat man auch ein anderes Commitment, ein klares Ja! Man weiß, wenn es gut wird ist es auch für mich und meine Karriere gut
- Bsp.: Konflikt mit Y, der Alkoholiker ist → S-IV: "ich spiegle dich nur"

ANLAGE V

Telefoninterview 2.7.2017 S-V, Schauspieler

Worin besteht der Hauptkonflikt zwischen dem Regisseur und Schauspieler?

S-V:

- die verschiedenen ästhetischen Ansätze
- oft sind Regisseure nicht gut in der Kommunikation
- sie wissen nicht, was ein Schauspieler braucht
- es hapert bei den Anweisungen
- manchmal werden so viele Varianten geprobt und nicht an den Szenen gearbeitet
- fehlendes Vertrauen in den Schauspieler
z. B. hab ich gesagt, wir müssen ein konkretes Bild finden, damit es nicht nur um Befindlichkeit geht, aber der Regisseur hält an seiner Vorstellung fest, bis der Intendant kommt und sagt, das geht gar nicht
- nicht zu vertrauen, was der Schauspieler an Erfahrung mitbringt

Was würdest Du Dir wünschen?

S-V:

- Vertrauen in künstlerischen Fragen
- ästhetische Diskrepanzen sind ok, aber ein Einigen auf inhaltlicher Ebene
- viele Schauspieler verweigern sich ja dann auch, ich mache das nicht ...

Was für Konflikte gibt es auf zwischenmenschlicher Ebene?

S-V:

- ja, da gibt es Handlungsbedarf
- es gibt Regisseure, die sind eitel und verletzend, das ist völlig überflüssig
- Bsp.: Regisseur X (Mitte 30) kommt als eine Vertretung (Regisseur ist erkrankt) zu einer Probe, kommt 20 Minuten zu spät, erst wurden die Techniker zusammengefaltet, weil nicht genug Microports da waren („Dann müsst ihr halt welche kaufen!“, „Ich komme extra zu spät, damit ihr eure Arbeit machen könnt“, „Ich hab jetzt schlechte Laune“, „Soll ich euch zeigen, wie Schauspiel geht?“), nach 10 Minuten hat er die Probe Türen knallend verlassen
- manche Schauspieler stehen drauf, am nächsten Tag - alle waren angsterfüllt, hat er alles in einer Stunde durchgestellt: Wow ...
- auch in der technischen Abteilung wurde er total persönlich
- da ist mir ein professioneller Umgang lieber
- außerdem ist da ja eine Diskrepanz: auf der Bühne prangere ich an, Grundrechte, gesellschaftliche Missstände, und meine eigenen Leute behandle ich schlecht
- da kann ich seine Arbeit auch nicht mehr ernst nehmen, das ist eine Doppelmoral

ANLAGE #

Mailinterview 21.7.2017 R-TP1#, Studium an der Zürcher Hochschule der Künste

Ihr habt an der ZHdK ja im ersten und zweiten Semester mit den Theaterpädagogikstudenten zusammen Unterricht gehabt. Wurde auch auf eine "theaterpädagogische Art und Weise" Wissen vermittelt (d. h. alles ist immer in einen Workshop verpackt, mit Übungen für die Hin- und Durchführung (Präsentation) plus Reflexion (beobachten/beschreiben) und Abschluss am Ende / Feedbackregeln)?

R-TP1#:

Ja, nach diesem Prinzip wurde gearbeitet. Ich denke, dass ich davon auch für die eigene Arbeit profitiert habe.

Wenn ich mit Spielern arbeite, gestalte ich die Impros oft so, dass sie auf die Szene hinführen, die ich im Kopf habe.

Allerdings wurde uns dieses Prinzip nicht direkt vermittelt, sondern musste von uns durchschaut werden.

Feedback-Regeln waren ein grosses Thema bei uns, es gab den Versuch, verschiedene Arten von Feedback auszuprobieren.

Hattet Ihr in der Uni auch bei Theaterpädagogen Unterricht?

R-TP1#:

Wir hatten ab und zu bei Prof. Mira Sack Unterricht, die aber nicht per se als Theaterpädagogin auftrat, sondern versuchte, als Theatermacherin, Künstlerin und fern von einer Schubladisierung die Kraft des Theaters zu vermitteln.

Überhaupt hat sie versucht, die verschiedenen Disziplinen zusammenzubringen und die klassischen Stigmatisierungen abzubauen. Das hat mich sicherlich geprägt.

Habt Ihr überhaupt theaterpädagogische Spiele / Übungen in der Uni gemacht?

R-TP1#:

Ja, aber oft war das schwierig, da sich einige (v. a. Schauspieler) gegen diese "Kinderspielchen" gewehrt haben.

Habt ihr auf einer Metaebene über Gruppenprozesse /Kommunikation in der Uni gesprochen?

R-TP1#:

Joa, aber da hab ich mich oft rausgehalten, da ich finde, dass diese Prozesse aus dem Bauch und nicht aus dem Buch kommen müssen.

Ich habe erfahren, dass ihr auch Warm-Ups bei 1. Semestlern angeleitet habt und dann gefeedbackt wurdet. Von wem genau wurdet Ihr gefeedbackt? Und was waren die Kriterien?

R-TP1#:

Von den 1. Semestlern selbst. Kriterien: Was habt ihr gelernt? Was nehmt ihr mit?

Du schreibst, dass man nur durch die Erfahrung mit den Schauspielern das alles, seine Methode, lernen könne - ich frage mich, ob es da nicht um das "Anwenden" geht, denn irgendwoher müssen doch die Infos kommen ... z. B. nicht jeder hat schon in der Jugend theaterpädagogische Erfahrungen gemacht.

R-TP1#:

Wenn man sich für Regie entscheidet, hat man ja das Bedürfnis mit Menschen zu arbeiten. Intuitiv. Wird man reingeschmissen und kriegt dann von Dozenten Feedback, Tipps und Tricks, meine ich, dass mehr und schneller gelernt wird, als wenn ich einen theaterwissenschaftlichen Text zur Schauspielführung erarbeite. Aber das ist erstens meine ganz persönliche Meinung und zweitens bin ich für den "Schulkontext" eher weniger gut geschaffen. Learning by doing funktioniert bei mir halt besser.

Klar half da mein Theaterpädagogik-Hintergrund aus der Jugend, aber da wäre ja die Frage spannend, wie die ganzen Regiestudenten überhaupt dazu kommen, dies studieren zu wollen (und aufgenommen werden).

Könnten diese Soft Skills über ein theaterpädagogisches Angebot für die Regiestudenten in den Hochschulen kommen? z. B. Impro oder Präsenz auf "theaterpädagogisch", also durch Vermittlung von Theaterpädagoginnen im 1. Semester, und im 2. Semester eine Grundlagenvermittlung von Gruppendynamik und Kommunikation mit der Reflexion auf das erste Semester? Was meinst Du? In Zürich vielleicht lang nicht so eine Utopie wie in Berlin ...

R-TP1#:

Es wäre bestimmt ein unterstützendes Element. Voraussetzung: Abbauen der Stigmata. Zürich/Berlin kann ich nicht beurteilen. Beim Nachdenken komm ich zu folgendem Fazit: Es müssen Theatermacher ausgebildet werden. Diese müssen wiederum aus Regie/Dramaturgie/Theaterpädagogik/Schauspiel jegliches Verständnis, Prinzipien und Methoden mischen. Da ich ein schwieriger „Schüler“ bin, fällt es mir schwer, konkrete Angaben zur Gestaltung eines Studiums zu machen. Ich wünsche mir ein altes, akademisches, gemischtes, kulturelles System zurück, in dem Theatermacher ausgebildet werden. Ich bin ein Romantiker.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt und keine anderen als die im Literaturverzeichnis angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben.

Wörtliche oder sinngemäße Zitate sind als solche gekennzeichnet. Die Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegen.

Katharina Koch, Berlin, den 31.7.2017