



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Schauspiel
Interview mit Götz George

Als Sie zum ersten Mal von der Idee hörten, dass Sie einen Massenmörder spielen sollten, und zwar mit großer historischer Genauigkeit – was ging da durch Ihren Kopf?

Götz George: Erst mal gar nichts. Das sind ja immer erst einmal nur Angebote, die auf einen zukommen. Dann kommt ein Produzent, ein sehr geliebter Produzent, das war damals Thomas Schühly, der mich damit konfrontierte. Wir hatten schon ABWÄRTS zusammen gemacht, wir kannten uns also schon eine ganze Weile – und er hat mir den Vorentwurf geschickt und mich gefragt, was ich davon halte. Ich konnte damit erst einmal gar nichts anfangen. Er sagte mir: Das ist eigentlich kein Drehbuch, das sind nur hundert Seiten ungefähr. Im Grunde genommen waren das die Aufzeichnungen des Stenografen. Die gibt es ja auch als Buch. Das war also noch kein Drehbuch, das waren einfach nur sehr genau formulierte Situationen und Bewegungsabläufe, die der Stenograf beschrieben hat: Was hat Haarmann da gemacht? Was redet er, was redet der Psychologe? Und so weiter. Das war für mich eigentlich erstmal nicht so interessant, weil ich mir noch nichts bildlich habe vorstellen können. Das sind eigentlich nur Gesprächsfetzen gewesen. Die Sache nahm eine andere Form an, als dann der Regisseur Romuald Karmakar dazukam. Für ihn genügte das Buch, der kommt ja aus dem Dokumentarfilm. Ein Spielfilmregisseur hätte natürlich ganz anders argumentiert. Der hätte gesagt: Ja, damit kann ich aber nichts anfangen. Wo sind die Kameraeinstellungen und die Handlungsanweisungen? Wir haben dann diskutiert, und die Sache nahm immer mehr Form an, weil ich auf einmal dahinterkam, dass das Buch eine ganz ungeordnete, zusammen gestocherte Dramaturgie besaß, so ein Dreihundert-Seiten-Protokoll. Da habe ich gesagt: Lass uns mal eine Dramaturgie reinbringen. Lass uns bei der Jugend anfangen, dann seine politische Einstellung, seinen Hang zur Religion – er war ja sehr religiös –, dann die ganzen Mordsituationen. Haarmann erzählte ja in diesem Protokoll alles aus seinem Leben: die Beziehung zu Vater und Mutter und die religiöse Einstellung und das Kaiserreich – politisch war er auch gebildet. Also das war ganz erstaunlich, was der da von sich gab. Das wurde dann also in Aktform aneinandergereiht. Auf einmal nahm es eine Form an, und dann sah ich da auch einen Film. Ich sagte: Das ist kammerpielartig, das ist ganz klar – und fragte mich natürlich: Kann das Leute interessieren? Fast hundert Minuten ist der Film lang, und das quasi nur mit zwei, drei Figuren in einem Raum. Das war schon eine hohe Latte, die wir da überspringen mussten.

Karmakar hat mir dann umrissen, wie er sich das vorstellt. Aber erst mal ging ich in Klausur und hatte einen Riesentext vor mir, der sich von allen bisherigen Drehbüchern dadurch unterschied, dass er komplett gesprochen, gelebt war. Das war natürlich eine Hammersituation und so etwas hatte ich in der Form vorher noch nicht gespielt, weil der Stenograf natürlich auch die Bewegungsabläufe beschrieben hatte. Ich musste diesen abstrakten, surrealen, manchmal etwas irren Text sehr genau lernen. Wir wollten uns exakt an der Protokoll der Verhöre halten. Ich konnte mir den Text nicht mundgerecht machen, das ging nicht und war auch nicht der Sinn der Sache. Der gesamte Text plus Bewegungsabläufe musste von mir sehr genau, sehr präzise gelernt werden. Gerade auch in den präzise beschriebenen Bewegungsabläufen lag ja auch der Reiz. Das war schon extrem. Ich habe mich dann nach Italien zurückgezogen, habe da ungefähr drei Monate lang gelernt. Vor allen Dingen ist es ja bei mir so – ich meine, es wird so wahnsinnig viel

psychologisiert über diesen Beruf, das sollte man gar nicht, da gibt es ja nicht viel zu reden, gerade über diesen Beruf nicht. Das muss jeder für sich selbst entwickeln. Ich habe meine Rollen immer aus dem ersten Lesen entwickelt, aus dem Verständnis des Textes. Bei manchen Filmen habe ich ihn völlig geändert und habe gesagt: Das geht so nicht. Das, was der Autor sich gedacht hat, die Geschichte, der Plot ist ganz schön, jetzt müssen wir sehen, dass diese Figur eine Wahrhaftigkeit bekommt. Das habe ich bei Haarmann nicht machen müssen, sondern seine Wahrhaftigkeit, sein Leben, das war voll gepumpt, das war toll und war so bombastisch. Und jetzt musste ich nur eine Form finden: Was ist das für ein Charakter? Der lag ja quasi auf der Hand ... Das ist immer mein Prinzip gewesen, ich lese erst mal sehr viel laut den Text, den ich zu sprechen habe – und dann kam diese Dumpfheit und diese Einfältigkeit, die Liebe, die Zärtlichkeit, die Brutalität des Charakter Haarmann irgendwann von selbst. Aber dafür muss man als Schauspieler dieses Bauchgefühl haben, das kannst du nicht mit dem Kopf erarbeiten. Du musst es lesen und merkst auf einmal, dass in diesem Text ganz viel Potenzial drinsteckt. Das war ja ein sehr fantasievoller Kerl, der Haarmann.

Bei den Vorbereitungen mit Karmakar gab es große Schwierigkeiten. Er ist ein Dokumentarfilmer und hatte dadurch nie mit Schauspielern gearbeitet. Das war deshalb schwierig, weil du als Schauspieler zum Regisseur immer Vertrauen haben musst. Ein Regisseur muss auf Schauspieler zugehen, denn die sind eh schon in der Defensive. Die musst du erst mal aufbauen, die müssen ja den Text transportieren, Figuren sichtbar machen, authentisch sein. Und ein Regisseur ist hinter der Kamera, das ist eine verhältnismäßig gute Position. Also vor der Kamera – da musst du Hilfestellung bekommen. Durch die Unsicherheit der meisten Regisseure kriegst du die nicht, weil sie dich quälen, weil sie auch vor der ganzen Gruppe als der eigentlich Verantwortliche und der 'Das-Sagen-Habende' dastehen wollen. Das ist für einen Schauspieler oft unendlich schwer, gerade wenn du Rollen spielst und Verantwortung hast. Ein Vertrauensverhältnis muss immer da sein, und das hatte ich bei Karmakar erstmal gar nicht. Karmakar war einer, der unsicher war, der bisher nur Dokumentarfilme gemacht hat – und zwar extreme: über Kampfhunde, dann über Söldner. Und dann kam DER TOTMACHER, der passte genau da rein. Aber es war natürlich auch spannend, mit ihm zu arbeiten. Das Problem war, dass er damals, mangels Erfahrung, den Schauspielern nicht beibringen konnte, was er wollte. Was willst du denn? Wie willst du das? Lustiger? Gefährlicher? Ja, hm, anders. Mit "anders" ist natürlich einem Schauspieler nicht viel geholfen. Und da gab es natürlich Spannungen, die ich für mich wegdrücken musste, um meine Rolle auszufüllen. Und Jürgen Hentsch ist ja nun auch ein sehr gestandener Schauspieler und ließ sich auch nicht so viel sagen, und er kämpfte auch mit der Rolle – eine extrem schwierige Rolle. Das war damals schwierig, ein Gleichmaß, einen Einklang zu finden. Der Einzige, der natürlich wieder professionell war, war Fred Schuler, der Kameramann. Der kam aus Los Angeles, das ist ein Verdienst von Karmakar, den wollte er unbedingt haben, und der hat sich bei dem Dreh auch sehr bewährt, in schönen, wirklich klaren, sehr atmosphärischen Bildern. Also im Nachhinein: Ein zugewandter, zwar fordernder Regisseur wäre da richtiger gewesen. Aber auf der anderen Seite war Karmakar richtig, weil das Thema zu seinem "Einzugsgebiet" passte, das kann er, auch diese Perversität hat er wunderbar herausgearbeitet, hat genau gewusst, was er noch schärfer wollte. Sobald ich merkte: Das ist schon richtig, was er sagt, habe ich das auch bedienen können. Es war ein hartes Armdrücken, aber es hat sich gelohnt. Und wenn der Erfolg dafür spricht, hat jeder recht. Das ist das Geheimnis beim Erfolg: Da kannst du dich krachen und du kannst verzweifeln an dem Regisseur – wenn nachher Erfolg beschieden ist, dann bist du dankbar, gnädig, verzeihend, großzügig und sagst: Ach Gott, lass uns ... (deutet eine Umarmung an). Aber im Nachhinein, wenn man das objektiv betrachtet, innerhalb seiner Karriere und wenn man älter geworden ist, sagt man: Das war eigentlich eher eine unangenehme Arbeit, auch gepaart mit einer Rolle, die ja auch nicht sehr pflegeleicht war.

Es hieß damals im Volksmund, dass Haarmann ein Monster sei. Wie haben Sie ihn gesehen, wie hat es sich angefühlt, wenn Sie in seine Haut schlüpfen?

George: Naja, du musst authentisch sein, das ist die Grundvoraussetzung bei all den Rollen. Dafür muss man manchmal ein bisschen an der Figur herumschreiben, das darfst du ja als Schauspieler, auch wenn es nicht so gern gesehen wird, dass man an den Dialogen seiner Figur herumkrittelt. Im Falle von Haarmann war das nicht notwendig. Aber wenn du den Text genau studierst, wenn du ihn dann auswendig kannst und dieser Bewegungsablauf noch dazukommt, in dieser Unbeholfenheit, und wenn du das zusammengefummelt hast nach zwei Monaten, dann merkst du auf einmal, dass er gar keine Bestie war. Das war ein naiver Mensch, ein brutaler Mensch, ein lustiger Mensch vor allem, der war lustig, hilfsbereit – der hatte alle Facetten. Geil war er, sexbesessen, und er wurde auch lange nicht erkannt. Das war das Irrwitzige: Man hat ihn nicht fassen können, weil er sich eine Art Tarnanzüge angezogen hat. Das hat aber auch mit einer Intelligenz zu tun, auf der einen Seite war er auch ganz naiv. Und alle diese Facetten bekommt man aus diesem Text mit, die du dann als Schauspieler ausmalst. Dabei konnte mir natürlich keiner helfen, das war klar – die Farbgebung, dafür bist du ganz alleine zuständig. Du musst dem Regisseur die Farbe Schwarz zu einer Farbe Gelb machen – also genau das extreme Gegenteil spielen. Du musst nicht den Text gewalttätig spielen, du musst ihn lustig spielen auf einmal. 'Hier ist doch gar keine Lustigkeit!' 'Doch, darin liegt ja die Perversität. Hör doch mal hin, ich spiel's dir jetzt noch mal vor.' Das ist eine Überzeugungsarbeit, die man als Schauspieler beim Regisseur leisten muss. Aber das kannst du natürlich als Schauspieler. Wenn du über dem Text stehst – wie beim Dirigenten, der muss die Partitur auswendig können, er muss sie perfekt beherrschen –, dann kannst du argumentieren. Dann kannst du sagen: Guck dir mal den ersten Akt an, guck dir mal den vierten Akt an. Und das zusammen ergibt dann ein Ganzes. Und der Regisseur, der sich ja um das Ganze kümmert – um den Schauspieler, die Kamera –, der hat diese Partitur nicht so im Kopf. Und da bist du ihm als Schauspieler überlegen. Und an der Stelle muss ich ihn überzeugen können, bis er sagt: Du hast recht, machen wir es so.

Aber all das kannst du dir nicht im Kopf ausmalen, du kannst nicht intellektuell an so eine Rolle rangehen. Das kommt durch den Text, der dich einfach nach vorne treibt. Du kommst auf einmal an eine Stelle, an der der Text selbstständig wird. Und da konnte mir dann auch keiner mehr sagen: Mach es doch bitte anders... Ich wusste: Nein, es ist so! So ist es! Ich sitze jetzt hier als Haarmann, und du hast mir nichts zu sagen!

Die Intensität des Textes und die genau beschriebenen Bewegungsabläufe waren für den Dreh sehr schwer: Wir hatten manchmal Takes von fünf Minuten, das ist irre lang für einen Take – und das war richtig schlimm. Da musst du die Gänge machen, der Kameramann muss genau mitziehen, der muss genau wissen, welche Bewegung du jetzt machst – es ist eine Riesenkomposition. Das ist schon gewaltig. Und wenn der Kameramann dann sagte: Ja, machen wir noch mal, dann sitzt du natürlich da, völlig ausgeblutet (stöhnt), fertig. Wie: noch mal? War das nicht gut? Da war doch kein Versprecher, war doch perfekt! Nee, nee, machen wir noch mal, aus Sicherheit. Du bist ja immer unsicher als Schauspieler und sagst: Okay, machen wir noch mal. Wenn er das allerdings fünfmal macht, dann kommt ein Kollege dir zu Hilfe und sagt: Wenn du das jetzt noch einmal machst, diese Perfektelei, dann gehe ich nach Hause und komme nie mehr wieder! Da hat der wunderbare Jürgen Hentsch mir Schützenhilfe gegeben. Da merkte ich: Mensch, das ist ein Kollege, der mich beobachtet, der hatte da gar keinen Satz zu sagen. Der beobachtete nur. Das war auch so ein Moment, in dem ich dachte: Mann, Mann, warum muss das ein Schauspieler sagen? Das muss doch ein Regisseur erkennen! Und da hatte ich natürlich Kraft im Rücken und habe gesagt: So, beim nächsten Mal bringe ich dir die dreimal und keinmal mehr – außer ich verspreche mich oder es ist ein technischer Fehler. Aber ich mache das nicht noch mal, weil ich mich verbrauche, und dann wird es technisch. Und es gibt nichts Schlimmeres: Dann

überzeugt es den Zuschauer nicht mehr. Dafür bin ich Jürgen Hentsch heute noch dankbar, das war eine große menschliche und künstlerische Leistung.

Wir haben die Szene ausgewählt, in der Haarmann von seiner Kindheit erzählt: „Hühner hatten wir auch ...“ Wie ein Kind träumt er dem nach. Und dann erzählt er wie die Tiere geschlachtet werden und da kommt der Tod ins Spiel. Als kleiner Junge hatte er Angst davor, er konnte nicht hinschauen. Und dann geht es plötzlich um seine eigene Hinrichtung, die er schon zu ahnen scheint. Wie haben Sie diese Dinge gefunden?

George: Das kann ich nicht sagen. Das ergibt sich aus dem Text, der ist ja sehr nuancenreich. Wenn er über das Schlachten redet, dann kommt Kindheit, die Naivität zurück, dann kommt die Sehnsucht nach seiner Jugend und die Furcht vor der Tötung aus seiner Jugend zurück. Das hat sich natürlich später völlig verändert. Er konnte ja verhältnismäßig gut damit umgehen, zu töten. Der Geruch war ihm unangenehm, aber irgendwie hat er daran Gefallen gefunden, das war irgendwie auch erregend für ihn. Das sind so Dinge, die werden im Text mitgeliefert. Das ist auch das Naive an dieser Figur, wie er emotional hundertprozentig wieder in diese Situation einsteigt. Wenn er was beschreibt, ist es, als ob es gerade erst gewesen ist. Und das ist das Spannende für den Schauspieler – das muss man beherrschen, denn da muss man ganz schnell umschalten können. Aber da wirst du, wie ich vorhin schon sagte, getrieben, das ergibt sich. Es ergab sich vor allen Dingen beim Drehen. Du merktest auf einmal: Wenn du die Partitur beherrscht, kannst du innerhalb einer Situation improvisieren. Ich konnte da ein bisschen mehr wegnehmen, an anderer Stelle naiver oder brutaler sein – der fällt ja so schlagartig in so Versatzdinge. Auf einmal redet der einen Satz und erinnert sich und wird auf einmal ganz ernst, und dann hat er eine Überleitung, da denkt er an was anderes, da kriegt er eine Weichheit wieder und dadurch ist er immer auch menschlich. Dadurch ist er uns so nah. Und letztendlich ist er dann eher eine menschlich traurige Figur. Und das ist das Wichtige, dass so eine Bestie auf einmal menschliche Züge bekommt. Und das wirst du bei jedem Massenmörder sehen.

Es ist eine Frage, die Menschen immer wieder fasziniert: Wie wird jemand zum Massenmörder? Aus welchem Grund gerät jemand so außerhalb der menschlichen Gemeinschaft? Findet man da eine eigene Antwort, wenn man so eine Figur jemanden spielt?

George: Nein, das kannst du nicht beantworten. Ich hatte ja das Glück, dass ich in meinem Schauspielerleben in allen Sparten gefordert wurde – als Massenmörder, als Heiliger, als Liebhaber usw. Das lebst du und findest deine eigene Geschichte dafür. Ich habe mir da keinen Kopf gemacht, warum er so geworden ist. Das geht ja letztendlich aus dem Text hervor: schlechte Kindheit, arm, wie auch immer – alles soziale Faktoren, die da mitgespielt haben. Nein, darüber mache ich mir keinen Kopf. Ich bin da ganz naiv, ich kriege einen Text, und diesen Text versuche ich so bewegt und authentisch wie möglich darzustellen. Das ist für mich die Aufgabe. Meiner Meinung nach ist der amerikanische Ansatz auch ganz falsch. Die Idee des Actor's Studio, dass du ein halbes Jahr ins Gefängnis gehst, um irgendwie das Gefühl für ein Gefängnis zu bekommen. Das muss aus deiner Fantasie herauskommen! Sich in etwas reinzusteigern, das finde ich ganz entscheidend. Das Tolle daran ist, dass du, wenn du wirklich ein großer Künstler bist, immer naiver wirst, die Sachen immer einfacher siehst. Wie Picasso gesagt hat: Ich brauchte ein ganzes Leben, um wieder naiv und kindlich zu werden. Das stimmt. Du wirst immer kindlicher, und du machst dir überhaupt keinen Kopf. Du siehst einen Text und sagst: Mit dem kann ich was anfangen. Oder du kannst sagen: Vergesst es, ich verstehe die Figur nicht! Macht, was ihr wollt, ich spiel das nicht.

Wie beobachten Sie andere Menschen? Hilft es Ihnen, reale Figuren zu beobachten, um daraus Inspirationen zu ziehen?

George: Nein, nein – grauenvoll (lacht). Nein, ich lebe sehr zurückgezogen. Ich habe gar nicht die Möglichkeit, Menschen zu beobachten. Bei mir ist es ein Konglomerat. Auf der einen Seite bin ich am Set oder am Theater mit ganz vielen Menschen zusammen, da sind immer vierzig, fünfzig Leute um mich herum, und trotzdem ziehe ich mich da zurück. Ich muss in einer gewissen Konzentration bleiben, ich kann nicht nach einer Szene direkt quatschen. Ich ziehe mich sofort zurück, wenn die im Kasten ist. Dann nach dem Film bin ich für mich und lass meiner Fantasie freien Lauf. Aber ich beobachte nicht. Es gibt ja Leute, die setzen sich ins Café oder in die Straßen und beobachten Menschen. Ich wüsste nicht, wohin das führen soll, dann würde ich sie nachmachen. So eine Figur muss in meinem Kopf entstehen. Wenn ich eine leere Leinwand habe will ich ja nicht abmalen, ich will nicht wie in der Malschule mir eine Vase mit Blumen hinstellen und die abmalen. Ein bisschen Fingerübungen machen, das ist ganz wunderbar, das braucht man auch. Aber die Schauspielschule habe ich ja schon hinter mich gebracht, und da war ich sehr fleißig und habe auch in meinen ersten Anfängerjahren am Theater viel gelernt. Aber nachher hast du so viel Lebenserfahrung, hast viel gespielt, hast so viele Menschen kennengelernt, introvertierte Regisseure und aufsässige Kameraleute und eitle Schauspieler und alles. Da sammelst du Eindrücke, und die speicherst du. Aber du speicherst sie nicht bewusst: Oh, vielleicht muss ich mal einen Regisseur spielen! Sondern aus vielen Begegnungen mit Regisseuren und Regiebesprechungen formt sich irgendwann eine Figur, und wenn mir ein Autor sagt spiel einen Regisseur, setze ich das dann zusammen. Und da muss der Autor sich gefallen lassen, dass ich sage: Du ich habe da einen Vorschlag. Da muss er mitziehen.

Heißt das, dass man selbst die extremsten Gefühle irgendwo in sich selber finden kann, um sie hervorzuholen?

George: Gott, über Schauspielerei zu reden, das ist unheimlich schwer. Es wird zu viel psychologisiert und geredet. Du kannst über diesen Beruf nicht reden, du musst ihn machen. Und das ist nicht alles schon drin in einem. Natürlich bist du ein sehr komplexer Mensch, und das ist auch ganz erstaunlich, was – gerade als Schauspieler – manchmal so zutage tritt, allerdings versuchen so manche Schauspielerkollegen das zu verstecken, weil es vielleicht nicht ihrem Image entspricht. Ab einem bestimmten Alter kannst du auch deinen vermeintlich unangenehmen Facetten als Schauspieler Raum geben, wenn du also sagst: Ich habe nicht mehr viel zu verlieren, ich kann auch mal Rollen spielen, die böse sind, zum Beispiel.

Ich denke, jeder Mensch hat alle Facetten andeutungsweise in sich. Und als Schauspieler musst du die einfach versuchen rauszuholen. Die Versuche sind ja manchmal ungemein hilflos, wenn einer sagt: Lieber Kollege, jetzt spiele ich mal böse. Und der spielt für mich böse, aber ich sage: Du machst jetzt einfach nur böse Gesichter. Du musst aber böse von innen sein, du musst ganz liebe Gesichter machen und dabei aber in dir böse sein – das ist dann böse! Oder Menschen können nicht richtig sympathisch sein, weil ihre Mundwinkel nach unten gezogen sind – einer lacht, und das Lachen ist nicht offen, da geht nicht die Sonne auf. Das Schlimme ist, dass das manche Regisseure nicht erkennen. Die großen alten, mit denen ich noch gearbeitet habe, die wussten sehr genau, wie belastbar einer ist. Und deswegen habe ich, weil ich schon so alt bin, mit sehr guten Regisseuren zusammengearbeitet. Und die haben das gemacht, was beim Theater immer spannend gewesen ist – Schauspieler zu belasten, zu sagen: Du hast jetzt den Liebhaber gespielt, jetzt spielst du bei mir einen Mörder. Das will ich sehen, das will das Publikum sehen! Das ist beim Theater möglich. Beim Fernsehen und beim Film, ist ja Imagepflege angesagt. Hauptsache, du bist immer gleich. Das ist ja bei mir auch die Schwierigkeit gewesen als ich "Schimanski" war. Die Leute hatten sich langsam an diese Figur gewöhnt, haben diskutiert. Und als ich dann einen Schwulen gespielt habe, waren sie nicht begeistert: Hm, hm, hm (spielt Missbilligung). Das ist in Frankreich und Italien anders. Die Leute freuen sich diebisch über die Verkleidung und Verwandlung, die ein Schauspieler aus sich herausholt und damit jongliert, und

sie sagen: Mann, ist das toll. Aber hier: einmal Kommissar, immer Kommissar, einmal Mörder, immer Mörder, einmal Liebhaber, immer Liebhaber – och (stöhnt), das ist fürchterlich.

Aber ist es nicht so, dass Schauspieler auch immer ein Bewusstsein für ihr Publikum haben und oft auch geliebt werden wollen?

George: Oh, fürchterlich! Nein, damit habe ich mich nie befasst ... vielleicht in jungen Jahren, nee aber da eigentlich auch nicht. Ich habe mich immer zurückgezogen. Ich habe die Reaktionen nie festgestellt. Mir war das immer peinlich, wenn Regisseure den Applaus am Theater herauszögern wollen, indem sie das Licht im Zuschauerraum nicht anmachen. Da mussten die Leute ja klatschen, wenn es dunkel blieb. Ich sagte immer: Mensch, macht das Licht im Zuschauerraum an. Dann hören sie auf oder nicht. Wenn es ihnen gefallen hat, klatschen sie auch bei hellem Licht weiter. Ich wollte immer eine gewisse Objektivität haben. Ich wollte immer wissen: Mögen sie mich, oder mögen sie mich nicht? Und da ich so viel Unterschiedliches gespielt habe, musste ich mir auch immer wieder gefallen lassen: Nee, da haben Sie mir aber besser gefallen, nee, find ich nicht gut. Aber ich fand mich gut. Ich bin damit immer ziemlich locker umgegangen, deswegen ließ ich auch keine Stimmungen an mich ran – die verwirren mich. Ingrid Meisel war so, die wollte geliebt werden. Sie blieb an der Ampel stehen. Und wenn Rot war und die keiner erkannte, dann sagte die: "Wissen Sie, wer ich bin? Ich bin Frau Meisel." Ich bin froh, wenn mich keiner erkennt.

Ich glaube auch, dass es gut für einen Schauspieler ist, nicht immer total beliebt zu sein und im Mittelpunkt zustehen. Man kommt nicht in diese Gefahr des Buhlens, sich Anbiederns. Das sehe ich bei vielen Show- und Quizmastern und Schauspielern und bei Nachrichtensprechern. Alle sind sie ach so sympathisch, und alle sind sie ach so lieb. Und wenn die Kamera weg ist, müssen sie sagen, Scheiße, dass ich mich so erniedrigen muss. Da gibt es [aber auch] viele Kollegen, die sich nicht ans Bein pissen lassen, weil sie einfach sagen: Es nützt nichts – du musst gut sein, du musst dich immer wieder neu beweisen. Und wenn du schlecht bist, musst du das zugeben. Sei dein eigener Richter, aber geh auch mit dir hart ins Gericht, wenn du merkst: Das ist völlig daneben. Da kann dir keiner helfen. Es ist schön, wenn die Leute auf dich zukommen und sagen, dass es gefallen hat. Natürlich freut man sich, das hält eine Sekunde an und dann bist du schon wieder am Zweifeln und fragst: Versteht der genug davon, um das zu beurteilen? Also, das ist ein extrem harter Job, der mich zu vielen innerlich wunderbaren Höhen geführt hat, aber dort war ich immer nur mit mir alleine, die konnte ich nie teilen.

Was bedeutete Ihnen die Auszeichnung in Venedig als "Bester Schauspieler" für die Rolle im TOTMACHER?

George: Ich wollte erst gar nicht hin. Als ich davon erfuhr war ich auf Sardinien und wollte mit dem Motorrad mit Freunden wegfahren. Das passte mir gar nicht und die Freunde fragten, ob nicht jemand anders gehen könne. Zuerst war es ja nur die Pressekonferenz zum Film... oh, fürchterlich, diese Eitelkeit. In Italien sind Pressekonferenzen auf den Festivals ja noch viel schlimmer, alle haben durchgesumpft und die ganzen Journalisten stellen nur blöde Fragen, und ach Gott ... (stöhnt und seufzt). Das bringt einfach nichts. Naja und dann fährst du noch mal zurück auf deine liebe Insel, und dann rufen sie dich an und sagen: Du bekommst den Preis. Da sag ich, ach Kinder, dann nehmt euch doch das Studio oder Karmakar, nehmt den doch entgegen. Mensch, ich will jetzt mit meinem Bike weg, da war auch noch so schönes Wetter. Das ist ein sehr zwiegespaltenes Gefühl: Für einen Moment bist du ganz stolz, und ich hatte zudem das Glück dass Thomas Schühly, der den Film produziert hat sehr lange in Italien gelebt hatte und perfekt Italienisch sprach, der konnte parlieren, das war natürlich wunderbar. Der hat mich in den Arm genommen und gesagt: Komm, wir ziehen das durch, das machen wir jetzt. Dann war es eigentlich auch ganz schön. Wenn du dann erst ein Glas Rotwein getrunken hast, sagst du: Okay,

gut, aber wann kann ich wieder wegfahren? Und dann kam ich mit dem Preis nicht durch den Zoll, weil er aus Eisen war! Ja, also eigentlich sind Preise ganz schön, weil du ja etwas richtig gemacht, wofür du belohnt wirst, aber irgendwie ... nee. Es sind so viele Leute, da sind ja immer nur fuffzig Prozent auf deiner Seite, oder auch nur dreißig Prozent, die anderen sind gegen dich. Und da ist immer so ein gewisser Neidkomplex, irgendwann merkst du: Manche sagen dir auf einmal gar nicht mehr guten Tag. Die sind einfach neidisch, weil ich einen Preis bekommen habe und sie nicht. Ich habe mich immer dann entschuldigt: Pass auf, das nächste Jahr bist du dran! Das ist hier in Deutschland ganz fürchterlich, deswegen bin ich auch weggegangen.

Auf vierundzwanzig.de haben die Nutzer auch die Möglichkeit, den Probek zu sehen aus DIE KATZE. Wie haben Sie diese Rolle in Erinnerung?

George: Die Rolle hatte ja eine Vorgeschichte, ich will jetzt aber nicht so weit ausholen. Nach dem Erfolg der Figur "Schimanski" wollten die Bavaria und der WDR natürlich einen Spielfilm machen, mit einer sehr wirkungsvollen Figur. Dem Film liegt ja der Roman "Die Katze" von Erichsen zugrunde. Die hatten sich in den Kopf gesetzt, die Figur müsse ganz viel Humor, so Slapstick haben, sowas wie Terence Hill und Bud Spencer. Wir saßen dann nun mit den Autoren immer wieder zusammen. Die mussten immer hinter mir herreisen, weil ich auf Theatertournee war, mit dem "Revisor" oder "Platonov" oder so – ziemlich anstrengendes Stück. Und nach dem Stück, das war so um halb elf zu Ende, saßen wir also bis morgens um zwei und versuchten irgendwie, eine solche Figur zu kreieren. Das ist uns bei dreimaligem Zusammentreffen – das waren immer sieben, acht Leute: Bavaria-Verantwortliche, Autor, Regisseur und ein Produzent und Redakteur und so – nicht gelungen. Jeder hatte Einfälle, dann wurde wieder was aufgeschrieben, und das war immer Slapstick und ganz blöde und gar nicht machbar. Wir kamen auf jeden Fall nicht weiter, bis wir dann sagten: Lass uns doch mal auf den Roman zurückkommen, der ist doch nicht schlecht. Das ist doch eine ganz klare Geschichte, die ist spannend. Christoph Fromm hat dann sozusagen aus dem Roman eine Adaption geschrieben. Trotzdem bleibt die Schwierigkeit, dass es zwar ein guter und spannender Roman ist, aber den zu verfilmen, ist dann noch mal etwas anderes. Und dann kam der große Zauberer, Dominik Graf, und hatte eine ganz klare Vorstellung, wie er den Film macht. Wir beide hatten damals schon einen "Schimanski" gemacht, der sehr eigentümlich und sehr schön war. Der stach auch aus der Normalität heraus, in den Spannungselementen war er einfach anders erzählt. Dominik Graf hatte durch diese kleinen Fingerübungen vom "Schimanski" ein bisschen am Polizeifilm Blut gerochen, so Polizeiwagen und so... Er zauberte auf jeden Fall aus dem Drehbuch ein ganz eigenständiges Ding, eine Riesenspannungskiste zwischen Probek und einem Ausbrecher, den Hoening spielte – wunderbar spielte. Er hatte eine ganz eigene Dramaturgie auf einmal entwickelt und konnte auf einmal mit der Polizei auch spielen. Das haben ja auch ganz viele nachgemacht. Dominik Graf hat aber damals angefangen damit, SEK, alle schwarz, alles geheimnisvoll, alles wunderbar, und Hubschrauber kamen auf einmal aus den Hochhausschluchten hoch, also das war alles schon vom Feinsten. Aus so einem kleinen Roman so einen Film zu machen, das ist die Kunst des Regisseurs. Das kannst du aus einem Drehbuch nicht sehen, was dann ein Regisseur mit Fantasie, mit Eigenkreativität auf einmal zaubern kann. Das passiert ganz selten, dass Regisseure so eine Begabung haben. Als ich den Film das erste Mal gesehen habe, da war ich völlig platt. Das Wunderbare war, dass obwohl Dominik ein sehr harter und strenger Regisseur ist, mir eine gewisse Freiheit gegeben hat, weil ich sehr viel Action konnte. Da hatte der nichts mit am Hut, aber brauchte es für den Film und ließ mir freie Hand. Ich war eingebunden in die Produktion. Das ist das Allerwichtigste für einen Schauspieler, dass er mit dem Regisseur und den Kollegen in einem Team arbeitet. Das ist heute alles ein bisschen nach dem Motte: Ja, okay, danke schön, du kannst wieder Pause machen. Dominik ist ja immer ganz lieb zu Schauspielern und behütet sie, das ist ja das A und O für einen guten Regisseur. Er ist ganz hart zu der Crew, zu den Beleuchtern,

aber zu Schauspielern ist er ungeheuer nett, weil er aus einem Schauspielerhaushalt kommt. Ja, das wurde dann ein ganz toller, ganz eigentümlicher und auch ein sehr großer Erfolg.

Dieser Probek macht ja eine Frau sexuell hörig in dem Film. Und das wird auch recht explizit gezeigt. Wie haben Sie das in Erinnerung?

George: Ach, da war ich ja mutiger als Dominik. Dominik ist da ein bisschen verklemmt. Das sind Regisseure immer, die müssen ja zum anderen hingehen und sagen: Du musst die Hose fallen lassen. Heute ist das nicht mehr so schlimm, da haben wir auch Vorarbeit geleistet, mit SOLO FÜR KLARINETTE waren wir ganz vorne. Der wurde ja leider als Pornografie gewertet. Aber man hat es als gestandener Schauspieler ja nicht nötig mit solchen Mitteln zu arbeiten. Das ist eine ganz andere Liga, die das machen muss. Wir müssen das nicht mehr. Wir können nur sagen: Wenn wir so ein Thema machen, machen wir das hundertprozentig. Wir sind's ja auch nicht. Das sind andere Leute, die wir da spielen. Und wir wollen sie ganz authentisch spielen. Das ist also nicht Götz George, der sich die Hosen da runterzieht und rumrammelt. Das ist eine Fantasiefigur. Deshalb habe ich das damals angeboten: So ein Verhältnis kannst du ja nicht andeuten, das funktioniert nicht. Da musst du richtig Butter bei die Fische machen, sonst wird das alles Larifari. Du musst nicht ins Detail gehen, aber du musst die Sexualität einfach spüren, wie sie über die Leinwand kommt. Dominik war mir sehr dankbar, dass ich das so locker gesehen habe. Ich konnte mit meinem Körper umgehen, mein Körper stand mir nicht im Wege und ich hatte Gudrun Landgrebe als fabelhafte Partnerin, die das eigentlich nach DIE FLAMBIERTE FRAU nicht mehr machen wollte. Aber da waren wir uns einig, dass das sein muss und sie war toll und sexy, aber es wurde nichts detailliert gezeigt. Trotzdem ist das eine Überwindung vor den ganzen Leuten am Set. Das Entscheidende ist: Du darfst nicht lügen, darfst keine Kompromisse machen. Man hat ja immer noch die Möglichkeit etwas wegzuschneiden. Aber du musst als Schauspieler erst mal deinem Gefühl vertrauen. Dann musst du als gutes Beispiel vorangehen und sagen: Gut, ich lass die Hose jetzt runter (lacht). Und du merkst auf einmal: Es hilft dem Film nur, es kann dem Film nicht schaden – und nackt bist du genauso angezogen wie angezogen.

Haben Sie Vorbilder im deutschen Film, gibt es Schauspielleistungen, die Sie immer bewundert haben?

George: Ich bin da sehr naiv. Ich gehe ins Kino, schau mir das an und bewerte eigentlich alles. Ich bin natürlich verwöhnt. Ich habe die ersten großen Berührungen mit den Filmen meines Vaters gehabt. Das war Pflichtprogramm. Vor dem Krieg, als Kind durfte ich nicht ins Kino und nach dem Krieg bin ich mit meiner Mutter reingegangen und sah die besten, größten Filme meines Vaters, z.B. GROSSE SCHATTEN und POSTMEISTER und DREYFUS – also wirklich die verschiedensten Charaktere. Damals wurde ich das erste Mal konfrontiert mit Persönlichkeit. Nicht nur der Vater war da völlig vergessen, ich kannte meinen Vater ja nicht so gut, er starb als ich sieben war. Ich sah da oben einen Mann, der mich faszinierte, aber das hängt – später habe ich es kapiert – mit der personality zusammen, wie meine Mutter immer sagte: mit der großen Persönlichkeit, mit der Verdrängung. Dass ein Mensch in ein Lokal reingeht und du hörst auf einmal im Gespräch auf und guckst auf einmal hin, ohne dass du weißt, warum du den anblickst. Da kommt jemand rein, der personality hat. Und das ist natürlich das A und O für die ganz großen Schauspieler. Damals wurde ich also konfrontiert mit Heinrich George und auch Werner Krauss und mit Paul Wegener, Eugen Klöpfer. Und vor allen Dingen die ganzen zweitklassigen Schauspieler, die wären ja heute alle erstklassige Schauspieler, das waren damals eher Chargen: Paul Bildt und die Henckels und Pontos und so. Mit denen wurde ich konfrontiert. Und wenn du solche Kaliber siehst auf der Leinwand und dann noch etwas für dich völlig Neues, nämlich Film, da kann nicht mehr viel kommen, da bist du auf einmal so fasziniert auch von der Wandelbarkeit – das war ja sozusagen auch die Triebfeder für mich –, die Wandelbarkeit des Heinrich Georges, der von einem naiven

Menschen aus dem Inneren heraus zu einem hochgeistigen Zola auf einmal wird in DREYFUS oder im GROSSEN SCHATTEN, wo er quasi sich selbst, einen Intendanten spielt, der mit Frauen flirtet und der trotz seiner zwei Zentner fuffzig oder was weiß ich, ganz leichtfüßig ist, wo man sagt: Der ist toll, der hat Fisselmassel, wie meine Mutter immer sagte, der hat Sex, da kann ich mir vorstellen, dass eine junge Schauspielerin auf diesen Intendanten flog. Und spielt er wieder jemanden, der durch den Tod seiner Tochter im Kopf zerstört ist und auf einmal völlig naiv und kindlich und völlig weggetreten ist. Schon damals mit zehn, zwölf merkte ich: Dieser Wandelbarkeit herzustellen ist ein weiter, weiter Weg, das ist nicht so leicht herzustellen – das war für mich die absolute Krönung der Schauspielerei und ist es heute noch. Diese schauspielerischen Qualitäten der alten Filme, die Lust der Verwandlung, die Lust, die Leute zu betrügen. Das hat mich immer angespornt, und das hat sich auch auf mich übertragen.

Brando war z.B. auch so eine Persönlichkeit. Da hast du hingeguckt – auch wenn der nichts machte oder wenn der ganz schlecht war. Aber du gucktest hin und dachtest: Das ist toll. Der wurde auch immer dicker und trotzdem hatte er noch personality und hatte immer noch so einen schönen Römerkopf. Ich weiß nicht, vielleicht musst du wirklich richtig dick werden, um zu sagen: Ich scheiß auf alles, mich interessiert überhaupt keine Äußerlichkeit mehr. Und Film und Fernsehen ist eben äußerlich, das ist eben eitel. Mir sind immer die Liebsten, die uneitel sind, die ganz gnadenlos mit sich sind – die sind für mich die Liebsten. Und Vater war gnadenlos und Brando letztendlich auch.

Wenn Sie in einem Satz sagen sollten, dass ...

George: Ich kann nichts in einem Satz sagen, ich brauch immer mindestens vierundzwanzig (lacht).

Ein Versuch: Was bedeutet Kino für Sie? Kino ist ... Wie würden Sie den Satz beenden?

George: Ach, das kann man nicht in einem Satz sagen. Das ist einfach eine große Faszination. Das Schönste am Kino ist, dass du kein Distanzspieler mehr bist: Auf der Bühne bist du Distanzspieler, da musst du mehr geben, weil das Publikum hinter dem Orchestergraben sitzt. Da muss man immer ein bisschen mehr draufdrücken. Beim Kino kannst du mit minimalistischen Mitteln große Gefühle zeigen, mit einem Blick, da ist zoomt die Kamera heran – und du weißt sofort, was in der Figur vorgeht. Deswegen ist Kammerenspiel natürlich immer das Spannendste. Da musst du eben nicht ALEXANDER und die TITANIC oder was weiß ich zeigen. Das ist auch eine Seite des Films, wunderbar, aber für einen Schauspieler – ich bin ja nicht das normale Publikum – ist eben die Schauspielerei immer noch das Größte ohne Hilfsmittel. Das ist schon einfach: Gefühle, kleine Humore, Trauer, nicht ausgesprochene Trauer, das ist ja immer das Schwere – heulen kann jeder. Die Zerrissenheit eines Menschen in den Augen zu sehen und nicht immer zu sagen: Ah, der lügt jetzt, uh der lügt jetzt, der spielt aber nicht gut, och, das glaub ich ihm nicht – sondern fasziniert hinzugucken und zu sagen: Mannomannomann, jetzt ist er in der Rolle drin, jetzt hat er sie. Kino ist für mich das größte, objektivste Mittel – wobei man sich immer noch streitet: Ist es nun objektiv oder ist es nicht objektiv? Aber das ist das objektivste Kunstmittel, wo ich genau sehe, was in einem Menschen vorgeht. Und da ist Film eben was Einzigartiges und was Tolles – und wird natürlich durch diese ganze digitale Scheiße verwässert, weil du gar nicht mehr weißt, was ist richtig, was ist falsch. Und du glaubst an nichts mehr.

Haben Sie mal überlegt, ob Sie sich noch einen anderen Beruf beim Film hätten vorstellen können?

George: Ach nee, das hat sich nicht ergeben. Ein Genie in der Familie reicht, hat mein Vater gesagt. Das heißt: Wenn er gelebt hätte, noch weitergelebt hätte, was sehr schön gewesen wäre, wäre ich kein Schauspieler geworden. Da hätte ich gesagt: Nein, das kann ich nicht. Es gibt,

glaube ich, auch nichts Peinlicheres, als wenn man so groß ist, so anerkannt, und so ein kleiner Steppke da nacheifern will und dann eigentlich doch nicht das Ziel der Klasse erreicht und, ach, mit dem Namen rumläuft. Ich bin viel fairer natürlich, heute kann jeder sagen: Meine Tochter sagt, sie möchte das werden. Soll sie werden, wird schon früh genug auf die Schnauze fallen, sage ich mir dann. Aber mein Vater hatte damals einen anderen Standard. Zum Glück hatte ich in meiner ersten Prüfung, meiner allerersten, wo ich eine Riesenrolle spielte, Erfolg, einen Riesenerfolg. Das war auch ausschlaggebend, dass ich später weiterhin diesen Beruf ausgeübt habe. Wäre das ein Misserfolg gewesen, da hätte ich es schwer gehabt mit meinem Leben. Werde Musiker, hat mein Vater gesagt, du kriegst die schönste Geige, du kriegst einen tollen, teuersten Musikunterricht, du kannst alles machen, aber nur Schauspieler darfst du nicht werden. Aber nun bin ich es geworden und mache ihm hoffentlich Ehre, dass er von oben runterguckt und sagt: Na ja, gut. Hm, och, manchmal gut, manchmal nicht so gut, aber okay, hast dich brav gehalten. Ist ja dein Leben. Bald biste bei mir, dann reden wir noch mal über die eine oder andere Rolle.

Wie alt waren Sie bei diesem ersten großen Erfolg?

George: Elf.

Da hat er aber nicht mehr gelebt.

George: Nein, das war ja nach dem Krieg, 1950. Elf, zwölf, ja.

Könnten Sie in zwei Sätzen sagen, was einen guten Schauspieler ausmacht?

George: Nee (lacht). Das hängt mit so vielen Situationen, personality und mit der wirklichen Begabung zusammen, und das kannst du nicht festmachen. Du kannst aus einem Haus kommen, indem du vorgeprägt wurdest, wo die Gene vielleicht zusammenpassen, wie bei mir. Und es gibt Leute, die sind die besten Schauspieler, die kamen aus dem Ruhrpott. Der Vater war Steiger, sozial schwache Familienstrukturen – und sie sind alle wunderbar. Sie haben ein bisschen Ruhrpottanklang und sind komödiantisch ohne Ende und sehr wahrhaftig, unverkrampft und authentisch. Die Herkunft ist völlig unwichtig: Auf einmal ist da einer, der will Schauspieler werden und blüht auf und du staunst nur. Bei Frauen ist es immer so – gerade hier in Deutschland – dass Eitelkeit natürlich sehr wichtig ist. Es gibt ganz wenig uneitle Schauspielerinnen, wie ich so im Laufe meines Lebens festgestellt habe. Und du blühst natürlich als Schauspielerkollege auf, wenn du eine Kollegin siehst, die nicht kokettiert mit ihrem Äußeren, die einfach die Figur spielt und wahrhaftig ist. Das ist dann viel überzeugender. Dieses ganze Gezupfe an Haaren und Make-up kostet Kraft, und das nimmt von der Leistung viel weg. Und das ist im Ruhrpott anders, dieser Stamm ist ein anderer, das ist meine Erfahrung.