

Ingrid Poss | Peter Warnecke

# Der ungeteilte Himmel

Schauspieler aus der DDR erzählen

Herausgegeben vom  
Filmmuseum Potsdam

neues leben

Sämtliche Inhalte dieser Leseprobe sind urheberrechtlich geschützt. Sie dürfen ohne vorherige schriftliche Genehmigung weder ganz noch auszugsweise kopiert, verändert, vervielfältigt oder veröffentlicht werden.

ISBN 978-3-355-01835-7

ergänzte, korrigierte Neuauflage  
© 2015 (2009) Verlag Neues Leben, Berlin  
Umschlaggestaltung: Buchgut, Berlin

Die Bücher des Verlags Neues Leben  
erscheinen in der Eulenspiegel Verlagsgruppe.

*[www.eulenspiegel-verlagsgruppe.de](http://www.eulenspiegel-verlagsgruppe.de)*

# Inhaltsverzeichnis

- 7 Zum Geleit
- 11 Vorbemerkung der Autoren
- 13 Man soll als Schauspieler nie klüger sein als das Komma  
oder der Doppelpunkt oder der Gedankenstrich  
**Inge Keller**
- 31 Der gute Mensch vom Dienst  
**Alfred Müller**
- 45 Wir hatten andere Möglichkeiten,  
und nicht die schlechtesten  
**Horst Drinda**
- 57 Eigentlich wollte ich Clown werden, ein Clown auf dem Pferd  
**Rolf Hoppe**
- 77 Ich diene der Kunst und der Erhebung des Publikums  
**Eberhard Esche**
- 103 Drei Viertel meines Berufslebens standen unter dem Motto:  
»Lieben – Knien – Sterben«  
**Ezard Haußmann**
- 131 Ich war die blonde Prinzessin  
**Christel Bodenstein**
- 145 »Ach! der Menge gefällt, was auf dem Marktplatz taugt ...«  
**Dieter Mann**
- 175 »Der James Dean des Ostens«. Da hat es bei mir geknackt  
**Peter Reusse**
- 207 Auf der Leinwand steht nur ein Name: Michael Gwisdek in ...  
**Michael Gwisdek**
- 243 Wir dienten und wir fanden uns ungeheuer  
**Ursula Werner**

- 261 »Leicht und angenehm lebt es sich nicht unter diesen  
unerschrockenen Idioten« (Ilja Ilf)  
**Hermann Beyer**
- 289 Mit Anstand alt zu werden, kann es nicht sein  
**Renate Blume**
- 309 Ich muss nicht mehr sagen: »Lasst mich den Löwen  
auch noch spielen«  
**Jörg Gudzuhn**
- 321 Man müsste Lücken komponieren, Räume  
**Christian Steyer**
- 345 »Koni, nimm doch den Schwarz, der guckt so rein wie raus«  
**Jaeki Schwarz**
- 363 In diesen letzten Jahren habe ich am meisten gelernt  
**Simone Frost**
- 397 Ich bin der Haflinger des deutschen Films  
**Jörg Schüttauf**
- 423 »Ich kleine Wurst drehe jetzt mit dem großen Götz George!«  
Das war unglaublich  
**Anja Kling**

#### **Anhang**

- 443 Glossar
- 446 Kurzbiographien
- 459 Personenregister
- 467 Titelregister

## Zum Geleit

Vergänglichkeit ist eine Tragödie, eine Farce, eine Lebens-tatsache. Ruhm macht unvergänglich – möchten Schauspieler glauben. Ihre komplette Existenz stellen sie in den Dienst ihres Berufes. Wer Schauspieler wird, wählt diese aufzehrende Lebensweise, die beinahe völlige Hingabe im Licht der Öffentlichkeit verlangt. Schauspieler agieren vor anderen und setzen sich ihrem Urteil aus, wollen gesehen, gekannt, geliebt werden – geliebt von vielen. Und dann kommt er womöglich, der Ruhm, der ersehnte.

Für berühmte Schauspieler bedeutet der Wechsel in eine fremde Stadt oder gar in ein fremdes Land ein Risiko oder sogar eine Katastrophe. Niemand erkennt sie. Ihre Meriten verlöschen, ihr Lebenselixier, die Beachtung, ist rasch aufgebraucht, denn Ruhm ist eine ätherische Substanz. Es bedarf unglaublicher Energien und einer großen Portion Glück, sich wiederum zu behaupten und neue Sympathisanten zu begeistern.

Der Zusammenbruch der DDR zerstörte viele Gefüge, auch die der Theater, der DEFA-Studios, des Fernsehens. Die nun Heimatlosen zogen aus, um das Fürchten zu lernen. Manche, die Zufälle, jugendliches Alter, Risikobereitschaft und gute Netzwerke westwärts trugen, hatten Glück. Zwei Jahrzehnte nach dem Verschwinden des Kulturstaates DDR begegnet man ihnen auf Bildschirmen, Bühnen und Kinoleinwänden wieder. Sie haben das Unglaubliche geschafft, sich durchgesetzt, weil sie etwas konnten. Trotzdem bleibt ein Teil ihrer künstlerischen Biographie verschwunden.

Wer nicht weiß, wer Wolfgang Heinz oder Wolfgang Langhoff waren – Fürsten der Theaterwelt, (»der Atem der Genialität«, sagte Eberhard Esche) – versteht nicht, was ein Lob oder ein Angebot von ihnen bedeutet. Wer keinen DEFA-Film kennt, begreift nie und nimmer, warum es nach Jahrzehnten noch wichtig sein könnte, sich an eine Rolle in einem Konrad-Wolf-Film zu erinnern. Natürlich schleift die Vergänglichkeit auch Größen wie Gustaf Gründgens – ihn zu kennen gehört heute nicht mehr zu einer kompletten Bildung. Die Geschichte des Vergessens in

punkto DDR aber ist unvergleichbar: Das abgewirtschaftete Land, so das durchgesetzte, öffentlich kommunizierte Urteil, war nichts, hat nichts und bringt nichts, außer Schulden und verängstigte Neubürger als Konsumenten. Kein Buch – und indessen sind viele erschienen, die eine Korrektur versuchen – wird daran etwas ändern.

Die Gilde der Schauspieler, die immer wieder Modelle von Einzelnen und Gruppenzugehörigen verkörpert, bildet in diesem Zusammenhang unfreiwillig ein Muster, das überdeutlich macht, was Millionen widerfuhr, seien sie nun Transportarbeiter oder Professorin gewesen. Schlagartig war alles, was sie konnten, erstrebt und erarbeitet hatten, wertlos. Sie galten nichts mehr. Schauspieler, denen Geltung alles bedeutet, erlebten die Operation Auslöschung besonders seismographisch. Ihre Erinnerungen sind deshalb sowohl je einmalig und zugleich überindividuell.

Zu den Realitäten der deutsch-deutschen Anfangsjahre gehörte, dass sich zuerst die eigenen Anhänger von den Berühmten abwandten und sich nach etwas Außergewöhnlicherem umsahen. Selbstredend waren die Theater und Kinos um 1990 zunächst leer, besonders, wenn frühere Inlandskoryphäen zu sehen waren. Die hatte man schließlich lang genug betrachtet – nun wartete endlich die völlig freie Welt und noch namenlose Abenteuer. Die Mimen fühlten sich verlassen. Sie, die Dutzende Filme gemacht hatten, Hunderte Male auf großen Bühnen gefeiert worden waren, sollten nun vorsprechen wie Schauspielschüler? Der Profi wurde zum Anfänger, Gott zum Niemand. Die Erfahrung der meisten Darsteller glich der von Simone Frost: »Kein Mensch interessiert sich dort für dich« – eine narzisstische Kränkung, gewiss, aber obendrein ein deutscher Aderlass, der nicht hätte sein müssen und keinem guttat.

Schauspieler büßten wie Millionen andere ihre Teilschuld: Sie waren DDR-Bürger gewesen. Häme für das einst verwöhnte Pack gab es sicher auch im Osten, aber bald büßten Ingenieur und Verkäuferin, Bauer, Bürger, Edelmann – so ziemlich alle, sogar diejenigen, die sich neuen Herren sogleich andienten.

Bereits in der ersten Hälfte der neunziger Jahre besannen sich die nun heimatlosen Osis und kehrten erkennbar vielzählig zu ihrer deutschen Regionalkultur zurück. Das verunglimpften nun diejenigen, die sonst kein Problem mit dem Ohnsorg-Theater u. Ä. haben, als Ostalgie ...

Aber die bedachtsame Gründlichkeit der Arbeit auf den besten Bühnen der DDR, ihre manchmal auch kontraproduktive Bewahrung von Traditionen großer Vorgänger, der ernsthafte, humanistische Anspruch

der besten Filmregisseure, in der Weltkultur und im kommunistischen Traum wurzelnd, die sorgfältige Ausbildung der Schauspieler und der immer wieder beschworene und gelebte Ensemblegeist – das alles hatte eine eigene Kultur hervorgebracht, die die Zeitgenossen dieser Kultur zu vermissen begannen und immer noch vermissen.

Auch wenn die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht, kann sie wenigstens Erinnerungen bewahren, zumal die Nachwelt vielleicht dann doch noch ein eigenes Interesse aufbringen wird, hoffentlich eines, das Utopie nicht als potenzielle Geisteskrankheit schmäht und neben dem Schatten auch das Licht gelten lässt.

Genau deshalb ließ Ingrid Poss, einst als Redakteurin und Regisseurin für das DDR-Fernsehmagazin »Treffpunkt Kino« verantwortlich und dann folgerichtig Mitarbeiterin im Filmmuseum Potsdam, auch nach dem Ende ihres Berufslebens nichts unversucht, um den seit den frühen neunziger Jahren bereits im Museumsarchiv gesammelten Zeitzeugengesprächen weitere hinzuzufügen. Ihrer unverwüstlichen Zähigkeit und Begeisterung verdanken wir dieses Buch und unserem Mitarbeiter Peter Warnecke, der sich überaus engagiert in den Dienst dieses Vorhabens stellte. Die Auswahl der Befragten ist anfechtbar, aber wir können nur Interviews veröffentlichen mit Schauspielern, die sich fragen ließen, und freuen uns, dass nun eine noble Reihe beieinander ist.

Gegen die Vernichtung von Kulturgut durch historische Umbrüche bleiben Restaurierungsbemühungen immer rührend hilflos. Aber sei's drum ...

Den Schauspielern, die eine traditionelle Theater- und Filmkultur getragen haben und etwas von dieser Kultur ins Heute mitnehmen, ist dieses Buch gewidmet.

Dr. Bärbel Dalichow  
Filmmuseum Potsdam

## Vorbemerkung der Autoren

In diesem Buch kommen neunzehn Schauspielerinnen und Schauspieler zu Wort und sprechen über ihr Leben und ihre Arbeit in der DDR und im wiedervereinten Deutschland. Die Texte basieren auf fünfzehn Interviews, die – gefördert von der DEFA-Stiftung – 2002 geführt worden sind, und vier Gesprächen aus dem Jahr 2008. Sie wurden bearbeitet, zum Teil gekürzt und mit einigen Ergänzungen versehen. Die Abfolge der Texte ist durch das Geburtsdatum bestimmt, beginnend mit der Ältesten, endend mit der Jüngsten.

Im Anhang findet der Leser kurze, für diese Neuauflage aktualisierte Biographien der an diesem Buch beteiligten Schauspielerinnen und Schauspieler, die helfen sollen, die nicht immer chronologischen Schilderungen einzuordnen, die in den Interviews benannten Ereignisse zu ergänzen und zeitlich zu konkretisieren. Zudem enthält der Anhang ein alphabetisches Verzeichnis aller im Text genannten Theaterstücke und Filme mit Angaben zur Inszenierung bzw. Regie, dem Ort und dem Jahr der Aufführung.

Einige der Interviewten haben Ergänzungen der Texte vorgenommen bzw. im Gespräch Wünsche hinsichtlich der Aktualisierung ihrer Texte formuliert, denen wir gerne nachgekommen sind. Die Texte in dieser Neuveröffentlichung entsprechen im Wesentlichen der ersten Auflage, verschiedentlich wurden leichte Korrekturen vorgenommen.

Ingrid Poss, Peter Warnecke  
Potsdam im Juli 2015



Man soll als Schauspieler nie klüger  
sein als das Komma oder der  
Doppelpunkt oder der Gedankenstrich

## Inge Keller

Meine Jugend ist schnell auf den Punkt gebracht: Ich war ein absolut simples Mädchen. »Gnadenlos oberflächlich.« So kann ich das heute einschätzen. Simpel, aber hochkarätig vergoldet. Wer kennt denn die sogenannten Höheren Töchter noch? Ich bin eine gewesen.

Das Berlin der zwanziger und dreißiger Jahre. Auf der einen Seite größte Armut, die Arbeitslosigkeit, auf der anderen Seite großer Aufwand und großes Geldverdienen. Die Luxuslinie vom Kurfürstendamm und alles drumherum. Ich bin geboren und aufgewachsen auf der Seite des größten Aufwands. Natürlich, das hat mich geprägt.

Das Haus in Berlin-Friedenau, eine damals seriös-bürgerliche Berliner Gegend, und der braune Mercedes, der mich zur Schule fuhr. Damit fiel man noch auf an einer Schule, die Kleist-Oberlyzeum hieß. West-Berlin natürlich. In der Levetzowstraße.

Als ich geboren wurde, galoppierte die Inflation. Ein Dollar kostete im November 1923 sagenhafte 4,2 Billionen Mark. Erst die Rentenmark führte zur Währungsstabilisierung. Deutschland verarmte restlos. Frankreich besetzte das Ruhrgebiet, Reichskanzler Cuno rief zum passiven Widerstand auf. Schlageter, der Bombenanschläge gegen die französische Armee durchführte, wurde in Düsseldorf auf der Golzheimer Heide erschossen. Bayern hakelte mit der Reichsregierung in Berlin. In Hamburg revoltierten die Kommunisten. Der Hitlerputsch brach am 9. November 1923 an der Münchner Feldherrnhalle zusammen. Von Thomas Mann erschien gerade »Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull«, von Rilke die »Duineser Elegien«. Und zwei Jahre später ist bei Vater Keller die Freude über die Geburt seines Sohnes Jürgen so groß, dass er mit der schwarz-weiß-roten Fahne singend um den Esstisch herummarschiert, um sie dann auf dem Balkon zu hissen.

Mein Vater Arthur heiratete mit sechsunddreißig Jahren in Niedercunnersdorf in der Niederlausitz Auguste Dorothea Engler, dort die Engler Dore genannt. Vierzehn Jahre Altersunterschied! In Charleston-Kleidung saß meine Mutter in den ersten Ringreihen beim Boxen. Mein Vater besaß ein Auto, zuerst einen offenen Adler mit Lederbezügen. Die Eltern trugen dazu modische Lederjacken mit passenden, ledernen Schiebermützen. Später fuhr man einen Mercedes-Benz, schokoladenbraun, mit Schwarz abgesetzt. Viel Chrom, viel Edelmholz. Mein Bruder bedauerte sehr lange, dass es auf der Avus nie zu einer Wettfahrt mit Hitler kam, der einen ähnlichen Wagen, einen Sportwagen, fuhr. So steht es in unserer Familienchronik.

Höchstleistungen wurden von mir nicht verlangt. Somit war ich eigenmächtig nachlässig in der Schule. Der Geschichtslehrer, ein schwitzender dicker Mann, sein Stundenpensum zusammen mit herabsetzender Meinung über Frauen kundtuend: Frauen behandelt man wie Zitronen, auspressen und in die Ecke werfen. Er hat verursacht, dass ich in Geschichte nichts gemacht habe. Dagegen interessierten mich Englisch und Französisch. Englisch und Französisch konnte ich sprechen, »fließend wie Wasser«.

Jeden Nachmittag beim Fünf-Uhr-Tee im »Café Bristol«. Der Stammtreff junger Leute, die nicht ausschließlich an Vaters und Mutters Hand gelaufen sind. Ich lief überhaupt nicht an Vaters und Mutters Hand. Bei uns zu Hause regierte meine ältere Schwester Jutta. Sie besaß für alles eine feste Meinung, ein Konzept. Dem hatten wir zu folgen. Wenn sie es später im Bombenkrieg für angemessen hielt, aufs Dach zu steigen und »dem Feind ins Angesicht zu sehen«, statt sich in Vaters Weinkeller einigermaßen in Schutz zu bringen, dann sind mein Bruder und ich zusammen mit ihr aufs Dach gestiegen und haben den verlangten Heldennut vor Angst zitternd geliefert.

Vater, ein Urberliner, klein und unauffällig, hatte Straßenbau von der Pike auf gelernt und sich »herausgearbeitet«. Unser Existenzhintergrund war ein Steinbruch, ein sogenanntes mittleres Unternehmen in der Lausitz, dessen Ertrag in der Hitlerzeit beim Bau von Autobahnen und Flugplätzen bestimmt gut absetzbar gewesen ist. Vater lebte bescheiden, seine Kinder sollten es, wie es hieß, »mal besser haben«. Seine Leidenschaft war ein selbst bestellter Garten. Wenn er aus seinem Friedrichstadt-Büro kam, verwandelte er sich in einen Gärtner. Einmal klingelte eine Bürgersfrau Sturm bei uns, im Haus in der Goßlerstraße in Friede-

nau. Meine Mutter raus, und was war? Die Dame beschwerte sich, der Gärtner habe mit unflätigen Worten und Fußritten ihren Hund aus dem Garten verjagt. Sie sprach sozusagen von Herrschaft zu Herrschaft, mit dem Unterton: Na, wir verstehen uns ja, dieses Personal heutzutage. Der Gärtner war mein Vater – und meine Mutter schwieg, und wir Kinder lachten. Heute ist diese Geschichte für mich die Geschichte eines kleinen Verrats. Weil die Mutter schwieg. Meine Mutter, die schöne Fabrikantentochter aus der Lausitz, eine sehr gute Pianistin im häuslichen Gebrauch.

Sommers lagen wir in ganzen Cliques mit unseren Kanus auf dem Wannsee. Immer hatte irgendjemand ein Grammophon an Bord, und wir ließen den bei den Nazis verpönten Jazz von Ella Fitzgerald und Louis Armstrong von heimlich besorgten Plattenaufnahmen übers Wasser schallen. Die Wasserschutzpolizei fischte damals nicht nur nach Opfern von Bootsunfällen: Sie fischte auch nach dieser Musik. Und wir fanden es großartig, wenn wir uns dann den Grammophonkoffer hurtig von Boot zu Boot weitergereicht haben oder ihn manchmal irgendwie rechtzeitig verschwinden lassen konnten. Als ich Jahrzehnte später bei der DEFA in »Die Verlobte« von Günther Rucker und Günter Reisch mitgespielt habe, als ich die Autorin Eva Lippold kennenlernte und von deren so schweren Widerstandsschicksal zu der gleichen Zeit als Zwanzigjährige erfuhr: Da hat mich das sehr aufgewühlt und bedrängt und beschäftigt. Ohne Begriff für die Zeit und die Verhältnisse habe ich in meiner Jugend gelebt.

Wir hatten ein Abonnement im Schiller-Theater. Ich gehörte zu der jugendlichen Parteigängerschaft von Horst Caspar, die aktiv war bis zur Handgreiflichkeit gegen jene Gegenpartei junger Leute, die für Will Quadflieg schwärmte. Unsere Idole für die Glanzleistung, die sie jeden Abend lieferten, sogar noch aus dem Eisernen Vorhang herauszuklatzen, war eine Art Ritus.

Ein paar Jahre später sollte ich mit Horst Caspar, welches Wunder, gemeinsam auf der Bühne stehen, in Kafkas »Prozeß« im Schlosspark Theater. Er schien mir überirdisch. Ein Hauch von Adel und Einsamkeit umwehte ihn. Er starb an Lungentuberkulose. Warum nur so früh? Gab es keine Behandlung?

Horst Caspar! Diesen Mann als Partner – alle Hemmungen, die man im Leben haben kann, hatte ich, logischerweise. Deshalb ging es plötzlich nicht mehr weiter. Ich ging zu Regisseur Boleslaw Barlog: Ich kann nicht!

Es kam zu einer Aussprache, bei der merkwürdigerweise viel und herzlich gelacht wurde. Stundenlang gingen Caspar und ich, Hand in Hand, spazieren, im Botanischen Garten. Horst Caspar, der damals schon sehr krank war, ein äußerst intensiver Schauspieler. Es gibt im Stück eine Szene großer Zärtlichkeit. Im Spiel rollen wir beide von der Couch auf den Bühnenboden. Unmittelbar danach: Licht aus! Vorhang! Umbau! Doch wir beide blieben liegen. In einer Umarmung, wie im Trancezustand. Ein Bühnenarbeiter tippte uns auf die Schulter: »Umbau!«

Zurück zur Jugend auf der Seite des höheren Aufwandes: Einer meiner Jugendbekanntschaften, ein unbetaner hübscher junger Mann, hatte sich zur Schauspielschule angemeldet und fragte mich, ob ich nicht zu eben dieser Schauspielschule mitkommen wollte. Nun, das war ja keine Geldfrage. Ob ich Talent hatte? Ich dachte nicht darüber nach. Step-Unterricht hatte ich, bei einem Engländer, verordnet von meiner Schwester, denn ich war fett und gefräßig. Ich verließ das Gymnasium, den dicken Geschichtslehrer provozierend, und ging zur Schauspielschule. Dass ich mich nicht bloß auf was Extravagantes eingelassen hatte, sondern dass da möglicherweise ein ganz, ganz hoher Lebensanspruch auf mich zukam ..., ich habe es vielleicht geahnt, als ich im Kleinen Haus des Staatstheaters »Traumulus« mit Werner Krauß gesehen habe. Bis heute unvergessen.

Mein Vater hatte nichts gegen meinen Berufswunsch, Schauspielerin zu werden, aber er sagte klipp und klar: »Wenn de arbeitest, ist alles jut, wenn nich, kriegste keen Jeld mehr.« Er war sehr stolz auf mich und kam zu einem Vorsprechen mit. Er kaufte mir einen Chinchilla-Pelz und meinte: »Aber nur, wenn de mit mir unterjehakt übern Kudamm loofst.«

Ich glaube, mich hat immer das Vorbild von Männern und ein, sozusagen, Vaterbild geprägt. Das ist sehr rückblickend überlegt. Damals freilich habe ich von nichts was gewusst bei meinem putzmunteren Anfang am Theaterboulevard – putzmunter trotz Krieg, denn ich war am Berliner Theater am Kurfürstendamm engagiert. Gleich mit der Hauptrolle in einem blöden Stück.

Erfahren habe ich eine ganze Menge. Aber nicht genug verarbeitet. Oder nur schockhaft erlebt. Der Kriegsbeginn 1939 war für mich, als ich mit meinem Köfferchen in die Tauentzienstraße zu meinem englischen Lehrer Leslie kam – und die Tür war verschlossen, und der Engländer war weg.

Als die Verhandlungen über die sogenannte »Endlösung«, die Vernichtung der Juden, stattfanden, in der Wannsee-Villa – da segelte ich

auf diesem See, mit meinen Freunden. An der Privatschule, in die ich vorerst ging, lernten auch viele Kinder reicher Juden. Ich erinnere mich an Laubhütten- und Mazzebeste, zu denen ich eingeladen wurde. Mazze aß ich für mein Leben gern. Und plötzlich waren die Juden weg. Ich müsste doch gefragt haben: Wo sind die denn alle? Es waren doch meine Mitschülerinnen. Die zugezogenen Vorhänge an den Hausbalkonen der Juden – die sehe ich noch, aber ich höre mich nichts fragen. Was nur macht das menschliche Hirn? Ich habe in meiner Familie bis 1945 nie etwas von Auschwitz gehört. Ich habe erlebt, was man nicht glauben will: Es ist sehr wohl möglich, in einem Dämmerzustand zwischen Wissen und Nichtwissen zu leben. In meinem Bewusstsein gab es vieles, was mich nachdenklich hätte machen müssen.

Wir waren mal unterwegs auf Front-Tourneen mit irgendeinem blöden Stück. Ich erinnere mich an eine Jagdflieger-Einheit am Atlantik bei Calais, die wir besuchten. Sehr höfliche, wohlzogene junge Männer und »gleich hinter ihnen die englische Küste und der böse Feind«. Während der Vorstellung gab es Alarm, die Reihen im Zuschauerraum lichten sich. Wir spielten weiter. Fliegerbomben-Detonationen. Wir spielten weiter. Wieder so ein schönes »Heldentum«, mit unserem blöden Stück! Als man sich hinterher traf, fehlten mir ein paar von der Begrüßung her bekannte Gesichter, gab es an der Tafel leer bleibende Stühle. Fehlende Gesichter und leere Stühle besagten: Die Männer waren mittlerweile bereits tot. In ihrem Flugzeug verbrannt oder beim Absturz über der See ertrunken.

Ich erinnere mich, in Lille ging ich mal allein spazieren. Ich kaufte Brot. Ein kleiner Junge vor dem Laden guckt mich an, nur Augen der ganze Bursche – ich gab ihm das Brot, er ist weggerannt. Mich hat dieser dringliche Wunsch nach Brot einfach verwundert.

Der Krieg ist mir selber dann erst anderswo so richtig auf die Hacken gekommen. Ab 1943 war ich in Freiberg, Sachsen, engagiert, seinerzeit von bestem Ruf als Talenteschmiede. Für mich wurde der Ort eher eine Art Lebensschmiede. Nach Goebbels' Erklärung des Totalen Krieges 1944 zwangsweise Rüstungseinsatz bei der Auto-Union in Chemnitz »für den Endsieg«. Chemnitz wurde bombardiert. Ich flog im Keller buchstäblich durch die Luft. Verschüttet und ausgebuddelt, danach geflohen auf ein Feld – in Bombentrichtern unter Tieffliegerbeschuss amerikanischer Flugzeuge ... Bei Einmarsch der Roten Armee wieder in Freiberg. Ich höre noch das Gebell des Lautsprechers: »Freiberger, flieht, die Russen

kommen.« Meine Freundin Anny Stöger, Österreicherin, meinte: »Fliehen? Ah geh, bei dem Regen.«

Die Russen kamen und öffneten das Theater. Freiberg war unzerstört dank der Vernunft einiger verantwortungsbewusster Menschen, die die Stadt der Roten Armee übergeben hatten, kampfflos – vor dem Wahnsinn der Werwölfe und des Volkssturms. Es war der Bürgermeister, der die Stadt und die Menschen rettete. Das Theater war zunächst von Flüchtlingen belegt. Einer der ersten sowjetischen Befehle lautete: Die Flüchtlinge bekommen Wohnungen, und im Theater wird wieder gespielt! Ich kann mich ans gemeinsame fröhliche Pfeifen erinnern, als wir das Gebäude schrubbten. Und irgendwie war es wie ein Großreinemachen der eigenen Seele. Freilich, das Theater war schneller sauber als die Seele.

Es tut mir weh, wenn ich heute die Enkel der Sieger des Großen Vaterländischen Krieges sehe – sie betteln, nach einem Lied zur Gitarre, um ein paar Groschen, spielen »Kalinka« auf dem Akkordeon, auch vor dem Deutschen Theater, nach Vorstellungschluss. Andere aber sind Besitzer von Läden, wo's vom Feinsten zu kaufen gibt, mit feinsten Preisen, in feinsten Gegenden. Es dreht mir das Herz im Leibe um.

Ich bin von Freiberg nach Berlin zurückgegangen. Keine Aufenthaltsgenehmigung ohne Engagement, kein Engagement ohne Aufenthaltsgenehmigung, das heißt: keine Lebensmittelmarken. Ich verkaufte Schmuck meiner Mutter und wurde kräftig übers Ohr gehauen. Ein Brot kostete 80 bis 90 Mark auf dem Schwarzmarkt.

Ich blieb in Berlin. Ich spielte kleine Rollen, wohnte in einem Zimmer ohne Ofen und mit einer fehlenden vierten Wand. Die vierte Wand hatte nicht Brecht weggeräumt, sondern der Krieg weggesprengt.

In meinem geistigen Gepäck freilich war ich schon anders bestückt. Wieder hatte ich Glück. Ins Bild kommen nun die angedeuteten Vaterfiguren, an die ich mich untrennbar gebunden fühle auf meinem künstlerischen Weg. Fritz Kortner, Boleslaw Barlog, Ernst Busch, Wolfgang Langhoff, Wolfgang Heinz, Otto Niemeyer-Holstein, der Maler.

Aber da waren auch noch andere Bindungen in meinem Leben und andere nunmehr schon bewusste Selbstansprüche, die in dem sich erhitzen Ost-West-Spannungsfeld um 1950 auf der West-Berliner Seite erstaunlich prekäre Situationen schufen. Den Stockholmer Appell zu unterzeichnen, gemeinsam mit Kollegen des Theaters, den ersten Appell zur Ächtung der Atombombe, brachte einen als Künstler im Westen

halbwegs in eine Isolierung – und schon war man auf der Schwarzen Liste.

1947 hatte ich Karlheinz Martin im Hebbel-Theater aus Shaws »Johanna« vorgeschrieben. Es war so, dass weder die Bühne noch der Probenraum frei waren. »Kommen Sie, mein Kind«, sagte Martin, »dann gehen wir in den Kostüm- oder Requisiteerraum.« Er schob dort ein paar Kostümständer beiseite. Ich war mächtig aufgeregt. Was ich nie vergessen habe: Als ich geendet hatte, hörte ich Martin sagen: »Brrr, brrr, gutes Pferdchen, brrr, brrr!« Zweimal sagte er das. Er fügte noch hinzu, ich solle in Vorstellungen gehen und Proben besuchen, vielleicht, so machte er seine Witze, breche sich ja jemand das Bein – dann könne ich einspringen. Natürlich befolgte ich seinen Rat.

Die angekündigte Gelegenheit ließ im Übrigen wirklich nicht lange auf sich warten, und ich musste kurzfristig die Rolle der Doktor Inge Ruoff in Friedrich Wolfs »Professor Mamlock« übernehmen. Es war ein trauriger Anlass und also eine schwierige Übernahme für mich. Walter Frank spielte die Titelrolle, die Darstellerin der Inge Ruoff war in den Freitod gegangen. Das Stück wurde im Übrigen bald abgesetzt, und bevor ich von Beginn einer Inszenierung an mit Karlheinz Martin arbeiten durfte, starb er. Mich hat beeindruckt, wie er probte. Er war ein Regisseur des Wortes. Während der Proben ging er oft in die letzte Reihe des Zuschauerraums, stellte sich mit dem Rücken zur Bühne, er wurde gleichsam ganz Ohr, und so gab er Regieanweisungen, die die Dialoge musikalisch abtönen, dramatisch regulierten: mehr piano, steigern, dämpfen. Hier bekam ich meine erste Lektion in Sachen Wortregie.

Im Hebbel-Theater stand ich auch mit Fritz Kortner auf der Bühne. Er fragte mich mal: »Wie alt sind Sie?« Ich war damals noch keine dreißig. Darauf er: »Es gibt Schauspieler, die spielen bis dreißig, und es gibt Schauspieler, die fangen an mit dreißig. Sehen Sie zu, dass Sie zu den Letzteren gehören!«

Durch die Initiative Herbert Iherings, Chefdramaturg des Deutschen Theaters, der mich im Hebbel-Theater als Schellenbarbell in Günther Weisenborns »Ballade vom Eulenspiegel, vom Federle und von der dicken Pompanne« gesehen hatte, wurde ich 1950 mit der Chance konfrontiert, ans Deutsche Theater engagiert zu werden. Ans DT! Der Olymp also! Ich bin mit großer Beklommenheit von der Gräfin Eboli weg, die ich bei Fritz Kortner im Hebbel-Theater gerade probierte, und ich bin »in den Osten« gegangen. Nicht zuletzt: Dort beim Berliner Rundfunk war

der Mann, den ich liebte, Karl-Eduard von Schnitzler. Der Rat Boleslaw Barlogs, Intendant des Schlosspark Theaters: »Lassen loofen, ick sage dir, in zwei Jahren biste in Hollywood.«

Irgendwann kam ein Herr von Kügelgen von einer Zeitung: »Inge Keller, warum sind Sie zu uns in den Osten gekommen?« Ich sagte, weil ich sonst eine Whisky-Säuferin geworden wäre.

Aber natürlich gab es auch andere Gründe. Eduard von Winterstein hatte uns Schauspielern 1945 zugerufen: Kümmert euch um Politik, sonst kümmert sich die Politik um euch! Das war für mich, die Traumtänzerin von der Seite des höheren Aufwandes, eine Offenbarung. An die 250 Mal spielte ich im Schlosspark Theater das Pützchen in »Des Teufels General«, und ich erlebte, wie begeistert das Publikum von diesem »Vollblutoffizier« war. Unvergesslich gespielt von O.E. Hasse. Inzwischen hatte ich auch den DEFA-Film »Ehe im Schatten« gesehen. Es begannen da Denkprozesse, die mich beeinflussten. Nach Mitwirkung im DEFA-Film »Der Rat der Götter« habe ich endgültig gewusst, dass es »reine Kunst« eh nicht geben kann. Man verstand im Westen sehr genau, gegen wen sich dieser Film richtete, und die Reaktion ließ auch nicht lange auf sich warten: Mitwirkende kamen in West-Berlin auf Schwarze Listen, ich also auch; die Folgen davon waren versteckte oder offene Schwierigkeiten.

Ich war jung, vital und schön. Das ist viel, aber zu wenig. Am Deutschen Theater begegnete ich zum Beispiel Gerda Müller. Dieser Schauspielerin verdanke ich die Eliza in »Pygmalion«, einer Inszenierung von Rudolf Noelte, die viele Spielzeiten lief. Mehr als 450 Mal. Gerda Müller war die, die nach einer Vorstellung von »1913« von Sternheim zu mir sagte: »Gut! Aber Sie machen einen entscheidenden Fehler, mein Kind. Beim ersten Auftritt weiß ich, wie Sie die ganze Rolle spielen werden.«

Ich habe in jahrelangem, unablässigem Beschäftigtsein von den 30 Tagen eines Monats meistens 25, 28 abends auf der Bühne gestanden, von einer großen Rolle in die andere. Privates Glück entstand, schwankte, ist zerbrochen. Ich habe gespielt. Die Kellersche Disziplin, die das Leben mir anezogen hat, verkehrte sich zu meinem besten Lebensfonds. Was auch geschehen ist, ich habe gespielt. Ich hatte ein Lebenskalendarium, das anders zählt als das in einem sogenannten normalen Leben. Ich zählte: »vor der Emilia (Othello) und nach der Emilia«; »vor der Eliza Doolittle (Pygmalion) und danach«; »vor der Iphigenie und nach der Iphigenie«. Und immer so fort.

Was meine Filmarbeit betrifft: Prinzipiell schrien bei der DEFA alle auf, wenn auf einem Besetzungszettel mein Name auftauchte. Die Keller? Die sei kalt, frigide und intellektuell. Das Klischee blieb: Keine Gräfin ging an mir vorbei.

Doch es gibt drei Fernsehfilme, die ich künstlerisch für mich gelten lassen würde: »Gewissen in Aufruhr«, »Kleiner Mann – was nun« und »Wolf unter Wölfen«. In »Gewissen in Aufruhr« spielte ich die Frau des deutschen Kommandanten von Greifswald, Petershagen, der die Stadt an die Rote Armee übergibt – und damit rettet. Diese Rolle habe ich besonders gern gespielt. Frau Petershagen war bei mir in der Wohnung. Unablässig habe ich sie beobachtet, ich sehe sie vor mir, wie sie dasitzt, die Beine nie übereinander geschlagen, die Hände sittsam streng auf den Knien, ein Taschentuch in der Hand, hoch erhobener Kopf, Kreuz gerade, Bauch rein, Brust raus. Eine deutsche Offiziersfrau. Ihr Mann war klein, aber dennoch imposant. Zwei Menschen aus einem Hause, das einst in der Kaiserfamilie verkehrte. Was muss es für diesen pflichttreuen Oberst bedeutet haben, dem Feind entgegenzufahren, zu kapitulieren, die Stadt zu übergeben? Hunderttausenden hat Petershagen so das Leben gerettet. Denn hinter Anklam waren bereits die Stellungen der Roten Armee aufgefahren, um die Stadt zu beschießen. Seine Frau hat ihm aus einem Betttuch die weiße Fahne genäht. Wenn ich jemals einen Begriff von einem Helden hatte, dann war es dieser Mann. Er ist mit seiner Truppe in die Gefangenschaft gegangen, obwohl die Russen ihn sicher verschont hätten. Nachdem er zurückgekommen war, setzten ihn die US-Amerikaner fest. Sie hielten ihn für einen Spion. Diese Filmpassagen übrigens wurden in einer Fassung für das Westfernsehen herausgeschnitten. Sehr aufschlussreich, nicht? Immer wenn ich durch Greifswald fahre, denke ich daran, wie sehr Niemeyer-Holstein um ein Denkmal für den General stritt, ein Denkmal zwischen Greifswald und Anklam, an einer auffälligen Kreuzung zwischen beiden Städten. Er stritt vergeblich. So vergeblich, wie ich von einem Film über diese Frau von Petershagen träumte.

Meine sogenannten Vaterfiguren auf dem Theater.

Angefangen hat es mit Boleslaw Barlog. Er suchte ein Pützchen für seine Inszenierung von Zuckmayers »Des Teufels General« im Schlosspark Theater. Bei Abstechern in den russischen Sektor bekamen die Schauspieler von den Russen sogenannte »Pajoks«, Verpflegungspakete, und weil das gern in Anspruch genommen wurde, passierte es häufig,

dass Rollen frei und Übernahmen notwendig wurden. Barlogs Pützchen-Besetzung ging auf eine solche Tournee. Barlog suchte Ersatz. Er rief Ingenohl an, Intendant des Hebbel-Theaters, und der meinte, er habe jemanden. Barlog: »Wie heeßt se denn?« – Ingenohl: »Keller.« – Barlog: »Nie jehört. Soll vorsprechen.« Doch Barlog unterbrach die Tournee, die offenbar für beide Seiten nicht sehr erbaulich war, und er sagte in seinem klassischen Berlinisch: »Wir machen det so, Kleene: Wir probieren mal janz jemütlich acht bis vierzehn Tage, und wenn nich Pützchen, dann spielste eben die andere aus dem ersten Akt – is ja ooch ne schöne Rolle!« Diese Rolle war eine »Wurzen«!

Bis zu seinem Tod blieben wir in Kontakt, und ich bin für ihn immer die »Kleene« geblieben. Immer sein Pützchen.

Dann: Ernst Busch. Das behütete Bürgertöchterchen trifft auf diese Legende, auf einen Helden, einen Kommunisten.

In der Zeit der »Othello«-Proben hatte ich nachmittags bei Busch anzutreten und mit ihm die Passagen des Jago und der Emilia durchzugehen. Der hat mit einer unnachahmlichen Chuzpe jeden, den er greifen konnte, gepackt, mitgenommen – und für seine Arbeit ausgenutzt. Frühproben, Abendproben und nachmittags zu Busch. Hinsetzen, stundenlang Tonbänder anhören, phantastische Tonbänder. Eines Tages sagte er: »So, du musst jrölen!« Was? Ja, jrölen. Er meinte: singen. Er hatte einst Kate Kühl als Partnerin, Kate Kühl war tot. Er hatte keine Partnerin mehr, also ... »Ja, aber ... ich kann gar nicht singen!« Busch: »Red nich so'n Quatsch, mit den Beenen kannst du singen.« Und er gab mir einen Korreptor zur Seite, der spielte jeden Nachmittag auf dem Klavier Lieder vor – Lieder von Kate Kühl. »In Nürnberg machten sie ein Gesetz«, und das sollte ich nachsingen. Diese Nachmachen konnte ich nicht. Ich bemühte mich redlich, aber irgendwann bin ich weggeblieben ... und er hat mich ein Leben lang beschimpft. Aber es war eine Zeit, in der ich mich total auf das Theater konzentrierte. Daneben ging nichts mehr, schon gar nicht eine Arbeit mit Busch. Ein Versäumnis vielleicht? Vielleicht ...

Wie probte Busch?

Er kam auf die Proben anmarschiert mit seiner Baskenmütze, immer mit Baskenmütze. Wenn er wütend war, zog er sich diese Mütze tief ins Gesicht, sagte: »Mahlzeit!« und haute ab. Stapelweise Shakespeare-Übersetzungen schleppte er an, er diskutierte und diskutierte. Ich fragte mich immer, wann fängt er endlich an zu probieren? Ehe der einen Satz sagte, tat sich ein riesiges Vorfeld auf, ein Vorfeld aus Büchern, und

das beackerte er, ohne sich stören zu lassen. Und wenn es dann losging, schrie mir in das eine Ohr der Wolfgang Heinz und in das andere Ohr der Ernst Busch. Da rasten zwei Panzer auf mich zu. Nicht mitzumimen, sondern mitzudenken seid ihr da! Das war die Devise vom Heinz. Es begann ein großes Zerlegen und Neu-Zusammengesetzt-Werden. Das tat weh. Ich war verwirrt. Ich war fix und fertig – und heiser! –, und ich beschloss, mir das Leben zu nehmen. Mit einem Zettel in der Tasche: Schuld an meinem Tod sind Wolfgang Heinz und Ernst Busch. Und so saß ich auf dem Bahnhof Friedrichstraße – ich wohnte damals in Grünau-Bohnsdorf – und war erschrocken, in welchem kurzem Abstand die S-Bahn-Züge kamen. Immer sagte ich mir. Der nächste isstes, der nächste isstes. Da kam mein lieber Freund Kulle auf den Bahnsteig, Kurt Seeger, Dramaturg des Deutschen Theaters. Er sagte beglückend freundlich: »Na, Kleene!« Und ich war gerettet.

Busch litt als Schauspieler an einer Gesichtsverletzung. Er hatte eine kleine Bürste, eine, in die man so reinschlüpft mit der Hand, rund war sie und aus Gummi, und vor jeder Vorstellung stand er in meiner Garderobe vorm Spiegel, er schnitt Grimassen, wahnsinnige Grimassen, wirklich, und er bürstete, bürstete, bürstete. Irgendwann sagte ich: »Busch, was machen Sie da? Wirklich, man sieht da gar nichts.« Er darauf: »Du dämliche Ziege, red doch nicht solchen Quatsch!« Busch war früher ein Bild von einem Mann gewesen, die rechte Gesichtshälfte war etwas schief, durch einen Sturz in den Keller, bei einem Bombenangriff aufs Gefängnis Moabit, in dem er inhaftiert war. Er hat also gebürstet und gebürstet und getobt: »Mit dieser Fresse kann man doch nicht rausgehen! Guck dir das doch an!« Er hatte große Pein, mit diesem Gesicht fertig zu werden, als Schauspieler.

Von Busch habe ich gelernt, dass man nicht lügen sollte auf der Bühne. Man sollte jedenfalls versuchen, es nicht zu tun. Am Schluss von »Othello« sagt Jago: »Von jetzt ab sage ich kein Wort mehr.« Ich liege als tote Emilia da und denke: Was macht denn der Busch da bloß? Er sagt ja nur auf. Das kann man doch nicht machen! Irgendwann, drei Probenwochen später oder vier – da hatte er den Satz. Das heißt: Busch hat, bevor er keinen Gestus für den Satz hatte, den Text aufgesagt. Übrigens: Die Premiere war ein Riesenerfolg. Und Busch klopfte mir auf die Schulter und sagte. »Wenn de heiser bist, bisde janz jut.«

Wolfgang Heinz: Vielleicht habe ich von Heinz bei der Arbeit eine gewisse Rücksichtslosigkeit gegenüber privaten Empfindungen gelernt.

1954 spielte ich die Ssomowa in »Ssomow und andere« von Gorki. Herwart Grosse war mein Partner. Während der Proben kam ich privat sehr angeschlagen und mit Tränen ins Theater. Ich suchte Halt, suchte in Heinz einen Partner, mit dem ich sprechen, dem ich mein Unglück mitteilen konnte. Ich war in einer ähnlichen Situation wie die Ssomowa, die ich probierte. Und was macht Wolfgang Heinz? Nach zwei Sätzen unterbricht er mich: »Is gut, Kindele, also fangen wir an?« Bei ihm gab es keine Minute für private Sachen. Von der ersten bis zur letzten Sekunde wurde probiert.

Heinz spielte den Professor Mamlock von Friedrich Wolf. Nicht nur im DEFA-Film, auch auf dem Theater. Der Mamlock kommt eines Tages aus der Praxis, man hat ihm ein Schild umgehängt: Jude. Während der Vorstellungen passierte oft Folgendes: Heinz machte Faxen hinter der Bühne, schnitt Grimassen, sang leise vor sich hin, hüpfte auf und ab. Dieser massige Kerl, der aber äußerst beweglich und elegant war. Entgeistert blickte ich ihn an, bis ich es wagte, leise an ihn heranzutreten und zu fragen, was er denn da mache. »Fröhliche Stunde, mein Kind, fröhliche Stunde!« Der Schauspieler befreit sich von der Schwere der bevorstehenden Szene. Rüstzeug. Man kann jeden schlimmen Zustand erspielen – erspielen, sagte er, nicht spielen –, wenn man sich vorher in Heiterkeit versetzt. »Es ist wie mit der Geige, Kindele, ist sie gut gestimmt, kann man darauf spielen.«

Wolfgang Langhoff! Ich habe später oft gesagt, er hat mich auf den Iphigenie-Thron gehoben – aber nicht mehr herunterholen können.

Er war schon schwerkrank. Zwei Stunden Proben am Tag. Diese intensive Begegnung mit ihm war zugleich auch die letzte. Langhoff, ein großartiger Intendant, hat das Theater über die kontinuierliche Entwicklung seiner Schauspieler geleitet. Heute? Ach ...

Langhoff setzte »äußere Dramatik« zurück, konzentrierte sich auf geistige Vorgänge. »Kein Vorhang«, sagte er bei der »Iphigenie«, »denn es ist unsere, eine sehr heutige Geschichte.« Eine Schräge in den Zuschauer-raum hinein – kein heiliger Tempelhain mit Dianens Tempel. Drei Bänke, die das innere Spielfeld umgrenzen – einzig und allein die Phantasie der Zuschauer schafft die Bilder. Heinrich Kilger, der Bühnenbildner, verweigerte die Palmen, an die ich mich malerisch lehnen wollte. Bretterboden, drei Bänke, fünf Schauspieler und des Dichters Wort.

Ich hatte Angst. Natürlich. Fühlte mich dieser Aufgabe nicht gewachsen: Goethe! Iphigenie!

Abends nach den Proben büffelte ich, büffelte ... Ich kochte mir Tee, Kanne über Kanne. Und am nächsten Tag ging ich auf die Probe: Jetzt weiß ich's! Es dauerte keine fünf Minuten, da sagte Langhoff: »Ingele!« Ich an die Rampe, nun würde der Lehrer die fleißige Schülerin loben. Und was sagt dieser Mensch? »Ingele, sei wieder doof.« Oder: »Schauspiel, Ingele, nicht Oper! Sprechen, Ingele, nicht singen!« Meine Vorliebe für Vokale, Konsonanten!

Ich fragte, was ich machen solle im wenig probierten dritten Akt. Er antwortete: »Nichts machen! Die Leute sehen dich und hören Goethe – das ist viel!«

Die Kollegen: »Um Gottes willen, was macht sie denn da, sie sagt ja nur den Text auf.«

Wir hatten wenig Zeit bis zur Premiere, und ich dachte an Busch. Nicht lügen! ... Was man nicht hat, hat man nicht ...

Die Leute hören den Dichter ... das ist viel! ...

Langhoff war streng. Nüchtern. Ein Studienrat. Er inszenierte vom hellen Geist her. Er war ein Genosse Herr Nobel. Ach, und seine Frau Renate mit ihren wunderbaren Kirschaugen, eine Genossin Dame. Zur Premiere trug sie immer ein schwarzes Kostüm, lange schwarze Handschuhe und hatte eine Orchidee am Revers stecken. Da saß Kultur in der Loge. Dort!

Heinz war Komödiant, er sprühte, war charmant und witzig. Er mischte sich die französischen Parfüms, damit er sich selbst riechen konnte. Nach ganz Arabien duftete er! Trug in seinen ersten Jahren auf den Proben weiße Hemden mit langen Manschetten. (Und verfressen war der! So sehr, dass er nachts, nichts ahnend die Gesichtsmaske seiner Frau aus dem Kühlschrank fraß ...)

Und er konnte vorspielen, dass einem die Luft wegblieb – vor allem Frauen! Zu Wolfgang Heinz hatte ich Tuchföhlung, nicht aber zu Wolfgang Langhoff. Wenn ich bei dessen Proben zu »Don Carlos« – Horst Drinda in der Titelrolle – auf die Bühne kam, hörte ich anfangs schon das fauchende und kratzende Geräusch. Langhoff zog die Luft durch die Zähne und griff sich von hinten an seinen Bürstenkopf. Aha, schon falsch. Er liebte die österreichischen, die südländischen, die weichen Frauen. Ich, die Preußin – da sträubte sich ihm das Bürstenhaar.

Weiter mit den Vaterfiguren: Heinz Hilpert. Er inszenierte 1957 Tschschows »Drei Schwestern«, als Gast. Ich war die Mascha. Hilpert war Intendant des Göttinger Deutschen Theaters. Er hatte das DT wäh-

rend der Nazizeit geleitet, mit einem humanistischen Spielplan, und im Ensemble waren jüdische Künstler, er deckte sie. Hilpert saß während der Proben mit seinem Glas Rotwein und einer Zigarre auf der Bühne, Punkt zehn Uhr Beginn, und wenn es zwölf schlug, fiel der Hammer. »Los, Mittagessen, ist doch ooch ganz schön. Morgen labern wir det alles noch mal durch und denn: nächster Akt.« Oder: »Keller, loofen Se von Stuhl eins zu Stuhl zwo.« Ich, eine Stanislawski-Schauspielerin: »Ja, wie soll ich denn da hinkommen?« Hilpert: »Wie? Na mit de Beene! Mensch, mit de Beene! Quasseln Se bloß nich so ville. Se sind ja stinkbejabt, aber Se quasseln zu ville!«

Und eines Tages war dann nichts mehr. Das soll mal einer aushalten. Nach wie vor fest im Vertrag, aber nicht präsent auf der Bühne. Ich habe rebelliert. Mit Klagen und Beschwerden, mit der persönlichen, eindringlichen Bemühung um Arbeit. Ich habe sogar Jürgen Flimm, damals Intendant in Hamburg, geschrieben: »Suche Arbeit!« Der mir wohlgesonnene Kollege Klaus Piontek hatte eine knallharte Definition für meinen Zustand. »Inge«, sagte er, »Konsum wird gebraucht, was du machst, ist Kaviar!« Damals klang das für mich brüsk und brutal. Aber gemünzt auf das Theater der siebziger Jahre bei uns ist da, glaube ich, was dran gewesen. Und bei DEFA und Fernsehen? Da war auch nicht viel. Ich war die »diensthabende Gräfin der DDR«, Hauptrollen waren für so eine kaum vorgesehen!

Formbewusstsein, Sprachkultur galten auf der Bühne als überholt und bürgerlich. Artistisches Theater, poetisches Theater – und wo blieb die Sprache? Es wurde auf Proben diskutiert, improvisiert. Für mich wenig produktiv. In dieser Krise (weil am Theater ohne Theater), als ich wieder einmal Schutz suchend vor mir selber und meinen Verzweiflungen zu meinem Freund Niemeyer-Holstein ins Atelier an die Ostseeküste fuhr, hat er rigoros zu mir gesagt: »Arbeite!«

In meine Arbeitslosigkeit hinein!

Aber ich brauche zur Arbeit ein Angebot, ein Stück, einen Regisseur, ein Ensemble, Licht, Ton, Technik etc. etc.

»Ja«, sagte Niemeyer-Holstein, »arbeite!«

Darüber ist viel Zeit vergangen.

Vor über zwanzig Jahren spielte ich die Frau Alving in Ibsens »Gespenster«, Regie: Thomas Langhoff. Damals sagte ich meiner Dramaturgin Ilse Galfert ins Mikrofon: »Ich befinde mich in einem glücklichen Zustand: Ich bin von wunderbarer Arbeit erschöpft. Wir haben

heute die Proben zu Ibsens ›Gespenstern‹ beendet, in ein paar Tagen beginnt die Fernsehaufzeichnung.« Ich glaube, dass die Arbeit an der Frau Alving mit Thomas Langhoff eine der wesentlichsten Zeiten meines Lebens gewesen ist. Die Auseinandersetzung mit der Figur hat, wie so oft, eine Auseinandersetzung mit mir selbst ergeben. Und die Aufregung, wenn man bedenkt, wer alles nach Agnes Sorma bei der Eröffnung der Kammerspiele des Deutschen Theaters 1906 diese Rolle gespielt hat, wer alles darum kämpfte, die Alving zu spielen. Es ist auch die Last und die Schönheit der Tradition, die ich damit zu tragen habe. Das schönste Theater der Welt! Das wissen alle, die von ihm weggingen, das wissen höchstens noch ein paar alte Mitglieder. Ich kann mir noch gar nicht vorstellen, wie es sein wird nach Jahren des Unterwegsseins, des Gastierens an anderen Theatern, wieder im DT zu arbeiten. Ein Glück, wieder zu Hause zu sein. Ich bin wieder da, bin wieder aufgetaucht, werde wieder gebraucht.

Mit diesen »Gespenster«-Proben lag ein Prozess hinter mir, den ich, wie mein Freund Niemeyer-Holstein, als Steine klopfen bezeichne. Dieser immerwährende Beginn. Quälend. Aber die Natur hat mir diese enge, so ängstliche wie neugierige Beziehung zum Nullpunkt als etwas sehr Günstiges mitgegeben. Ich komme zur ersten Probe und gehe zu unserer wunderbaren Souffleuse Frau Wegener, mit der ich seit Jahrzehnten arbeite. Ich sage: »Wegener, keine Ahnung, wie ich diese Rolle spielen soll.« (Das ist ernst gemeint, das ist keine Masche!) Da lacht sie, sie kann so herrlich lachen, lacht also und sagt: »Frau Keller, das erzählen Sie mir schon seit Jahren – und dabei sehe ich doch schon genau, wie Sie das oder jenes machen werden.«

Immer wieder spüre ich, dass das eine große Kraft ist, wenn ein Schauspieler nicht nur bereit ist, immer wieder von vorn zu beginnen, sondern wenn er in dieser Frage seinem Talent geradezu ausgesetzt ist. Dieses Angst machende Nichtwissen, wie komme ich weiter, verbunden mit der Kraft, sich diesem Nichts zu stellen, das ist es, wovon Niemeyer heute noch mit seinen siebenundachtzig Jahren sagt: »Ping, ping, Stein für Stein. Jetzt haben wir erstmal das Fundament gelegt. Umgotteswillen nicht zu viel wollen. Ganz vorsichtig nur immer dem Dichter nachgehen, dem Wort, jedem einzelnen Wort, seinem Davor und Danach, immer wieder auf den Grund des Lebens und der Sprache gehen. Nur den Gedanken denken und ihn dann sagen, nicht auch noch gleich die Form wollen, sonst wird alles zu schnell abgerundet, zu schnell fertig.«

Wenn die Arbeit zu Ende ist, die Probenarbeit, die Premiere war, da ist eine schreckliche Leere. Man hat ein Kind geboren, es hat geschrien, man ist erschöpft, will ausruhen. Bei der nächsten Vorstellung ist es dann, als würde das Kind an die Brust gelegt. Dann geht es wieder weiter. Aber nach der Premiere ist totale Leere, und deshalb ist für mich jede Premierenfeier Krampf. Gründgens hat gesagt: »Vor einer großen Rolle findet zwei Tage zuvor und zwei Tage danach nichts statt.« Meine Freundin Erna Sellmer, also *die* Sellmer, zog sich nach der Premiere ihren Kaftan an, ging allein in ihre Stammkneipe und hat gefressen und gesoffen, was das Zeug hält.

Wenn ich meine Arbeit habe, habe ich mein Zentrum, da habe ich Kraft. Ich bin stark zu irritieren, wenn ich mich nicht in Übereinstimmung mit meinen Mitarbeitern befinde, denn dann bin ich nicht in Übereinstimmung mit mir selbst. Dann gerate ich in Zwangslagen, aus denen heraus ich mich zuweilen etwas brutal befreien muss. Aber als ich beispielsweise bei Alexander Lang in »Dantons Tod« probierte, lieber Himmel, war das ein Spaß! Seine Proben hatten was von einem hochintelligenten Buddelkasten. Aber das war nicht von dieser unverbindlichen Improvisationsart: »Macht mal, macht mal!« Weil sie selbst nicht wissen, wohin sie wollen, beuten Regisseure, die so arbeiten, die Schauspieler aus. Wenn ich drei Haltungen anbiete, will ich zur rechten Zeit wissen, welche die günstigste ist. Ein Regisseur muss ein Gefühl für den Moment haben, in dem er entscheidet. Lang liebt seine Schauspieler, ist ganz leise und zärtlich zu ihnen. Er ist mitten unter ihnen auf der Bühne, turnt mit herum, macht verrückteste Sachen. Und nie ein lautes Wort.

Was bleibt? Es bleibt: eine reiche Ernte, und es bleiben Aufgaben, so hoffe ich. Ich möchte nach wie vor deutsche Sprache vermitteln. In Untergangszeiten deutscher Sprache. Für mich als Schauspielerin ist die Sprache eine Droge und zugleich eine Geißel. Für mich ist Sprache immer der hohe Berg Arbeit. Hindurch, hindurch, das ist die Aufgabe! Der Genuss eines Kommas, die Überraschung eines Doppelpunktes, das Atemholen eines Gedankenstrichs, das sind Erlebnisse, die weitergegeben werden müssen. Man soll als Schauspieler nie klüger sein als das Komma oder der Doppelpunkt oder der Gedankenstrich.

Gestisches Theater? Bitteschön. Artistisches Theater? Natürlich, meinewegen. Aber ohne mich! Peter Stein spricht vom Radautheater. Ich gehe ins Theater, um den Dichter zu hören. Ich bleibe dabei, basta!

Die Verantwortung des Schauspielers vor der Gesellschaft ... gibt es sie noch? Und wie ist es mit der Wahrheit? Je älter man wird, desto schwerer und bitterer wird es mit der Wahrheit.

Mitunter werde ich gefragt, wie mir Altern gelänge. Es wird so viel gestorben um mich herum. Man trifft sich auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof ...

Vor einigen Jahren, Mitte der Achtziger, spielten wir am DT Turgenjews »Ein Monat auf dem Lande«, meine Rolle war nicht groß, beim Schlussapplaus holten mich Jutta Wachowiak und Michael Gwisdek immer in die Mitte der Bühne. Bis ich in meiner gekitzelten Eitelkeit merkte: Moment mal, das ist die Reverenz an das Alter! Eben noch sagte der Barlog: »Lasst die Kleene in Ruhe!«, und mit einem Mal bin ich die Alte.

Ich habe immer geglaubt, wenn ich alt bin, dann weiß ich, wie es läuft. Denkste! Es wird immer schwerer. Ich weiß, was ich kann, und ich weiß, was ich nicht kann. Beides mürbt. Das eine darf nicht Routine werden, das andere darf nicht zu unsicher machen. Vielleicht ist dies das Wichtigste: Ich möchte mein Gesicht durchhalten. Es nicht liften lassen.

Ja sagen zum Leben, immer wieder, und nicht verlernen, Nein zu sagen! Die Gelassenheit bewahren, ohne dass der Zorn einschläft.

Ich bin dankbar für mein Leben. Ich empfinde Demut vor dem, was mir möglich war. Ich hatte Glück, ich hatte Privilegien. Peter Ustinov antwortete auf die Frage, ob er mit achtzig noch Träume habe: »Aber natürlich! Die vielen erfüllten!« Das ist mit einem Witz gesagt, der doch aber nicht absieht von der Welt, die keinen Traum zulässt, ohne nicht auch Alpträume zu schicken. Glück und Unglück – es sind nicht zwei, es ist immer ein einziges Wort. Das eine ist nicht zu trennen vom anderen. So wie Faust nicht zu trennen ist von Mephisto. Was also bleibt? Heiter sein. Trotz alledem! Nichts Schöneres gibt es unter der Sonne, als unter der Sonne zu sein. Sagt Ingeborg Bachmann.



# Der gute Mensch vom Dienst

Alfred Müller

Meine Geburtsstadt ist Berlin, ich wurde dort am 4. Juli 1926 geboren.

Die Wehen für meine Geburt kündigten sich bei meiner Mutter im Kino an. Sie sah »Im Zeichen des Zorro«. Wenn die Mutter des künftigen Schauspielers Alfred Heinrich Otto Müller die Wehen in einem Kino bekommt, könnte man das mit einem Quäntchen Aberglauben als eine Art Zeichen ansehen ...

Mein Vater war ein leidenschaftlicher Kinogänger. Kino war damals im Aufkommen. Wenn er eine Minute Zeit hatte, raste er ins Kino, und er hatte als Arbeitsloser relativ viel Zeit. Im Wedding gab es eine Menge Tageskinos. Wir beide sind dann los, man kam für 25 Pfennig rein; die kannten ihn ja schon und waren bei ihm als Stammgast auch nicht so streng. Ich bin als Dreijähriger unter der Kasse durchgerutscht, mich haben die gar nicht gesehen. Meine Mutter hatte uns ein Stullenpaket eingepackt, und so saßen wir in dem schmalen Kino und guckten uns die Filme an: Einen nach dem anderen, denn damals lief alle zwei Stunden ein anderer Film. Wir blieben einfach sitzen. Im Grunde war das derselbe Effekt wie heute beim Fernsehen.

Auf diese Weise bin ich schon sehr früh mit Charlie Chaplin, Buster Keaton oder Harold Lloyd konfrontiert worden. Zu Hause spielte ich dann vor dem Spiegel alles nach, quasi mit mir selbst als Partner, vorbelastet durch meinen Vater, der sehr komödiantisch war. Wenn der gute Laune hatte, konnte er ein ganzes Quergebäude unterhalten. Leider hatte er selten gute Laune. Er war im Innersten vergnatz, denn er – 1900 geboren – gehörte zu der Generation, die durch den Ersten Weltkrieg beeinträchtigt war. Er konnte seinen Beruf als Elektriker nicht zu Ende lernen. Ein Beruf ohne Abschlusspapiere war aber damals in Deutschland ein großes Manko. Er war Radiobastler, das war sein Hobby. Es fing zum Entsetzen meiner Mutter mit einem Detektor an, und wenn dann später so ein Satz Röhren durchbrannte, stand die Familie im finanziellen Aus.

Dafür gewann er fast alle Maskenbälle. Er hatte sich nicht nur mit seinem Kostüm verwandelt, sondern spielte die Figur auch darstellerisch durch. Es gab ein Foto von ihm als Chaplin, da sah er verblüffend echt aus. Er lief auch wie Chaplin. Er wäre aber nie auf die Idee gekommen, daraus einen Beruf zu machen. Bei Freunden und Familienfesten war er immer der Alleinunterhalter. Ich kann mich noch gut an seinen »ein-armigen Geiger« erinnern.

Vielleicht wollte er aus mir etwas Anständiges machen. Aber im Grunde genommen hat er mir das Leben schwer gemacht. Er war ein Antipädagoge. Wenn etwas nicht so klappte, wie er es sich vorstellte – ich war ein verängstigter Typ, einer der eigentlich aufgebaut werden musste –, drehte er durch. Ich saß dann da und hatte schon Angst vor der nächsten Maulschelle.

Dazu kam noch etwas. Wir wohnten in der Müllerstraße 178, da, wo heute dieses scheußliche Scheringhaus steht, hinten auf dem dritten Hof, der offen war. Vor uns standen drei Riesengasometer. 1929 explodierte einer. Bei uns flogen alle Scheiben raus, und von dieser Nacht an hatte ich unaufhörlich Nasenbluten. Es dauerte drei Tage, bis der Arzt das Blut stillen konnte. Meine ganze Kindheit war von diesem Nasenbluten beeinflusst. Wenn ich im Sommer zum Beispiel meine Schulaufgaben machte, tropfte plötzlich aus dem Nichts heraus Blut auf das Heft. Manchmal saßen meine Eltern nächtelang an meinem Bett.

Wenn mein Vater mit mir die Rechenaufgaben machen wollte, habe ich mir vorher schon vor Angst fast in die Hosen gemacht. Ich wusste, wenn ich etwas Falsches sagte, gab es eine Schelle und wenn ich nichts sagte, gab es auch eine. Es endete immer mit Backpfeifen und Tränen; ich saß wie ein Haufen Unglück mit blutender Nase über dem Ausguss. Und dann sagte er noch: »Aus dem wird sowieso nichts.« Vielleicht auch, weil ich für sein Hobby kein Verständnis zeigte. Schon instinktiv nicht, denn das wäre die nächste Pleite geworden. Wenn er mir irgendeine Aufgabe stellte, war es, als fiele bei mir eine Klappe im Gehirn, ich war unfähig zu denken. Ein Vorgang, den die Psychologen erklären können. Wenn du immer nur hörst: »Aus dem wird sowieso nichts, das ist ein Träumer, mal sehen, wo der landet«, stärkt das nicht gerade das Selbstvertrauen. In meiner Phantasie gab es immer das volle Programm, aber es blieb eben drin. Deshalb fing an der Schauspielschule, die mich trotz meines Alters nach der Gefangenschaft noch annahm, erst mein eigentliches Leben an.

Nun war aber mein Vater alles andere als ein Dummkopf, ich habe viel von ihm gelernt. Er hatte oft sehr eigenwillige Gedanken und sah vieles richtig. Ich sprach bis zum Schulabschluss mit keinem über meine Absicht, Schauspieler zu werden. Als ich schließlich mit meinem Wunsch rausrückte, sagte mein Vater: »Gut, mit achtzehn kannst du machen, was du willst, aber jetzt würde ich dich ernsthaft bitten, einen handwerklichen Beruf zu erlernen.« Damals stimmte ja der Spruch noch: »Handwerk hat goldenen Boden«. Heutzutage sehen wir das ganz anders.

Im Herbst 1940 begann ich eine Mechanikerlehre. Ich bin meinem Vater dafür im Endeffekt dankbar, denn ich kann heute mit Werkzeugen umgehen und vieles selber machen. Es macht mir sogar Spaß. Mein Pech war, dass der Krieg alle weiteren Pläne zunichte machte. Mit einer Notprüfung bekam ich Ende 1943 noch meinen Facharbeiter-Brief, anschließend ging es zum Arbeitsdienst und zur Wehrmacht.

Als Lehrling machte ich mit einem Freund Kabarett, Theater kannte ich doch nicht. Da ging mein Vater nicht hin, der saß nur im Kino. Durch meinen Großcousin, einen Ringer beim Zirkus »Busch«, besuchte mein Vater auch die Berliner Varietés. Der Ringer wollte unbedingt einen Artisten aus mir machen. Damit hatte ich aber gar nichts im Sinn. Dafür lernte ich alle Komiker dieser Zeit kennen. Ich schrieb die Texte aus dem Gedächtnis auf und baute mir daraus hemmungslos Solonummern. Die Sketche klauten sich mein Freund und ich anderswo zusammen, und mit alldem zogen wir durch die Berliner Lazarette und spielten vor verwundeten Soldaten. Das waren die ersten öffentlichen Effekte, die ich erzielte.

In der Gefangenschaft in Frankreich ging es weiter, nachdem sich unsere Situation dort etwas gebessert hatte. Da musste ich dann mit meinem Milchgesicht die Frauenrollen übernehmen. Das Lager befand sich im Departement Allier. Dort war ich bis 1949, dann bin ich trotz vieler Hindernisse nach Berlin zurückgegangen. Eigentlich wollte ich da bleiben. Deutschland bestand nur noch aus Trümmern, ich sah da keine Zukunft. So unterschrieb ich noch als Gefangener einen Vertrag, in dem ich mich für ein Jahr verpflichtete, außerhalb des Lagers für volle Bezahlung im Waggonbau zu arbeiten. Die Franzosen waren sehr fair, sie gaben uns sogar vier Wochen Urlaub auf Ehrenwort. Einige meiner Kameraden nutzten das, um schneller nach Deutschland zurückzukehren, und kamen nicht wieder.

Ich fuhr im Frühjahr 1948 nach Berlin. In diesen Wochen vollzog sich die Währungsumstellung. Damit wurde praktisch die politische Teilung Berlins vollzogen. Wir wohnten im Prenzlauer Berg, und ich wurde aus dem Osten nicht mehr rausgelassen. Also fuhr ich nach Tegel, zur französischen Anlaufstelle, bekam dort nach Wochen der Ratlosigkeit neue Papiere und einen Zonenpass, mit dem ich nun wieder nach Frankreich konnte.

Nach diesem Arbeitsjahr gab es neue Probleme, denn die Franzosen wollten uns nicht in den Osten entlassen. Also gab ich die Adresse meines Großvaters in West-Berlin an. So fuhr ich, von meiner Mutter mit einem Zeitungsartikel über eine kostenlose Schauspielausbildung bei der DEFA geködert, nach der Absolvierung eines Quarantänelagers mit zwei schweren Koffern nach Berlin zurück. Meine Mutter war selig, weil in den Koffern – von Stecknadeln über Zigarettenpapier bis hin zu Damenstrümpfen – alles drin war, was man auf dem schwarzen Markt umrubeln konnte. Damals kostete ein Brot schwarz noch 120 Mark.

Die Kontaktaufnahme mit der DEFA ging völlig schief. So hing ich eine Zeitlang in der Luft. Ein Bekannter überzeugte mich, an einem Konservatorium Gitarre zu studieren. Das lag in meinem Interesse, denn mit einer Gitarre konnte man sich selbst begleiten. Bei meiner polizeilichen Anmeldung hatte ich als Beruf Schauspielstudent angegeben. So blieb ich auf meiner Zielstrecke. Von jetzt an besuchte ich Theater und spielte gleichzeitig in drei Laienspielgruppen. Eine dieser Gruppen gehörte zum Nordbahnhof und wurde von einem Regieassistenten des Deutschen Theaters betreut. Das war unser Patenbetrieb. Dem Assistenten sprach ich eines Tages in unserer Wohnung meine einstudierten Rollen vor. Es hat aber dann noch drei Jahre gedauert. Mit dem Gitarrespiel habe ich mir an den Wochenenden in West-Berlin ein paar Mark verdient, in der Wechselstube getauscht und konnte so zu Hause sogar etwas abgeben.

1952 bin ich dann zum Vorsprechen an die Schauspielschule nach Schöneeweide gegangen, die gerade eröffnet worden war. Ich war sechsundzwanzig ... Wann hätte ich früher kommen sollen? Meine Biographie wurde berücksichtigt, und ich wurde aufgenommen, bekam aber ein Probejahr.

Als Alleinstellvertreter war ich Spitze, zum Beispiel in Pantomime, aber mit der Partnerbeziehung hatte ich anfangs Schwierigkeiten. Beim Intendantenvorspiel nach drei Ausbildungsjahren erhielt ich Angebote

von fünf Bühnen. Vier davon wollten mich als Bonvivant und Komiker engagieren. Ich entschloss mich aber für Senftenberg. Denn Horst Schönemann sagte: »Bei mir kannst du den ›Urfaust‹ spielen.« Das gab den Ausschlag, und ich bin sehr froh, dass ich es getan habe. Der Weg führte mich zunächst in eine andere Richtung, dennoch konnte ich mich austoben und vieles ausprobieren.

Diesem siebzehnköpfigen Ensemble in Senftenberg gehörten inzwischen zwölf ehemalige Schauspielschüler aus Schöneeweide an. Schönemann holte jedes Jahr Absolventen dazu, so war diese Truppe im Schnitt sehr jung, ich war wieder der Älteste. Folglich spielte ich auch die älteren Rollen. Ich habe zum Beispiel mit zweiunddreißig Jahren bereits den Puntila in »Herr Puntila und sein Knecht Matti« gespielt. Die Aufführung wurde bei unserem Gastspiel in Berlin sehr wohlwollend besprochen. In diesen Senftenberger Jahren ging ich unter Schönemann durch eine harte, aber sehr gute Schule. Und von der Zusammenarbeit in diesem Haus profitiere ich noch heute. Wir praktizierten in einer Atmosphäre der Offenheit und redeten ohne Intrigen miteinander über unsere Arbeit. Jeder sagte nach einer Inszenierung ganz klar, was er davon hielt, wie wir uns gegenseitig einschätzten und was wir meinten, besser machen zu können.

Wir blieben vier Jahre in Senftenberg. Das Theater selbst war ein Provisorium, aus einer ehemaligen Turnhalle entstanden und eigentlich ein Behelf. Wir hatten Sehnsucht nach einem Haus, in dem man anspruchsvoller arbeiten konnte, auch hinsichtlich der Ausstattung: mit Zügen oder einer Seitenbühne. Wir dachten an Cottbus, Bautzen, Leipzig, Dresden oder Halle.

Aber da kam Professor Maxim Vallentin aus Berlin und sagte: »Ich nehme drei Schauspieler, den Regisseur Horst Schönemann und den Dramaturgen Armin Stolper mit nach Berlin ans Gorki-Theater.« Wir dachten: Na prima, ein Theater, das sich ebenfalls der Gegenwartsdramatik verschrieben hat, passt uns sehr gut, da können wir unsere Senftenberger Erfahrungen nach Berlin verpflanzen. Aber das war sehr naiv gedacht, denn bei den Berliner Kollegen waren wir erst mal die »Neuen«. Wir hatten zu tun, uns überhaupt erst durchzusetzen. Und auch das Publikum war anspruchsvoller.

Das Gorki-Theater besaß zu dieser Zeit nicht den besten Ruf, es galt als ein Langweiler-Theater. Die Stücke, oft sowjetische, mussten sich erst durchsetzen. Schönemann hat da frischen Wind reingebracht. Wir

sind 1959 an das Haus gekommen, und 1962 waren wir mit »Reise um die Erde in 80 Tagen« die Nummer eins in Berlin. Das Stück wurde fast dreihundert Mal gespielt, ich war Phileas Fogg.

Nach diesem Hoch begannen die Querelen. Erst gab es die Fusion mit der Volksbühne, was sich als unglückliche Entscheidung herausstellte. Das Ensemble wurde vermischt, keiner wusste mehr, wer was leitete. Es funktionierte einfach nicht. Dem folgte der große Bruch: Die Leitung war völlig zerstritten, das Ensemble fiel auseinander, einige blieben bei der Volksbühne, einige gingen zurück ans Gorki-Theater, zwei wohl ans Deutsche Theater, und ich entschied mich für das Schauspielerensemble der DEFA, die ihr Interesse an mir angemeldet hatte.

Die DEFA war immer interessiert an Protagonisten. Aber bald musste ich erkennen, wie verantwortungslos sie mit ihren Leuten umging. Die Leitung hatte nicht die Macht, ihre festen Schauspieler zu besetzen. Das lag daran, dass die Regisseure das Sagen hatten. Sie gingen ins Theater und guckten sich jemanden aus, der ihren Vorstellungen entsprach. Auf diesem Wege bin ich übrigens zu der Rolle in »For Eyes Only« gekommen. Sie verlangten nichts anderes von dir als das, was sie gesehen hatten. Die Arbeit am Theater kennen bis heute die wenigsten Filmregisseure. Sie negieren, dass man aus einem Schauspieler durch Arbeit auch etwas ganz anderes herausholen kann. Darin war Schönemann ein Meister, der die Leute in verschiedene Richtungen geführt hat. Das ist beim Film eben anders, da zehrt man von der Substanz, die man sich am Theater erarbeitet hat.

Bis 1968 spielte ich noch als Gast am Maxim-Gorki-Theater. Als die Aufgaben bei der DEFA immer geringer wurden, entschloss ich mich 1972, wieder ganz ans Theater zurückzugehen. Inzwischen saß mein Kollege Albert Hetterle auf dem Intendantensessel. Allerdings wurde die Gegenwartsdramatik immer schwächer. Entweder fielen die kritischen Stücke von vornherein schon durch den Rost oder die Proben wurden vor der Premiere abgebrochen. Zunehmend ging der Spaß an unserem eigentlichen Auftrag verloren. So verließ ich 1982 das Theater und wurde freischaffend.

Beim Fernsehen freuten sie sich, denn jetzt konnten sie frei über mich verfügen. Schon vorher hatte ich neben Film und Theater für das Fernsehen gearbeitet. Nun konnte ich auch Dinge machen, die bislang organisatorisch gar nicht gingen, wie Nachtkabarett, große Revuen im Friedrichstadtpalast, Gastspiele im Ausland oder Schwänke. Die

Unterhaltung nahm immer größeren Raum ein. Das Fernsehen half mir, dagegenzusteuern. Und Joachim Kunert besetzte mich als Professor Sauerbruch in der Reihe »Berühmte Ärzte der Charité« bei der Folge »Die dunklen Jahre« und als Carl Zeiss in der siebenteiligen Zeiss-Story »Die gläserne Fackel«.

Mit Gastspielen bin ich bis nach Australien gekommen. Das hat mir auf der Entertainer-Strecke zu großer Bühnen-Sicherheit verholfen. Man ist allein auf der Bühne, und wenn etwas passiert, muss man sich auch allein helfen. An der Schauspielschule hatte ich gelernt, mit den Dingen richtig umzugehen: durch Atemtechnik, Singen, Stimmbildung, Beweglichkeit, vernünftiges Gehen (ich bin früher so fürchterlich gelatscht) ... Dort erlernte ich das Handwerk, und mit den Erfolgen wuchs auch mein Selbstbewusstsein. Mir wurde Denken beigebracht und eine eigene Meinung erwartet. Die Berliner Staatliche Schauspielschule war für mich die entscheidende Triebkraft für den Start ins Berufsleben. Dafür bin ich ihr bis heute aufs Tiefste dankbar.

Ich bin eigentlich ein positiv denkender Mensch. Mir macht es Spaß, zu spielen und heiter zu sein. Wenn sich die Leute um mich herum amüsieren, ist das in Ordnung. In all meinen Berufsjahren wehrte ich mich gegen bestimmte Heldenklischees und ließ mich nie nur auf ein Rollenfach oder ein Genre festlegen. Ich finde es langweilig und einengend, sich auf eine Linie festlegen zu lassen. Denn in der Gestaltung von Charakteren gibt es unendliche Möglichkeiten. Jeder Mensch ist anders, der eine ist komisch, der andere ernsthafter. In jedem sind aber alle Eigenschaften vorhanden. Einfach aus diesem Grunde habe ich versucht, mir die Abwechslung zu erhalten. Wenn es mir zu sehr ins Ernsthafte ging, habe ich mir die heiteren Themen herangeholt oder umgekehrt, um dann bei entscheidenden Rollen alle Farben zur Verfügung zu haben. Zum Beispiel bei der Darstellung des Professor Sauerbruch, eine sehr ernsthafte Figur, die aber auch durchaus ihre augenzwinkernde Seite hat. Darauf kam es mir letztendlich an. Um das zu trainieren, hat man natürlich am Theater mehr Möglichkeiten und auch mehr Zeit als beim Film. Der Film hat seine eigenen Gesetze.

Jedenfalls war ich immer um eine breite Palette bemüht. Das hat dann allerdings den Nachteil, dass man beim Publikum weniger im Gedächtnis bleibt. Die meisten Zuschauer wollen, wenn sie einen Schauspieler als bestimmten Typ angenommen haben und er ihnen gefallen hat, ihn immer wieder so sehen. Das verführt dann oft dazu, sich in eine Rich-

tung festlegen zu lassen. Da weiß das Publikum, was es zu erwarten hat, und wird bedient. Aber ich wollte mich nicht festlegen zu lassen. Dafür musste ich allerdings auf den Erfolg durch Wiedererkennung beim Publikum verzichten.

Dieser Erfolg hat seine eigenen Gesetze. Wenn man zum Beispiel in einem Schwank spielt, melden sich viel mehr Zuschauer als nach einer ernsten Rolle. Oder wenn alle Welt über Helga Hahnemann und unseren kaputten Hammer lacht, ist das zwar ein unerwarteter Spaß, hat aber mit Schauspielkunst sehr wenig zu tun.

Die Kunst der Darstellung rückt in den letzten Jahren immer mehr von der Vorstellung ab, die wir davon hatten. Heute kann jeder Schauspieler sein. Jeder kann alles, so ist diese Gesellschaft gepolt. Und für den Film ist ja auch manches machbar, durch die Technik kann man vieles aufpolieren, bearbeiten oder herauskitzeln. Beim Theater geht das nicht, da muss man Farbe bekennen. Bei den Konservenkünsten werden heute welche zu Stars gemacht, die gar nicht wissen, wie sie dazu kommen, und die damit nicht umgehen können.

Wir werden oft für unsere Prinzipien ausgelacht. Ich weiß nicht, ob die Zeit über uns hinweg gegangen ist oder ob wir durch die dialektische Wellenbewegung in der künstlerischen Entwicklung an einem unteren Punkt angekommen sind und man sich eines Tages erst wieder daran erinnern muss, dass Schauspielkunst auch etwas Erlernbares sein kann.

Bis 1960 arbeitete ich kaum für Film und Fernsehen und sah mich eher als Theaterschauspieler. Dann entdeckte mich Kurt Jung-Alsen in der Fühmann-Adaption »Die heute über Vierzig sind« für den Film. Zwar hatte ich schon während meiner Zeit in Senftenberg beim Fernsehen gespielt, wir gastierten ein paar Mal mit Studioinszenierungen, aber das war eben wie Theater spielen. Jetzt stand ich vor der Kamera. Szenen unchronologisch zu drehen, das war neu für mich.

In der Fühmann-Adaption spielte ich eine winzige Rolle. Danach hörte ich lange nichts von Jung-Alsen. Ich dachte schon, er wird sich nie wieder melden. Dann aber holte er mich für »Der Schwur des Soldaten Pooley«, ein Film übrigens, mit dem wir 1961 »Das goldene Boot« in Kairo gewannen. Als ich ihn einmal fragte, ob denn bei unserem ersten Versuch alles in Ordnung war, sagte er bloß: »Na klar!« So kann man sich selber Komplexe einreden. Jung-Alsen hat mich an den Film herangeführt, mir den Unterschied zwischen Bühne und Kamera beigebracht.

Er zeigte mir Muster – damals wurde alles noch auf 35-Millimeter Zelluloid gedreht –, auf denen ich zum ersten Mal sah, was ich mache. Ich war erschrocken. Ich merkte, dass man andere Mittel einsetzen muss, die Kamera konzentriert von sich aus schon. Je größer der Ausschnitt, umso geringer die äußere Reaktion. Dafür muss die innere Spannung intensiv sein. Jung-Alsen hat mir beim Film das Laufen beigebracht. Er war einfach ein Pfundskerl.

Den Schriff erhielt ich durch János Veiczi. Bei dem Agentenfilm »For Eyes Only« stimmte einfach alles: die Idee, das Buch, die Musik, die Besetzung. Er hatte ein richtiges Gespür für dieses Genre, und der Zeitpunkt der Aufführung war ideal. Veiczi war ein Despot. Er hatte bestimmte Vorstellungen, und die mussten umgesetzt werden. Da kam mir die Arbeit mit Schönemann zugute, der genauso war. Der brachte es zum Beispiel fertig, beim »Puntilla« mit der Stoppuhr unten zu sitzen und zu schimpfen: »Die Szene war zehn Sekunden zu lang – seid ihr verrückt!« Man lernt dabei aber Rhythmusgefühl und Präzision. Das konnte ich nun bei Veiczi anwenden. Der war glücklich, wenn die Leute das umsetzen konnten, was er wollte. Die präzisen Anweisungen des Regisseurs so zu seinem Eigenen zu machen, dass der Zuschauer es als organisch empfindet, was er da sieht, das ist die eigentliche Aufgabe des Schauspielers.

Kurt Maetzig, bei dem ich den Richter Paul Deister in »Das Kaninchen bin ich« spielte, war der Philosoph unter den Regisseuren. Mit ihm machte die Arbeit wieder auf andere Weise Spaß. Er ging bei der Rollenerarbeitung von einer Konzeption aus: Was wollen wir? Er war auch nicht so pingelig in einzelnen Dingen, er sah die Abläufe in großem Zusammenhang.

Der Film ist im Zuge des II. Plenums im Tresor gelandet und wurde erst 1990 aufgeführt. Es ist schade, dass er damals nicht gelaufen ist. 1965 war es ungeheuer wichtig, so einen Film zu machen, eben mit dieser Portion an Selbstkritik. Ein DDR-Richter als Opportunist! Die politisch Verantwortlichen haben die Aufgabe der Kunst nie richtig eingeschätzt. Generalstaatsanwältin Hilde Benjamin hat sich die Jacke persönlich angezogen. Die Kunst muss aber allgemeine Erscheinungen auf einen Punkt konzentrieren. Da, wo die dramatische Situation am stärksten wirkt, muss sie angesiedelt werden.

Das wollte die Partei mit ihrem permanenten Misstrauen nicht begreifen. Aber das waren Diskussionsgrundlagen. Sie hätten sich damals damit

auseinandersetzen müssen. Ich habe nach dem Verbot des »Kaninchens« einen Brief an Kurt Hager geschrieben, bekam aber natürlich nie eine Antwort.

Die Arbeitsbedingungen fürs Filmemachen waren bei der DEFA ideal. Heute ist das anders. Der Druck zum schnelleren und billigeren Produzieren lastet auf allen. Das geht alles auf Kosten der Qualität. Damals gab es den Druck noch nicht in dieser Weise. Die Leute hatten viel mehr Zeit zum Ausprobieren. Wir hatten einfach mehr Muße, uns mit den Dingen auseinanderzusetzen, sie zu überdenken, dieses und jenes auszuprobieren. Insofern waren das wirklich goldene Zeiten. Ich erinnere mich aber auch noch an den Anfang der ökonomischen Entwicklung, als Veiczi zunehmend unter Druck stand, weil er zu viele Klappen drehte. Er musste von dreizehn Klappen maximal auf sieben kommen. Heute wird eine gedreht, vielleicht noch eine zur Sicherheit und Aus.

Im Gegensatz zu den meisten Leuten hatte ich, als die Wende kam, so gut wie keine Hoffnungen. Ich erlebte in meinen jungen Jahren, wo man langsam anfängt zu sehen und zu erkennen – so zwischen 1930 und 1938 –, diese Hoffnungslosigkeit und diese Armut zu Hause. Mein Vater fuhr nach langen Jahren der Arbeitslosigkeit mal Taxi, mal ein Baufahrzeug in der Saison; erst 1935 bekam er bei Siemens eine Anstellung in einer Reparaturwerkstatt für Radios, bis er dann später die Sprechanlagen in Peenemünde installierte. Wohin uns dieser Aufschwung der Nazis geführt hat, wissen wir alle.

Diese Verhältnisse wollte ich nicht mehr. Ich wollte etwas anderes. Durch meine Gastspieltätigkeit war ich oft in westlichen Ländern, habe viel gesehen und vor allem wiedererkannt. Ich war nicht mehr scharf darauf. Aber dann schrien alle: »Wir sind ein Volk!« Ich nicht. Ich hatte keine Verwandten im Westen, deshalb störte mich die Mauer nicht besonders. Mein Leben fand hier statt. Hier lernte ich meinen Beruf, hatte meine Arbeit und mein Publikum und baute eine Familie auf. Hier war ich glücklich. Aber ich begreife schon, dass viele Familien auseinandergerissen wurden und Konflikte entstanden sind.

Als dann die Wende kam, wusste ich, jetzt ist wieder alles so wie zu Vaters Zeiten.

Zwei Begriffe haben mich in meinem Leben umgehauen. Einen hörte ich im Krieg bei einem Gespräch zwischen zwei Offizieren über uns, den letzten Nachschub: »Das ist doch hervorragendes ›Menschenmaterial‹.« Nach der Wende kam dann der Spruch über den »Marktwert«, bezogen

auf den Menschen, dazu. Das drückt aus, was ich von dieser Welt zu halten habe.

Es gab nach der Wende zwei Möglichkeiten: völlig auszusteigen oder sich neu zu organisieren. Also war mein erster Weg zur Berliner Agentur ZBF. Man musste sich ja irgendwo registrieren lassen, denn die Agenturen übernahmen jetzt die Verhandlungen. So etwas gab es vorher bei uns gar nicht. Ich war nun zufällig der Erste, weil ich in der DDR der einzige Freischaffende auf meinem Gebiet war. Ich ging nach West-Berlin, und dort sagte man mir: »Es tut uns leid, es kennt Sie niemand, Sie haben hier keinen Marktwert, ich könnte Sie also schwerlich vermitteln.« Anderen Schauspielern ging es ähnlich. Das war natürlich ein Tiefschlag, der uns alle traf, weil wir dachten, wenigstens in Berlin müssten sie doch einigermaßen über uns Bescheid wissen. Aber wir interessierten sie nicht im Geringsten. Darauf folgte verständlicherweise ein ziemlicher Durchhänger.

Da für mich Klinkenputzen nicht in Frage kam, ging es nur über ehemalige Arbeitsbeziehungen weiter. So drehte ich mit Günter Meyer »Sherlock Holmes und die sieben Zwerge«, den letzten großen Kinderfilm, der im Auftrag des DFF in Babelsberg entstand. Oder Helmut Straßburger, der bei der Volksbühne am Luxemburgplatz abgewickelt worden war, ging in seine Heimatstadt Dessau und besetzte mich dort als Hauptmann von Köpenick, mit dem wir später dann auch in Hagen in Westfalen gastierten. Das waren alles schöne Arbeiten. Schließlich meldete sich Helmut Baumann vom »Theater des Westens« in Berlin, den ich während der Wende noch in Adlershof kennengelernt hatte.

Baumann machte für mich eine völlig neue Strecke frei, nämlich das Musical. Für »Blue Jeans« lernte ich mit achtundsechzig Jahren noch Rock'n'Roll. Das alles machte mir ausnehmend viel Spaß. Denn ich stellte fest, dass ich an Gesanglichem wie an rhythmischen Fähigkeiten einiges mitbrachte. Ich konnte mich sehr schnell einfügen und darüber hinaus mit meinen schauspielerischen Erfahrungen den Kollegen Tipps geben. So lernten wir gegenseitig. Und Baumann war ein hervorragender Ensemble-Leiter, er verstand viel von der Entwicklung eines Mitarbeiters und seiner Leistungstreue. Das war zu Ende, als Baumann ging.

Aber es ergab sich eine neue Beziehung zu Jürgen Wölffer vom Kudamm-Theater. Wir probierten in seiner »Dresdner Komödie« den »Raub der Sabinerinnen« mit Hans Teuscher als Striese, mir als Professor Gollwitz und Günter Schubert als Weinhändler Groß. Wölffer hatte das

Stück gescheiterweise mit Leuten aus dem Osten besetzt, weil uns die Dresdner noch kannten. Mit den Berliner Stücken und den West-Berliner Prominenten waren sie in Dresden völlig eingebrochen. Es wurde jedenfalls eine schöne Aufführung, die bei den Leuten gut ankam und mit der wir dann noch in Hamburg und Berlin gewesen sind.

Ein Jahr später haben wir »Das Haus in Montevideo« gemacht. Wölfer konnte sich allerdings nicht entschließen, das Stück nach Berlin zu holen, weil Junghans und Müller in Berlin eben keine Zugnummern waren. In den folgenden Jahren spielte ich dann wieder in Dresden: in »Das Geld liegt auf der Bank« und »Eine gute Partie«.

Usedom ist quasi mein zweites Zuhause geworden. Seit einigen Jahren gibt es auf der Insel eine Schauspielakademie. Die Schüler bespielen über den Sommer mehrere Bühnen. Es ergab sich, dass man mich als einzigen Profi »Im weißen Rößl« – in der Rolle des Wilhelm Gieseke – gemeinsam mit den Schülern spielen ließ. Meine Bedenken verfliegen schnell. Es war eine wunderbare Zusammenarbeit, und der Erfolg beim Publikum hat uns recht gegeben.

Eine Wunschrolle blieb immer der Jago aus dem »Othello«, eine tolle Figur. Aber ich hatte nie das Glück, ihn zu spielen. In der DDR kamen die Glückstreffer bei Film und Fernsehen auch eher zufällig, die Rollen waren sich zu ähnlich, die Themen auch. Kein »Rain Man« dabei und kein Großwildjäger, der in Kenia auf Safari geht und sich in die schöne Kaffeeplantagenbesitzerin verliebt ... Ich dagegen war der gute Mensch vom Dienst, wie der Parteisekretär in »Netzwerk«, ein stereotyper Film, der nicht einmal durch eine schauspielerische Leistung zu retten war. Nicht die Ausnahme, sondern schon fast die Regel.

Ansonsten bin ich ein Sonntagskind. Ich hatte viel Glück im Leben, auch mit meinen Partnern.

Meine künstlerischen Wurzeln liegen sicherlich bei meinem Vater, auch wenn er nicht an mich glaubte. Meine Mutter dagegen unterstützte mich, im Grunde habe ich es ihr zu verdanken, dass ich durchhalten konnte. Langsam wird es Zeit, den Stafettenstab weiterzugeben. Wenn auch die Spielfreude nimmer aufhört, sollte man sich doch irgendwann darauf besinnen, dass man Rentner ist.