

Heiner Goebbels

# ÄSTHETIK DER ABWESENHEIT

Texte zum Theater

Heiner Goebbels  
Ästhetik der Abwesenheit  
Texte zum Theater

Recherchen 96

© 2012 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

Verlag Theater der Zeit GmbH  
Verlagsleiter Harald Müller  
Im Podewil | Klosterstraße 68 | 10179 Berlin | Germany

[www.theaterderzeit.de](http://www.theaterderzeit.de)

Lektorat: Nicole Gronemeyer  
Mitarbeit: Eva Holling  
Gestaltung: Kerstin Bigalke  
Umschlaggestaltung: Sibyll Währig unter Verwendung eines Fotos von Wonge Bergmann  
Druck und Bindung: TASTOMAI Druck GmbH, Eggersdorf

Printed in Germany

ISBN 978-3-940737-82-3

Theater der Zeit  
Recherchen 96

## DAS HÖREN UND SEHEN ORGANISIEREN

### Die Angewandte Theaterwissenschaft

Für welches Theater bilden wir aus? Theater als Labor oder Museum? Um falsche Polarisierungen zu vermeiden und Missverständnissen vorzubeugen: Ich liebe Museen. Es sind Schutzräume, die wir in Zeiten der medialen Attacke mehr und mehr brauchen. Und auch das Theater kann ein Schutzraum sein, ein *Museum für unsere Wahrnehmung*, für all die Qualitäten, die uns verloren gehen können, für das entdeckende Sehen und Hören zum Beispiel. „Ein Museum der Sätze“, wie Canetti es einmal formuliert hat, ein Museum der Sprache, und nicht nur unserer eigenen.

Der Laborbegriff dagegen stammt in diesem Zusammenhang eigentlich von Klaus Völker, der bei einer Podiumsdiskussion vor einigen Jahren in Frankfurt unter dem großen Beifall der damaligen Schauspiel- und Regiestudenten sagte, eine Schauspielschule sei nicht dafür da, Labor für ein Theater der Zukunft zu sein. Da bin ich allerdings anderer Meinung.

Für die Ausbildung am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität in Gießen gilt gerade der Anspruch auf Forschung, damit die Studierenden vorbereitet sind auf die zunehmende Komplexität der darstellenden Künste, die sie erwarten wird. Das heißt auch, sie auf eine künstlerische Herausforderung vorzubereiten, von der wir jetzt noch nicht wissen, wie sie aussehen mag.

Natürlich gibt es Handwerk im Theater, im Tanz, in der Musik – aber es darf die künstlerische Praxis nicht beharrlich dominieren, sonst wird Theater zur Konvention. Wenn es um die Kunst des 21. Jahrhunderts geht, muss alles zur Disposition stehen können.

Die künstlerische Ausbildung ist an allen Hochschulen in diverse Disziplinen unterteilt – Schauspiel, Tanz, Regie, Bühnenbild, Dramaturgie, Licht, Ton etc. – und wird meist getrennt voneinander (um nicht zu sagen: manchmal auch gegeneinander) gelehrt. Diese Spezialisierung gibt es an unserem Institut nicht.

Auch bei meinen eigenen Musiktheaterarbeiten steht z. B. die Musik nicht prioritär fest. Sie ist nicht bereits komponiert und man sucht dann nach einer inszenatorischen Lösung. Die Stückentwick-

lung ist ein Prozess, in dem oft das Musikalische nicht einmal an erster Stelle steht. Der Arbeitsprozess beginnt immer schon mindestens ein Jahr vor der Premiere in einer ersten Probe mit allen Darstellern und mit allen Mitreln – auch mit Licht, Ton und Raum – für die Dauer von ca. einer Woche. Es ist dabei absolut notwendig, dass möglichst alle der auch später bei den Aufführungen Verwendung findenden Mittel hier bereits zur Verfügung stehen, damit man das Verhältnis der Elemente zueinander finden und entwickeln kann. Denn wenn man die Trennung der Elemente ernst nimmt und sie nicht nur benutzt, um dem vermeintlich Wesentlichen – nämlich der Musik oder dem Text – zuzuarbeiten, dann muss alles gleichzeitig entwickelt werden. Wenn ich erst bei den letzten Proben mit Licht arbeite, kann ich von einem Schauspieler nicht mehr erwarten, dass er das Licht noch strukturell berücksichtigt. Wenn ich aber vom ersten Tag an mit dem Licht arbeite, dann kann das Licht ein starker Partner werden; dann kann das Licht den Schauspieler führen und umgekehrt. Oder das Licht kann selbst schauspielerweise mit der Szene verzahnt werden. Deswegen ist vielleicht auch eine wichtige Voraussetzung für diese Art des Musiktheaters, mit einem Team zu arbeiten, dessen Mitglieder die Chance haben, jeweils ihr eigenes Mittel realisieren zu können. Bei der Arbeit mit einem Toningenieur, einem Lichtdesigner, einem Bühnenbildner, einem Schauspieler und einem Musiker hat jeder von ihnen – besonders in dieser ersten frühen Phase, ein Jahr vor den Endproben – die Möglichkeit, tatsächlich die eigene Sache, die eigene Kunstform starkszumachen. Anders wäre beispielsweise ein Stück wie *Stifters Dinge* mit seiner komplizierten Mechanik, den technischen Konstruktionen, dem Licht, Nebel und dem Wasser nicht zu produzieren. All diese Elemente entstehen im Verlauf der Proben durch die enge Zusammenarbeit mit den Mitgliedern des Teams. Die Stücke sind also keine Kompositionen, die vorher feststehen, die notiert sind; sondern sie entstehen nur kooperativ in der langen Probenzeit.

Unsere Studierenden kommen mit einem sehr ungerichteten Interesse an den darstellenden Künsten, an zeitgenössischer Live-Art. Und vielleicht ist das zunächst der größte Unterschied zu den Regieschulen. Die Frage, was sie einmal im/am/und um das Theater herum werden wollen, können unsere Studierenden zunächst meist gar nicht beantworten. Damit sind sie aber auch offen für die vielen Facetten und künstlerischen Möglichkeiten, die sich zwischen bildender Kunst, Musik und Theater bieten.

Vielleicht steckt ja ohnehin in der zu früh getroffenen Entscheidung eines jungen Menschen, „Ich möchte Schauspieler(in) werden“ oder „Ich möchte Regisseur(in) werden“, eine relativ klisierte Berufserwartung und es stellt sich die Frage, ob damit letztlich nicht eine Festlegung auf ein bestimmtes Theaterbild einhergeht, so wie man es eben kennt: in München, Butzbach oder Corbus. Aber bereits darin liegt eine ästhetische Einschränkung, die sich im Laufe der Ausbildung als beharrendes Element erweist und sich verbunden mit dem Berufswunsch sogar noch erhärtet.

Viele Studierende, die sich bei uns bewerben, wissen es noch nicht; sie kommen entweder nach ersten Erfahrungen im Schultheater (die wir aufnehmen, wenn bei ihnen auch eine andere Seite zu beobachten ist, die im Schultheater alleine nicht aufgeht). Oder sie kommen, weil sie eigentlich lieber ins Kino gehen, dort aber „irgendetwas“ an lebendiger künstlerischer Erfahrung vermissen. Sie sind weder ausschließlich im Theaterpublikum oder (noch weniger) im Opernpublikum zu finden, sondern im Idealfall gleichermaßen auch den zeitgenössischen anderen Kunstformen gegenüber interessiert und offen. Das Geschehen nicht auf das zu beziehen, was einem bekannt ist, sondern es als neue Erfahrung zu schätzen – das zu überprüfen, dazu dient unsere dreifache Aufnahmeprüfung.

Wie sich das Verhältnis von Theorie und Praxis tatsächlich im Alltag unseres Studiums herstellt, ist schwer zu beschreiben. Schließlich ist das Verhältnis nicht gradlinig. Da das Institut an einer Universität angesiedelt ist, sind die Studierenden in der Ausbildung mit vielem konfrontiert, das sich nicht direkt auf die Theaterpraxis bezieht. Der Studienplan sieht Seminare in Germanistik, Romanistik, Anglistik, Slavistik, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte vor und natürlich Theaterwissenschaft und Philosophie. All das – auch wenn man gerade ein Bild von Velazquez analysiert oder ein Buch von Walter Benjamin liest oder von Sebald – sind für die Praxis inspirierende Umwege.

Die Vermittlung der wissenschaftlichen Theorie zur Praxis ist sehr komplex und persönlich. Wahrscheinlich muss das Gelesene Gesehene Gehörte Besprochene erst durch den eigenen Körper, damit die künstlerische Arbeit nicht ein aufgesetztes theoretisches Konstrukt ist, das man zwar auf der Bühne sieht, das sich dem Betrachter aber nicht mitteilt.

Als ich die Professur für künstlerische Praxis in Gießen 1999 begonnen habe, ging ich davon aus, dass es wohl drei Arten von Stu-

dierenden geben würde: Theoretiker, Techniker und Künstler; aber ich lag völlig falsch: Die Besten von ihnen haben diese drei Kompetenzen zusammen. Und die regieführenden Teams, die in den letzten Jahren von Gießen aus entstanden sind – wie Rimini Protokoll, Herbocht/Mohren, Auftrag: Lorey etc. –, sind sowohl technisch auf hohem Niveau, programmieren teilweise die Software, mit der sie arbeiten, selbst, haben theoretisch souveräne Diplom- und Hausarbeiten geschrieben und sind künstlerisch hochinteressant. Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist also kein Widerspruch. Und es liegt auch keine Arbeitsteilung darin. Entgegen einer im Theater weitverbreiteten Theoriefeindlichkeit scheint Reflexionsfähigkeit für die künstlerische Intelligenz nicht von Nachteil zu sein.

Vielleicht unterscheidet sich auch die theaterwissenschaftliche Lehre und Theoriebildung am Gießener Institut von der an anderen theaterwissenschaftlichen Instituten durch ihre Nähe zur Praxis. Diese Nähe erhebt ständig Einspruch, wenn die Theorie zur Interpretation von künstlerischen Erfahrungen aufgesetzt und zur Kanonbildung herangezogen wird, und sie ermöglicht Theoriebildung als etwas, das unbedingt aus der Seherfahrung kommt. Es geht also auch in der theaterwissenschaftlichen Forschung nicht darum, Begriffe aus der Literaturwissenschaft zu nehmen, um damit die Arbeiten von William Forsythe oder René Pollesch zu analysieren und daraus womöglich sogar ein Gesetz zu formulieren, das aber schon in wenigen Jahren nicht mehr aktuell sein wird. Wir versuchen den umgekehrten Weg: den Forschungsgegenstand „Theater“ als lebendigen, sich täglich verändernden zu betrachten und zu versuchen, daraus zu einer ebenfalls offenen – Theorie zu kommen. Das ist zunächst eine Sache, die die Lehrenden betrifft.

Für die Studierenden bedeutet die theoretische Reflexionsebene aber vor allem das Nachdenken über die eigene Arbeit. Das ständige Abfragen dessen, was man schon gesehen hat, was das „mit uns macht“ – womit die Wahrnehmung und die Konstitution des wahrnehmenden Subjekts untersucht werden.

Die künstlerische Arbeit der Studierenden entsteht in „szenischen Projekten“. Wie sieht so ein szenisches Projekt aus? In der Regel wird entweder ein Thema vorgegeben (z. B. „Texte von Alexander Kluge“; oder „Stradäume“) oder ein Format (Lichtinszenierung, Hörspiel, Botenbericht, Objekttheater etc.). Darauf antworten die Studierenden entweder mit freier Formwahl (im ersten Fall) oder einem eigen-

nen Thema (im zweiten Fall). Dafür bilden sich in der Regel unter den Studierenden kleine Gruppen. D. h. das, was an anderen Hochschulen „Bandenbildung“ genannt wird, ist hier nichts Subversives, sondern bewusster Teil dieser offenen Struktur auf der Suche nach einer eigenen Ästhetik, angeleitet und kuratiert. Die Arbeit im Team steht dazu nicht im Widerspruch, sondern ermöglicht im Gegenteil sogar eine ästhetische Polyphonie, die stärker sein kann als die Phantasie des Einzelnen. Dass der geniale Einfall kein Privateigentum ist – das als Möglichkeit schon im Studium zu erfahren ist unschätzbar. Die wichtigste Kategorie ist also zunächst nicht, „sich künstlerisch auszudrücken“ oder, wie es kürzlich ein Regisseur ausgedrückt hat, „die Wunde in dir zu finden“, sondern die Frage zu stellen, was mit uns passiert, wenn wir etwas sehen hören erfahren. Und in der Lage zu sein, das zu formulieren. Auch das trägt zur Kompetenz der Studierenden bei.

Wir haben keine Klassenstrukturen. Bei uns mischen sich alle Jahrgänge in den Projekten und in vielen Seminaren, sodass die Studierenden selbst sehr viel voneinander lernen. Sie lernen voneinander auch in den gemeinsamen Projekten, wo Studierende der höheren Semester mit den Anfängern zusammenarbeiten. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass die Bewerber und Bewerberinnen mit sehr unterschiedlichen Voraussetzungen kommen; sie sind auch im Alterbildung hinter sich hat oder im Videoschnitt kompetent ist, macht es keinen Sinn, die Studierenden nach Jahrgängen zu trennen.

Im Prinzip gilt das auch für fast alle eigenen künstlerischen Teams, die von den Studierenden gebildet werden: dass sie aus einem Studierenden des zweiten Semesters bestehen, der gut im Umgang mit Ton-technik ist, und aus jemandem aus dem fünften Semester, der mit Licht besonders vertraut ist, und vielleicht einem guten Performer, der gerade angefangen hat, und jemandem, der schon im siebten Semester ist und schreibt. Oder dass sie sich zusammenfinden und zusammenarbeiten, weil sie denselben Humor haben ...

Es gibt im Übrigen auch internationale künstlerische Kooperationsprojekte zusammen mit Studierenden anderer Institutionen aus anderen Ländern, die bei uns in jedem Jahr angeboten werden. Diese sind dann allerdings teilnehmerbeschränkt und eher für fortgeschrittene MA-Studierende.

Das Voneinander-Lernen ist auch deshalb wichtig, weil es im Laufe des Studiums auch um die Herausbildung einer eigenen Ästhetik geht

und nicht darum, die Ästhetik der Lehrenden nachzubauen. Etwas zu finden, was mich als Lehrenden möglicherweise herausfordert, über- rascht – und wovon ich gestern noch dachte, es würde eigentlich gar nicht funktionieren. Wie bei den ersten Versuchen der Gruppe Mons- ter Truck mit einer Trash-Ästhetik, die mich zunächst eher ratlos gelassen hat, auch wenn unübersehbar war, welches Potenzial an sze- nischer Kraft und Bildstärke sich hier entwickelt. Aber nach anderen Kriterien als denen, die uns Lehrenden zur Verfügung standen.

Zu den szenischen Projekten, die bei uns angeboten werden (und von mir oder den künstlerischen Gastprofessoren betreut werden) gehört, dass alle, die daran beteiligt sind – das sind so zwischen zehn und zwanzig Studierende aller Semester – gegenseitig ihre Kritik for- mulieren an dem, was sie sehen und was vorgestellt wird; es handelt sich ja um das Ausprobieren von etwas so noch nicht Gesehenem und nicht um das Einüben in Vertrautes. Die Frage nach dem ästhetischen Gelingen ist also auch: Wie finden das diejenigen, die heute ins Kino gehen oder Musik hören oder ins Theater gehen oder Literatur lesen? Wie finden das die Anfang, Mitte Zwanzig- oder Dreißigjährigen? Deswegen trifft auch der Begriff des „Lehrenden als Lernenden“ (und umgekehrt) für die Arbeit an unserem Institut.

Viele Gruppen, die sich in den letzten zehn Jahren z. B. von Gie- ßen aus als Performancegruppen etabliert haben, haben sich in diesen Lehreinheiten gebildet. Das gilt für Monster Truck genauso wie für Haug/Werzel von Rimini Protokoll, deren Zusammenarbeit zurück- geht auf ein szenisches Projekt, das ich damals noch im Rahmen einer Gasprofessur Mitte der neunziger Jahre zu Kafka angeboten habe.

Medienkompetenz gehört zum Handwerk eines Theatermakers grundsätzlich dazu. Nur die eigene detaillierte Kenntnis der Struktur eines Mediums verhindert, dass man mit ihm marginal und illustrativ umgeht, sei es Ton, Video oder Bühnentechnik. Man kann auch mit Licht nur in kreativer Weise arbeiten, wenn man weiß, wie es funk- tioniert, welche Möglichkeiten es bietet. Wenn man selbst um die Möglichkeiten des Programmierens, Fokussierens etc. weiß, lässt sich künstlerische Phantasie materialgerecht entwickeln. Nicht gegen die bestehenden Möglichkeiten, sondern sie klug nutzend.

Die Ausbildung ist im Übrigen dahingehend strukturiert, dass alle Studierenden sich mit allen Medien nacheinander vertraut machen. Im ersten Semester arbeiten sie z. B. im Tonstudio, um zu lernen, wie man kleine Hörspiele oder akustische Skulpturen baut. In diesem Studio,

allein, sind sie künstlerisch freier als in der Zusammenarbeit mit Dar- stellern, weil sie über Sprache frei nachdenken können; man kann Sprache zerschneiden, in Räume legen, man kann über Rollen oder Nicht-Rollen anders nachdenken; man kann das ganze Gefüge von Klang oder Text, von Raum und Beschäftigung mit Literatur (oder nichtliterarischen Texten), mit Dokumentaraufnahmen, als Regisseur auf einer rein akustischen Bühne bauen und kann das tun ohne die Schwerkraft derjenigen, die sagen „inszeniere mich mal“.

Ein anderes szenisches Projekt heißt z. B. „Lichtinszenierungen“, in dem die Studierenden für eine dramaturgische Zeit verantwortlich sind, die sie nur mit Licht theatral gestalten – auf unterschiedliche Weise: mit Scheinwerfern, Kerzen, Video, mit einer Camera obscura, oder nur mit der Wärme, die von Licht ausgeht etc. Wir nennen es zwar nicht „Regie“, aber im Grunde genommen lernt man nicht nur mediale Kompetenz, sondern auch eine Inszenierung von Aufmerk- samkeitszeit, und seien es auch nur wenige Minuten.

Und beim dritten Projekt kommt vielleicht dann ein Performer, ein Schauspieler, ein Musiker dazu – vielleicht aber auch noch nicht oder nie. Eines meiner ersten Projekte in Gießen war ein „Theater der Dinge“, bei dem Stefan Kaegi einen Tischtennisball inszeniert hat, dem nachzuschauen sehr vergnüglich war.

Da wir für keinen bestehenden Markt ausbilden müssen, können wir versuchen, das, was wir schon kennen und gesehen haben, aus- zuklammern. Wir folgen keiner festen Struktur, in der jeder nach dem Studium in der Lage sein muss, *Hamlet* oder *Don Giovanni* zu insze- nieren, sondern wir können tatsächlich die Lehre als experimentelle Forschung begreifen. Das heißt aber auch: Wenn ein Studierender eine szenische Idee konzipiert, kann man als Lehrender nicht mit einem Kanon von Gesetzen und Handwerk darauf antworten, sondern muss herausfinden, was die jeweiligen eigenen Gesetze dieses künstleri- schen Ansatzes sind, nach denen sich die Idee umsetzen bearbeiten weiterentwickeln und ins Ziel bringen lässt. D. h., man ist als Lehrer nicht immer schlauer, sondern muss letztlich bei der Beurteilung der künstlerischen Arbeit oft bei null anfangen.

Die künstlerische Erfahrung des Betrachters, eines Zuschauers oder eines irgendwie in diesen performativen Zusammenhang geratenen Menschen steht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Daraufhin klopf- en wir alles ab. Es reicht nicht zu verstehen, was gemeint ist oder was es bedeuten soll, sondern es zählt nur, welche Resonanz es im Betrach-

ter hervorruf. Es geht um einen möglichst untrüglichen Blick auf die Realität der Theaterarbeit selbst, und es geht nicht darum, das Theater nur als symbolisch-repräsentativen Verweis auf eine außerhalb liegende Wirklichkeit zu akzeptieren, auch wenn sie sich in dem Raum der Aufführung tatsächlich gar nicht ereignet. D. h. wir versuchen, die Konvention immer zu bestreiten und auf dem zu bestehen, was tatsächlich passiert: Genau hinschauen lernen auf die Texte, auf die Bühne, auf die Vorgänge, auf die Menschen, die Gegenstände, die Technik, die Produktionsweisen. Genau hinhören lernen auf die Stimmen, auf die Geräusche, auf die Musik. Das zu organisieren, nicht die eigene Sicht und Interpretation des Stoffes, gehört auch zum Beruf des Regisseurs.

Das Vergnügen der eigenen akustischen, visuellen, biografischen Imagination, das man beim Lesen hat, implodiert am Theater oft und schnürt zusammen auf lediglich *die* Lesart dieses Textes. Man kann sich nicht mehr entzünden an dem, was der Text (oder das Bild, der Körper, die Musik) an Möglichkeiten anbietet und was sich in einem selbst abspielen kann. Ein Theater zu erfinden, das den Blick öffnen kann und sich mit dem Vergnügen des Lesens messen kann, das könnte ein Anspruch auch für die theatrale Forschung sein. Immer wieder die Inspiration aus den anderen Künsten für das Theater der Gegenwart einzuklagen – und davon ist die Literatur und das Lesen nur eine, der Tanz und die bildende Kunst, Architektur, Musik wichtige andere etc., auch das gehört zu den Prinzipien der Ausbildung.

Wir haben jedes Jahr vier künstlerische Gastprofessoren, die aus völlig verschiedenen Richtungen besetzt werden und mit sehr unterschiedlichen Impulsen kommen, weil wir letztlich nicht wissen können, als was die Studierenden später einmal arbeiten werden: als Theater- oder Festivalmacher, Wissenschaftler, Dramaturgen, Redakteure oder Kritiker. Und wir versuchen ihnen damit die Chance zu geben zu sagen, „so wie der Architekt über Räume nachdenkt, das ist etwas, was ich in meinem Hörspiel verwenden kann“ – worauf der Student vielleicht dann mit Erfolg akustisch etwas baut, das durch einen Impuls aus einer ganz anderen Disziplin entstanden ist.

Die Arbeit mit Schauspielern ist nicht prioritär. In der Regieausbildung muss man lernen alle theatralen Mittel (Raum, Licht, Ton) ebenso wie den Umgang mit Schauspielern durchzubuchstabieren, bevor man der Komplexität gewachsen ist, die es bedeutet mit all diesen Ebenen gleichzeitig umzugehen.

Im Verlauf dieser Tagung breitete sich bei einigen Kollegen die Einschätzung aus, *ein* möglicher Grund für eine gewisse Konventionalität in der Ausbildung der Regieschulen läge in der Arbeit mit den Schauspielern, die eher handwerklich-konservativ sind und es mit Blick auf ihr in Aussicht stehendes Engagement am Berliner Ensemble vielleicht auch sein müssen. Hier stecke vielleicht die größte Gefahr für unhinterfragte ästhetische Annahmen, die die Spielräume der jungen Regiestudenten einengen. Richtig ist, dass wir an unserem Institut diese Einschränkungen nicht haben, sondern unter den Studierenden nur wenige „Schauspieler“ sind, und dass gerade das die Chance bietet, Theater ganz anders zu denken. Auch wenn das – glücklicherweise unter Einbeziehung dieser Studierenden – gerade dabei ist, sich zu ändern.

Dennoch stellen sich damit Fragen an die Schauspielausbildung: Werden Schauspielstudenten ausreichend mit ästhetischen Widerständen konfrontiert? Werden sie dazu ausgebildet, sich mit Formen auseinanderzusetzen? Lernt ein Schauspieler in einer Übung z. B. so zu sprechen, wie Einar Schleef inszeniert hat (um mit sprachrhythmischen Textformen künstlerisch umgehen zu können und nicht nur mit psychologischen Stoffen)?

In den großen Orchestern lässt sich feststellen, dass es oft gerade die jungen Musiker sind, die zeitgenössischer Musik gegenüber die größten Vorbehalte haben, weil die Beschäftigung mit Neuer Musik in ihrer Ausbildung von den Lehrenden auf den Sankt Nimmerleinstag verschoben wurde (manche Instrumentallehrer arbeiten sogar nach dem Motto: Nur wer zu schlecht ist für ein Orchester, soll zeitgenössische Musik machen...). Ist das in der Schauspielausbildung ähnlich? Falls später mal ein Regisseur käme, der wie Schleef an einer starken übergeordneten Form arbeitet – sind sie dann darauf vorbereitet, wenn sie ihr Spiel nur nach dem „Innen“ ausrichten? Werden sie mit den Impulsen der Theateravantarden konfrontiert – von Craig, Marinetti, Meyerhold, Brecht bis zu Wilson oder der Wooster Group?

Die Gefahr einer konsekutiven Ausbildungsstruktur – erst die Tradition, und dann, wenn überhaupt, das Laboratorium – sehe ich vor allem darin, dass man Widerstände aufbaut und die jetzigen Studierenden später zum konservativen beharrenden Teil in der ästhetischen Entwicklung der Theatersprache werden. Das gilt für alle gleichermaßen: Schauspieler, Regisseure, Tänzer, Instrumentalisten wie für die Sänger.