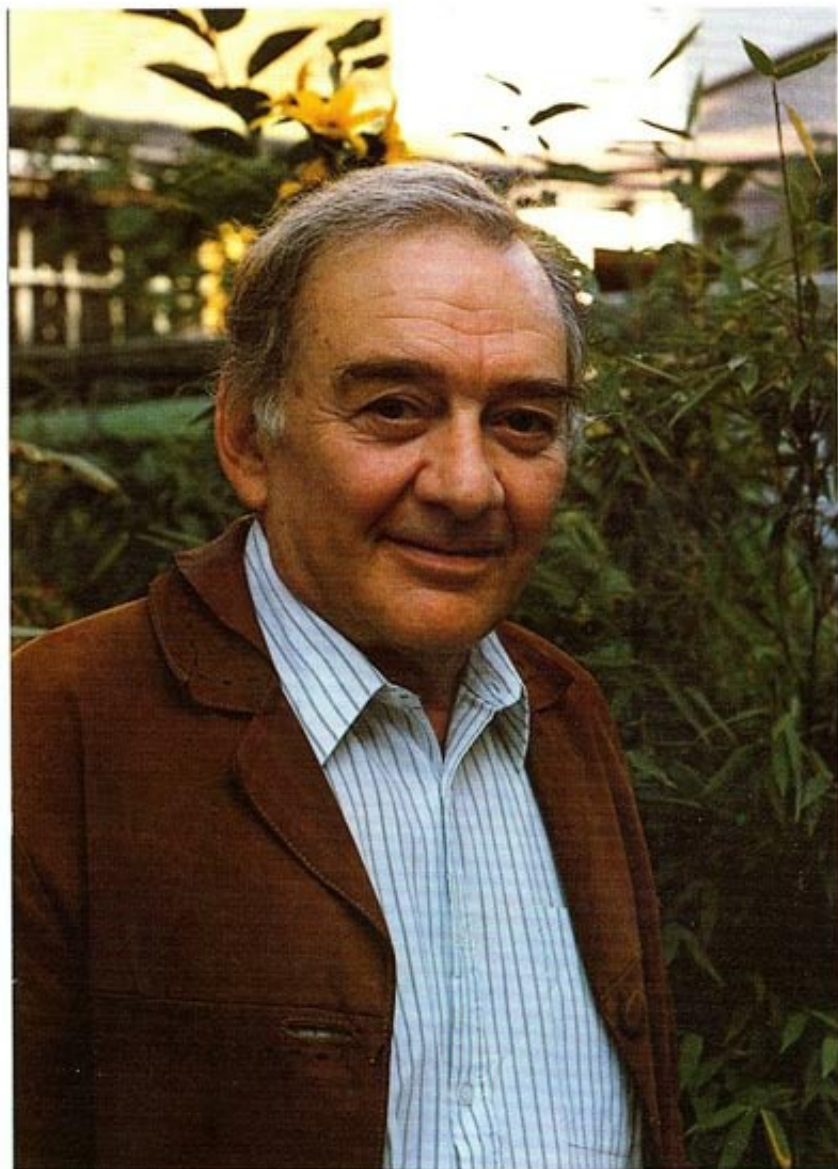


Spielen lernen

Schauspielschulen in München



Konrad Kerschner, seit 1978 Leiter des "Theaters im Westend" und des Bliss-Theaterstudios in der Baumstraße.

Geliebt ist Konstantin Stanislawski. Von den vielen Schauspielstilen, die es von der Antike bis in unsere Tage gegeben hat, war seine Theorie diejenige, die sich für das heutige Theater als die tauglichste erwiesen hat. Seine Schauspieltheorie, daß das Gefühl für eine

Rolle mit der Beherrschung des Körpers kommt, und daß dieser seinerseits wieder auf Gefühle reagiert, scheint auch heute noch die praktikabelste Grundlage für eine bühnenreife Darstellung zu sein. Dabei muß der Schauspieler sich selbst das glauben, was auch die Zuschauer ihm später

glauben sollen: Das, was er darstellt, soll ehrlich sein. Geliebt ist auch uns Zuschauern das Bedürfnis, Theater zu sehen, das wir für "wahr" halten können.

Der wahrheitsgetreue Stil von Stanislawski ist daher auch die Basis für das, was Schauspielschüler heute noch lernen. Aber eben nur die Basis!

Im Theaterstudio Bliss, das Konrad Kerschner seit seiner Gründung 1982 leitet, fängt die Aufnahmeprüfung allerdings mit einer Technik an, die der "Identifikation mit der Rolle" ganz entgegengesetzt zu sein scheint: mit der Improvisation.

Die junge Frau sitzt auf einem Stuhl, und Konrad Kerschner flüstert ihr ihre Aufgabe ins Ohr. Dann ist zunächst alles still. Die junge Frau blickt sich im Probenraum um und scheint plötzlich zu erschrecken: die Augen werden ganz groß, und der Mund öffnet sich leicht. Sie weicht auf ihrem Stuhl zurück, zieht plötzlich ihre rechte Schulter hoch als ob sie sich vor einem Geschoß schützen wollte. Wie in einer Gefahr duckt sie

sich. Dann richtet sie sich, vorsichtig umherschauend, wieder auf und atmet erleichtert aus, die Augen kurz geschlossen, die linke Hand auf der Brust. Da scheint sie die Gefahr wieder zu entdecken: Ihre Augenbrauen zieht sie in Verzweiflung hoch, die Augen wandern von recht

nach links und wieder zurück. Die Probandin beißt sich auf die Unterlippe, heftet ihren Blick auf die rechte, hintere Saalecke, steht vorsichtig auf und geht auf Zehenspitzen mit zwei Schritten um den Stuhl herum und duckt sich dahinter. Beide Hände auf die Ohren gepreßt, die Schultern hochgezogen, wartet sie auf den nächsten Angriff der hinterhältigen, fliegenden Kugel.

Solche Improvisationsaufgaben sind nicht nur - wie natürlich auch das "Vorsprechen" einiger Szenen - Teil der Aufnahmeprüfung für die "Theaterschule", wie Konrad Kerschner sein Institut nennt, sondern bilden auch während der Ausbildung einen Teil des Trainings. Improvisation ist, sagt Kerschner, begabungswekkend. Ähnlich wie die Stuhlübung zeigt auch die Spiegelübung wieviel Einfälle die SchauspielerschülerInnen haben: Ein Schauspielerschüler ist der Spiegel, der andere steht "vor dem Spiegel". Wenn das Spiegelbild ausgetrickst wird, hat derjenige vor dem Spiegel Phantasie. So einfach ist das. Doch sind natürlich nicht alle Einfälle gleich gut geeignet, das Spiel für die Zuschauer sehenswert und interessant zu machen. Grundregel ist aber, daß Einfälle nie als schlecht oder falsch abqualifiziert werden. Genauso, wie man nicht von "falschen Träumen" sprechen könne, seien auch Einfälle nicht falsch, erläutert Konrad Kerschner. Sie kommen eben einfach. Der Regisseur hält die Improvisationsphase für sehr wichtig, weil viele grundlegende Erfahrungen in dieser Zeit gesammelt werden.

Die szenische Arbeit während der Ausbildung macht sich die Überlegungen Jerzy Grotowskis zunutze. Grotowski bezieht seine Arbeit auf die Theorie Stanislawskis, ohne dessen Theorie jedoch ganz zu übernehmen: Statt die Rolleninterpretation im phy-

sischen und anschließend im psychischen Agieren zu sehen, führt Grotowski jede Handlung auf einen inneren Impuls zurück, der eine äußere Handlung hervorruft. In Konrad Kerschners Arbeit mit seinen Schauspielklassen (jeweils acht bis zehn Eleven) wirkt sich diese Theorie dann so aus, daß sich alle Mit-

Ein Schauspielerschüler ist der Spiegel, der andere steht "vor dem Spiegel"

spielerInnen den inneren Konfliktbewußt machen, der die Rolle in einer bestimmten Szene charakterisiert. Dieser Konflikt, z.B. Jagos Eifersucht im "Othello", läßt die Figuren und auch die SchauspielerInnen sich in die Raumsituation einfühlen, die zu der geprobtene Szene gehört. "Durch wird die Intuition der Lernenden befreit", sagt Konrad Kerschner, "und das Spiel wird völlig natürlich. Der innere Konflikt ist der treibende Motor der Handlung. Physische Handlung und motorische Abläufe auf der einen Seite und der 'Konzentrationspunkt' oder Handlungsimpuls auf der anderen machen das Bühnengeschehen spannend."

Obwohl eine theoretische Basis für die Arbeit mit werdenden SchauspielerInnen notwendig ist, wird sie im Gruppenunterricht nicht konstant von Konrad Kerschner doziert. Autorität gehört nicht zu den Wesensmerkmalen seines Unterrichtsstils. Er nimmt sich als Lehrer - so weit es geht - zurück. Die Konfrontation der SchauspielerInnen mit dem Material - Impuls und Szene - soll sich problemlösend auswirken. Mehr durch Erkenntnis als Belehrung lernen Kerschners Schülerinnen und Schüler. Sie müssen ihre Mitte finden, Persönlichkeit entwickeln. Vielleicht können sie sogar ihre "wieder-

gewonne Spontaneität als höchste Bewußtseinsstufe" begreifen, - ein Zitat Carl Friedrich von Weizsäckers -, sozusagen als europäischen Weg zu sich selbst, analog zur fernöstlichen Meditation.

In der konkreten Übungsszene, die der Regisseur Kerschner seinen Schützlingen als Aufgabe stellt, wird schließlich bewertet, wie gut diese Aufgabe gelöst wurde. Bewertung heißt allerdings nicht, daß gelobt oder getadelt wird. Man versucht, gemeinsam herauszufinden, wie die Szene vielleicht besser realisiert hätte werden können. Und oft bleiben Fragen der jungen Studenten unbeantwortet. "Nach ein paar Wochen oder Monaten kommen sie selbst auf die Antwort", setzt Konrad Kerschner lächelnd hinzu. "Man muß nicht immer alles erklären wollen." Deshalb kann er mit dem Terminus "gute" oder "schlechte Lehrer" auch nicht viel anfangen. "Die jungen Leute sollen aus sich selbst heraus spielen und die Trennung von Körper und Kopf überwinden." Dabei kann die Qualität der Lehrer nur von sekundärem Belang sein.

Zwischen der pantomimischen Improvisation und "richtigen" Szenen liegen rein mimische Ausdrucksversuche. Die SpielerInnen sprechen Nonsenssilben und versuchen nur durch ihre mimische und gestische Darstellung, eine Reaktion beim Gegenüber zu erreichen. "Wenn ich eine Frage stelle, und außerdem von meinem Partner etwas will, dann zeigen das auch meine Gesten und Körperhaltung. Der Text kommt von selbst, wenn ich die Emotion hinter den Worten erfaßt habe", kommentiert Konrad Kerschner. "Allerdings geht ohne Augenkontakt gar nichts. Die Augen sind sehr wichtig. Genauso, wie sie für die Zuschauer wichtig sind, die die Szene ansehen. Sie müssen den Eindruck haben, daß die Szene stimmig ist."

Nach diesen Pseudo-Szenen rückt die Arbeit am und mit dem Text langsam in den Mittelpunkt. Schritt für Schritt machen sich die StudentInnen mit den Worten vertraut: Zunächst steht die sprachliche Seite im Vordergrund und wie die Konsonanten und Vokale mit der Stimme

THEATER

„nach vorn“ kommen. Die Lernenden müssen den Mut haben, aus sich herauszugehen und den Text präsentieren zu wollen. Als nächstes muß die Vorstellungskraft aktiviert werden: das Bild, das beim Verständnis des Textes im Lesenden entsteht, die „Farben“ sollen zur Kenntnis genommen werden. Schließlich werden verschiedene Wirkungsweisen des Textes ausgelotet: Wie klingt der Text beispielsweise, wenn ich ihn mit einer ganz tiefen Stimme spreche? Wie wirkt er, wenn ich ihn langsam oder schnell spreche? Ziel dieser Arbeit ist das organische Ganze, perfekte Bühnenpräsenz. Dabei weist Kerschner auf Kleists Abhandlung „Über das Marionettentheater“

stellenden Künstler ab. Ein repräsentativer Querschnitt durch die verschiedenen Epochen soll zum Repertoire der Lernenden gehören: Studien in griechischer Antike, französischer Klassik, Shakespeare-Theater, Lessing und der Aufklärung, Romantik, Naturalismus und Expressionismus bieten einen groben Überblick. Bedeutende Dramen werden zusammen gelesen und besprochen.

Den physischen Gegenpol finden die StudentInnen im Körpertraining. Damit sie sich optimal auf ihren Körper verlassen können, trainieren sie ihn mit verschiedenen Techniken: Um die Haltung besser unter Kontrolle zu bringen, machen sie

forciert die Bewegung im Raum. Kerschners Tanzlehrer studierte an der Essener Folkwang-Schule.

Ballett dagegen wird nicht innerhalb der Schauspielerausbildung unterrichtet, da der Klassische Tanz eine eigene Atmung ausbildet, die sich von der Schauspielatmung deutlich unterscheidet und auf die Entwicklung junger SprechkünstlerInnen nur störend wirken würde. Außer dem Tanzlehrer beschäftigt Konrad Kerschner noch drei bis vier weitere Lehrer, die zum Teil am Ex libris Theater auftreten. Ab und an spielen Kerschners SchauspielerInnen auch bei Aufführungen des Ex libris-Theaters mit, dem das Bliss-Theaterstudio an-

geschlossen ist, oder ein Regisseur „leiht“ sich bei Konrad Kerschner junge Leute für eine Inszenierung aus. Bei Erich Neureither im Theater Scaramouche wurden gelegentlich schon kleinere Rollen auf diese Weise besetzt. In Harald Ludwigs Inszenierungen von „Gerettet“ und „Mississippi Melodie“ (1989) spielten ebenfalls SchauspielerInnen mit. Szenenabende in München und Nürnberg sorgen außerdem für erste Bühnensporen. Und ein bis zwei ganze Inszenierungen sind für die StudentInnen ohnehin jedes Jahr geplant.

Doch so wertvoll Bühnenerfahrung im Lernstadium auch sein kann, so negativ kann sie sich bemerkbar machen: als Demotivation, wenn der erhoffte Erfolg ausblieb oder als Unzufriedenheit mit der Rückkehr in die Gruppe der Lernenden, wenn der erste Erfolg den Ehrgeiz schürte. „Dabei ist es so wichtig für die Gruppe, daß alle an einem Strang ziehen und miteinander arbeiten“, setzt Kerschner hinzu. Wenn das künstlerische Gelingen im Mittelpunkt stehen soll, müsse man Egozentrik ausschließen, sie sei nicht sachdienlich, weil alle aufeinander angewiesen seien, meint Regisseur Kerschner.

Derzeit sind im Theater Ex libris

ker ausgeprägt sind; außerdem liegt ihnen das organische Arbeiten besser“, meint Konrad Kerschner. Vor der Bühnengenossenschaft legen die jungen SchauspielerInnen eine Abschlußprüfung ab. Dann steht dem Theatererlebnis, das Kerschner den Zuschauern vermitteln will, nichts mehr im Weg. Zumindest in den kleinen Theatern. Denn so ein Theatererlebnis könne in den großen staatlichen Theatern heute kaum noch geboten werden, meint Konrad Kerschner skeptisch, schon wegen der andersartigen Atemtechnik, die in großen Häusern notwendig ist und durch die das Spiel zwangsläufig schlechter wird.

Enge Zusammenarbeit mit den großen Häusern pflegt die Otto-Falckenberg-Schule, die Anfang

“Die jungen Leute sollen aus sich selbst heraus spielen und die Trennung von Körper und Kopf überwinden.”



Jörn van Dyck. Vor seiner Tätigkeit in München war er Oberspielleiter in Wuppertal. Zur Zeit ist er stellvertretender Leiter der Otto-Falckenberg-Schule in der Hildegardstraße.

ter“ hin, wo er einen Vorteil der Holzpuppe beschreibt: „Die Marionette ziert sich nicht.“ Schauspielanfänger zieren sich schon noch. Manchmal. Aber Profis dürfen das nicht mehr, wollen sie realistische Wirkungen erzielen. Die langsame Arbeit am Text geht mit Stimmmaterial und Worten so beliebig um, wie man eine Marionette benutzen könnte. Damit erreichen die SchauspielerInnen größtmögliche Flexibilität im Ausdruck. Vertiefende Wiederholung gehört hier selbstverständlich ebenfalls zur Technik.

Rollenstudium und Unterricht in Literaturgeschichte runden das Kenntnisspektrum der dar-

Gymnastik.

Durch Atemgymnastik wird es möglich, auch Schillers Langsätze ohne Zwischenschnauer zu bewältigen. Zwerchfellatmung und Flankenatmung - wie bei den Sängern - dosiert den Sprechrhythmus.

Fechten steht ebenfalls auf dem Programm: Bei dieser Sportart ist es besonders wichtig, eine feste Körpermitte zu bewahren; nur so kann man auf den Gegner schnell genug reagieren ohne umzufallen.

Tanz ist eine weitere Disziplin, die zur Schauspielerausbildung gehört. Ausdruckstanz fördert die Koordinationsfähigkeit des Körpers zum Medium Musik und

der 50er Jahre gegründet wurde und zunächst in Otto Falckens Privathaus am Starnberger See unterkam. Mit dem Max-Reinhardt-Seminar in Wien gehört sie zu den renommiertesten Schauspielschulen im deutschsprachigen Raum.

Jörn van Dyck, der stellvertretende Leiter der Schule, führt dies auf die hohe Qualität der Schauspielausbildung zurück, die mit den besten Lehrern gewährleistet werden soll. "Zeitweilig gibt es sogar mehr Lehrer als Schüler an der Schule", erläutert Jörn van Dyck. 30 SchülerInnen hat die Schule im Durchschnitt. "Die Ausbildung ist deshalb so viel besser an der Falckenberg-Schule, weil sich private Schulen nie dieses Aufgebot an Lehrern leisten können", meint van Dyck. Die Unterrichtsfächer umfassen ein Aikido-Spezialtraining (Suzuki), das "wach und präsent macht", wie van Dyck erläutert, zunächst aller-

Körperbeherrschung und Phantasie stehen in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis zueinander.

dings etwas militaristisch aussehe, wie er hinzusetzt. Fechten soll dazu dienen, den Gegner besser einschätzen zu können. Außerdem steigere es die Reaktionsfähigkeit. Akrobatik und Stimmbildung ergänzen den Fächerkanon. Diese physischen Seiten sollen den künftigen SchauspielerInnen helfen, in andere Figuren leichter hineinzusteigen. Körperbeherrschung und Phantasie stehen in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis zueinander. Die theoretische

Grundlage ist auch hier selbstverständlich Stanislawski, freilich manchmal in Variationen, wie sie in den Ansätzen Michael Tschechows oder Lee Strasbergs zu finden sind. Eine dogmatische "Schule", die ein bestimmtes Lehrbuch gleichsam als Bibel und starre Anleitung benutzt, lehnt die Leitung der Falckenberg-Schule ab. "So eine 'Schule' hätte es aber auch ziemlich schwer sich durchzusetzen, weil unsere Lehrer und Lehrerinnen viel zu heterogen sind. Im Gegenteil: Wir favorisieren so viele verschiedene Ansätze wie möglich, denn unsere SchülerInnen sollen eine möglichst weite Bandbreite des Theaters kennenlernen", erklärt Jörn van Dyck.

Die Vielfalt der Lehrer erfordert alle zwei Wochen neue Überlegungen zur Stundeneinteilung: Stundenplan und die Gewichtung der einzelnen Disziplinen müssen stimmen, auch bei vielen Terminschwierigkeiten der LehrerInnen. "Entspannungstraining wurde in einem Fall später in den Tag verlegt, da der ganze Kurs anschließend nicht mehr zu aktivem Unterricht zu gebrauchen war." Die Stundenzahl schwankt ebenfalls: zwischen 20 und 30 Stunden fallen pro Woche an.

Vom Ensemble der Kammerspiele unterrichtet beispielsweise Jörg Hube selbst. Als Gastregisseur, der gerne und gut mit SchauspielerInnen arbeitet, ist Thomas Langhoff bekannt. "Wichtig ist vor allem, daß die Lehrer einerseits in engem Kontakt mit der Praxis stehen, andererseits die Neigung haben zu unterrichten." Den Erfolg der Falckenberg-Schule dokumentiert Jörn van Dyck mit dem Fazit, daß alle Absolventen der Schule im Engagement sind. Keiner steht auf der Straße. "Nur bei manchen, bei denen wir nach einer gewissen Zeit Zweifel hatten und die wir überzeugen wollten, daß es besser wäre, die Ausbildung abzubrechen, mußten wir meistens feststellen, daß sie auch wirklich nach Beendigung der Schule Schwierigkeiten hatten, überhaupt unterzukommen", sagt Jörn van Dyck. Die Auswahl wird aber möglichst beim ersten Vorsprechen getroffen. Späterer "outdrop" ist die Ausnahme. Die Auswahl beim

Vorsprechen ist so hart, daß Irrtümer so gut wie ausgeschlossen sind. In drei Runden müssen sich Bewerber um einen Studienplatz bewähren. Trotzdem will man am Anfang natürlich nicht die perfekten Schauspieler rekrutieren, sondern "das Pfund, mit dem man wuchern kann", wie es van Dyck ausdrückt. Dieses Pfund kann Phantasie in Improvisationen sein, starke Bühnen-

Trotzdem will man am Anfang natürlich nicht die perfekten Schauspieler rekrutieren, sondern "das Pfund, mit dem man wuchern kann".

präsenz allein, aber auch eine gewisse Fertigkeit, eine Szene nahezu perfekt vorzutragen. Das Interesse der Kommission aus LehrerInnen und SchülerInnen der Falckenberg-Schule kann sich im letzteren Fall auch dadurch äußern, daß sie die Vortragenden und ihre drei Szenen systematisch auseinandernehmen. "Wenn dann noch Selbstbewußtsein und Persönlichkeit da sind, haben solche Leute gute Chancen, in die zweite Runde zu kommen." Diese Erläuterung van Dycks nimmt dem berüchtigten Negativ-Auswahlverfahren ein wenig die Schärfe. Im Grunde wolle man eben nicht, daß Absolventen letztlich beruflich baden gehen. Und im Gegensatz zu Hamburg lassen die Kommissionen der Münchner Schule die BewerberInnen wenigstens ihr Vorsprechen ohne Unterbrechung beenden. Die dritte Runde fordert von den

Bewerberinnen vor allem, daß sie aus sich herausgehen, sich nicht blöd vorkommen, wenn sie sich zum Beispiel gegenseitig auf die Hände schlagen und gleichzeitig Werbesprüche aufsagen. Erst beim endgültigen Entscheid über eine Aufnahme in die Schule teilen die Lehrer den BewerberInnen die Gründe für ihr Scheitern mit, wenn sie nun endgültig nicht genommen werden. Vorher sei der Aufwand einfach zu groß. Bei 800 Bewerbern in der ersten und immer noch etwa 120 in der zweiten Runde. Die wenigen "Auserwählten" erhalten dann vier Jahre lang in Klassen zu acht bis zehn Eleven Unterricht, der aus den schon erwähnten körperlichen Trainingsvarianten und aus Stückdramaturgie besteht. Stückdramaturgie bedeutet, daß kein losgelöster Literaturunterricht stattfindet, sondern die Stücke, die inszeniert werden, auf den einzelnen Ebenen durchgesprochen werden. Inszenierungen werden im zweiten Ausbildungsjahr durchgeführt. Immerhin 10 Wochen wird an einem Stück geprobt. In dieser Zeit können die SchauspielerInnen auch keine Komparsee übernehmen, da ihre volle Konzentration bei der eigenen Inszenierung gefragt ist. Ab dem dritten Ausbildungsjahr sind auch schon mal kleinere Rollen in den Aufführungen des Schauspielhauses drin.

Obwohl an der Falckenberg-Schule kein Schulgeld gezahlt werden muß - sie ist staatlich anerkannt - bessern sich die SchülerInnen ihr Taschengeld mit Komparsee und Einlaßdiensten im Werkraumtheater auf. Für einige gibt es allerdings auch die Möglichkeit, sich nach Bafög fördern zu lassen. Staatliche Quellen tragen auch die Falckenberg-Schule selbst mit 40 Prozent der Kosten. 60 Prozent müssen von der Stadt beglichen werden. Summen, die aber immer noch nicht ausreichen, um der Schule genügend Arbeitsräume zu bieten. Mittlerweile muß sogar das Lehrerzimmer noch als Stimmbildungsraum herhalten. Trotzdem scheint die Stimmung am Institut gut zu sein: Welcher Schüler würde sich sonst beschweren, daß er bei immer noch 20 Unterrichtsstunden nicht genug zu tun hat?

Ursula Groß