2026/35 dschungel

https://shop.jungle.world/artikel/2026/35/es-war-mir-nicht-unvertraut

Ein Gespräch mit Hanns Zischler

»Es war mir nicht unvertraut«

Interview von **Rüdiger Suchsland**

Der Schauspieler Hanns Zischler spricht über seine Passion als Leser und Autor, seinen ungewöhnlichen Werdegang als Schauspieler, über Thomas Mann als Redner und die Aneignung der Figur des Nobelpreisträgers in Paweł Pawlikowskis Film »Vaterland«.

Sie haben ein Buch über Kafka geschrieben, eines über Joyce, aber keines über Thomas Mann. Wie war Ihr Verhältnis zu ihm vor diesem Film?

Mit 17 habe ich »Doktor Faustus« gelesen – reine Überforderung! Ich sehe es noch vor mir, diesen »Doktor Faustus« 1964, zu Hause in den Weihnachtsferien. Ich war hin und weg, habe vieles natürlich nicht verstanden. Aber als 17jähriger versteht man andererseits alles. Da hat sich was festgesetzt, dass man diesen Schriftsteller ernst nimmt. Andere Lektüren kamen dazu, wie »Buddenbrooks« und »Felix Krull«, den ich nach wie vor ganz wunderbar finde. So bin ich dabei geblieben. Natürlich nicht kontinuierlich. Man ist als Leser immer wählerisch und ungerecht und widerspricht sich laufend in seinem Geschmack.

Aber Thomas Mann ist immer wiedergekehrt, es blieb irgendetwas hängen, gerade weil er eben auch so weg war. Mitte, Ende der sechziger Jahre kam der bei uns eigentlich gar nicht mehr vor. Das war vielleicht eine Schullektüre, kann sein. Aber es war nicht mehr die neue Literatur und es war »old-fashioned«, »von gestern«.

> »Dass da jemand so minutiös, mit einer Pedanterie seinen Tagesablauf, seine Medikationen, sein Unwohlsein ausbreitet, das war ungewöhnlich und nicht gerade inspirierend.«

Er galt als konservativ, zu konservativ in einer progressiven Zeit, und er galt als »nicht politisch«, was so natürlich auch nicht gestimmt hat.

Was natürlich absolut falsch war! Es gab diese ganzen neueren oder späteren Erkenntnisse von seiner Wandlung in der Emigration oder auch schon vor ’33 noch gar nicht. Er war einfach nicht mehr heutig. Und das fand ich interessant.

In den vergangenen 15 Jahren bin ich erneut auf ihn gestoßen, weil ich eine längere Lesung von den Tagebüchern gemacht habe. Das war eine Seite, die ich überhaupt nicht kannte: Dass da

jemand so minutiös, mit einer Pedanterie seinen Tagesablauf, seine Medikationen, sein Unwohlsein ausbreitet. Das war ungewöhnlich und nicht gerade inspirierend. Aber ich habe gemerkt: Es gibt bei ihm eine Art von Disziplin der Protokollierung seiner jeweiligen Gemütszustände, die sehr ungewöhnlich ist.

Dann kommt eins zum anderen. In den letzten Jahren gab es ja eine Art Revival – dass die scheinbar dunklen Seiten der Homosexualität, des sozusagen »verdeckten« Lebens ausgebreitet wurden. Es gibt dazu sehr, sehr gute Biographien, von Kurzke, von Borchmplötzlich eyer. Das fand ich schon lesenswert.

Jede Zeit macht sich gewissermaßen ihren Thomas Mann, und ein Schriftsteller wird dann manchmal auch zum Posterboy.

Ja, bei Thomas Mann ist natürlich interessant, dass er einen spielerischen Umgang mit seiner homoerotischen Seite hat. Das traut man ihm nicht zu. Aber dieses Bild des nur Gefassten, des Monumentalen oder Denkmalartigen zerbröckelt jetzt langsam. Er wird durchdringlich.

»Man muss immer sehr vorsichtig sein damit, von der Person auf das Werk zu schließen. Joseph Brodsky hat gesagt, die Feder des Autors läuft in entgegengesetzter Richtung zu seiner Biographie.«

Im Film von Pawlikowski war das Rasieren interessant: die sehr intime Berührung durch die Hände der Tochter. Oder auch die am Schluss, wo sie sich an die Hände fassen. Da wird dieser Mann plötzlich greifbar. Diese Dinge sind signifikant und ich glaube, dass man damit dieser Figur auch ein bisschen näher kommt.

Man muss immer sehr vorsichtig sein damit, von der Person auf das Werk zu schließen. Joseph Brodsky hat gesagt, die Feder des Autors läuft in entgegengesetzter Richtung zu seiner Biographie. Das finde ich ein sehr gutes Bild: Unterliegt bitte nicht der Versuchung, aus biographischen, anekdotischen Details Rückschlüsse auf das Werk zu ziehen. Das ist sehr gefährlich und verkürzt auch die Sache, denn die Leistung des Schriftstellers ist ja, zu sagen: Ich schaffe etwas ganz anderes, etwas, das sich von mir entfernt, das sich von mir lösen kann, was ich weggebe. Das ist bei Thomas Mann sicher auch so.

Das heißt, wenn man ihn jetzt darstellt in dem, was Pawlikowski in einem schönen Ausdruck »eine dokumentarische Fiktion« nennt – ein wunderbarer Ausdruck –, dann macht es mir Spaß, mich in einem Paradox zu bewegen.

»Dokumentarische Fiktion« deswegen, weil einiges, was der Film schildert, sich nicht genau so zugetragen hat und weil es doch gelingt, die Essenz der Figur Thomas Mann zu dieser Zeit, im Jahr 1949, nach langen Jahren des Exils, zu fassen. – Wie haben Sie sich so einer Figur, die Sie eben schon kannten, zu der Sie schon eine Haltung entwickelt hatten, genähert? Wie haben Sie sich diese Figur angeeignet?

Es war mir nicht unvertraut. So eine bestimmte Grundhaltung, eine Gefasstheit, nicht gleich sozusagen aus der Haut zu fahren – wenn man das dann im Spiel machen kann, ist es etwas, das mir sehr zusagt.

> »Die Bildvorstellung, die Pawlikowski entwickelt und etabliert und durchsetzt, ist so plausibel und zwingend, dass keine weiteren Einstellungen nötig sind. Es ist im Grunde die Optik eines Kammerspiels.«

Die Bildvorstellung, die Pawlikowski entwickelt und etabliert und durchsetzt, ist so plausibel und zwingend, dass keine weiteren Einstellungen nötig sind. Es ist im Grunde die Optik eines Kammerspiels. Das Interessante ist dabei, dass man weiß: Die Vorgabe der Regie gibt mir in dem schmalen Raum große Freiheit.

Das klassische Academy-Format des Films ist ja kaum mehr gebräuchlich.

Komischerweise erinnerte mich das sehr an Robert Bresson. Es gibt bei Bresson Einstellungen, bei »Pickpocket«, die sehr ähnlich in der Setzung sind. Das finde ich heute ungewöhnlich, nachdem das Format wie auch das Schwarzweiß seit mindestens 50 Jahren verschwunden oder nicht mehr opportun ist. Es ist eine tolle Herausforderung, so was noch mal zu erleben.

Bedeutet es eine große Umstellung? Sie werden vielleicht in den Anfängen in den siebziger Jahren damit zu tun gehabt haben, bei Wim Wenders in den frühen Filmen, bei Rudolf Thomé?

Es war nicht fremd, aber es war ungewohnt, dass es wiederkehrt: dass man mit dieser Art von Format, von kinematographischen Grundeinstellungen immer noch gut erzählen kann, wenn man die entsprechende Vision hat. Die hat Pawlikowski und das ist das Aufregende.

Wie kam es, dass Pawlikowski Sie angesprochen hat? Gab es ein Casting?

Es gab kein Casting. Wir haben uns 2024 im Sommer getroffen. Dann war das eigentlich gleich klar. Es war ein Einverständnis da: wie man über Literatur redet, was man liest. Solche Grundhaltungen waren da und dann hat man gemerkt, das geht.

Er fragt gerne, was man liest, und sagt, was er selber liest. Das ist ein Leser, den ich auch kenne. Also man begegnet sich als Leser, und das finde ich natürlich aufregend, weil man in der Regel mit Regisseuren nicht so redet. Die Rollen sind verteilt, die Funktionen auch, und dann hat sich das.

Es gibt zwei Ausnahmen: Chabrol und Spielberg sind Kinobesessene. Die reden die ganze Zeit, und zwar im besten Sinne, mit dir über Filme. Der Einzige, mit dem man so über Literatur reden konnte, aber in einem abgehobenen Sinn, war Godard. Aber das war nicht im Sinne eines Gesprächs, sondern dass er bestimmte Sachen extrahiert hat. Da musste man sich dazu verhalten, aber es wurde kein Gespräch daraus, weil er immer von der Lektüre her sofort zu was anderem wollte, nämlich zu dem, was er damit dann machen würde, während es bei Pawlikowski eher so war, dass er sich als Leser interessiert oder dich anspricht.

Man muss sich vorstellen können: Dieses Gesicht, dieser Körper spielt Thomas Mann. Man kann Sie wirklich mit ihm verwechseln. Das hat sicherlich auch damit zu tun, dass Sie einen Bezug zur Literatur haben.

Bestimmt war es so: Es war klar, dass wir uns ja fast schon stillschweigend darauf verständigt haben, wie Literatur auf einen wirkt, welches wunderbare Instrument sie auch ist und dass sie ein Medium ist, das einem in vielen Dingen auch helfen kann oder einem zusetzen kann. Das hat

sich dann auch in der Arbeit immer wieder bestätigt.

Das war schon eine herausfordernde Zeit, einfach durch die vielen Umzüge, die man zu machen hatte, durch ganz Schlesien, zwölf, 13 Städte. Paweł hat mir nach ganz kurzer Zeit schon die ersten Schnittfolgen gezeigt, nach zwei Wochen, glaube ich. Großartig! Es war schöner oder bezwingender, als ich es mir vorgestellt hatte.
Aber ich habe es in der Arbeit selber schon gemerkt, an der Sorgfalt der Vorbereitung, der Sorgfalt, etwas visuell durchzugestalten, bis in den letzten Schatten sozusagen. Die war, das war etwas, was mich getragen hat.

Sie haben viel im Ausland gearbeitet. Worin liegt der Unterschied zu deutschen Produktionen? In anderen europäischen Ländern ist manchmal auch nur wenig Geld da. Aber es kommt ganz viel dabei heraus. Ist der Umgang mit Kino bei uns anders?

Also, ich sag’s mal andersrum: Ich kann und darf nur mit den Mitteln arbeiten, die ich habe. Das klingt vollkommen banal. Aber ich meine damit: Es gibt hier durchaus immer wieder die Versuchung zu sagen: »Wir machen noch eine Variante« – böser Satz. Da merke ich, dass die Vorbereitung in Bezug auf die Mittel, die ich habe, fehlt. Oder sie ist schlampig oder nicht zu Ende gedacht. Das ist irritierend. Dann kommen eben Sachen raus, die etwas beliebig werden. Und Beliebigkeit ist was Schreckliches!

Das beste Gegenbeispiel für mich war »Die Theorie von allem«, ein Film, den ich sehr mag, von Timm Kröger. Er hat gekämpft wie ein Löwe, um diesen Film zu machen, sechs Jahre lang, und hat dann wirklich mit den beschränkten Mitteln, die er hatte, einen wunderbaren Film gemacht. Das ist eine Art von Arbeitsethos, die mir sehr zusagt.

Sie haben mit großen, sehr unterschiedlichen Regisseuren aus dem Ausland zusammengearbeitet: Spielberg, Liliana Cavani, Godard, sowieso viele weitere Franzosen, Assayas, Chabrol. In Deutschland dagegen gibt es zum einen die Generation Wim Wenders, zu der Sie selbst gehören. Und dann eine neue Generation wie eben Timm Kröger oder Mariko Minoguchi. Die Generation dazwischen fällt irgendwie weg. Mit Dominik Graf haben Sie nie gedreht. Ich verstehe nicht, warum.

Ich weiß es auch nicht. Ich schätze ihn. Ich habe ihn erst letztes Jahr kennengelernt, als er sein Buch vorgestellt hat. Da haben wir miteinander gesprochen und haben uns gegenseitig unseren Respekt gezollt. Ich finde seine Regiearbeit großartig. Aber ich habe nie mit ihm gearbeitet.

Komisch. Diese Generation hat Sie irgendwie übersehen.

Ja, ich weiß es auch nicht. Ich habe mich das natürlich selber gefragt. Ich habe mir auch manchmal überlegt, ob ich mich mehr hätte bemühen müssen um die Generation nach mir. Es ist ganz seltsam.

Außer den sieben Filmen, die ich mit Rudolf Thomé gemacht habe, ist es nicht viel geworden. Wobei ich aber auch sagen muss, dass nach »Berlin Chamissoplatz« die Filme immer schwächer wurden. Für mich. »Berlin Chamissoplatz« hat Poesie und ist wirklich ein Berlin-Film.

Seit den achtziger Jahren dominieren die Einzelkämpfer. Eine Sonderrolle spielt nur die Berliner Schule, da haben Sie mal was mit Thomas Arslan gedreht, aber sonst auch nichts. Sind Sie denen zu eigenständig und zu wenig fassbar? Weil Regisseure ja

oft Schauspieler als Material sehen, als Objekt. Dann will man keinen Gesprächspartner auf Augenhöhe haben.

Ich weiß nicht, woran das letztendlich liegt. Für die bin ich vielleicht auch fremd, die kennen mich gar nicht.

Vielleicht hängt es auch damit zusammen, dass ich zum Teil sehr mittelmäßige Fernsehproduktionen mitgemacht habe – für die ich mich nicht geniere. Kann natürlich sein, dass da so ein Gesamtbild entstanden ist, dass denen unklar war, wo man mich einsetzen kann.

Wobei ich dann schon mal überlegt habe, ob ich mich da noch mehr ins Zeug legen müsste. Es gab immer Flauten. Ja, aber das hat mich nicht so gekratzt. Ich habe so viele Sachen, die ich ohnehin machen muss und will, dass ich sage: na ja.

Sind Sie überhaupt Schauspieler? Die Frage muss man ja stellen.

Ja, bin ich. In dem Maße, wie jemand wie Pawlikowski mich entdeckt und erkennt, in dem Maße bin ich Schauspieler. So. Aber ein bisschen anders.

Sie machen ganz unterschiedliche Sachen. Wie legen Sie das fest? Auf der einen Seite einen mittelmäßigen Fernsehfilm. Dann schreiben Sie zwölf Jahre lang an einem Buch über Kafka, das ziemlich gut ist und alles andere als mittelmäßig. Dann spielen Sie bei Spielberg, dann ein Cameo-Auftritt bei Christoph Hochhäusler, dann in einem europäischen Autorenfilm, in dem Sie auch noch Thomas Mann verkörpern, zu dem Sie noch ganz andere Beziehungen haben. Sie machen Hörbücher: Thomas Mann, zehn Stunden Gustav Schwab, auch andere Sachen; zum Beispiel haben Sie auch Helmut Schmidt gelesen – auch erst mal eine überraschende Entscheidung.

»Außer Dienst«, das war das erfolgreichste Hörbuch, das ich je gemacht habe. Alle Leute dachten, als sie die Kassette gesehen haben, wo vorne Helmut Schmidt auf dem Cover ist: Er liest. Aber das sind halt Tätigkeiten.

Am Elbufer in Hamburg, im Juni 1953. Thomas Mann lebte zu diesem Zeitpunkt in Zürich, wohin er aus dem Exil in Kalifornien zurückgekehrt war

BILD:
PICTURE ALLIANCE / AP-PHOTO / BREUGGEMAN

Das Schreiben dagegen ist schon die ernstzunehmende Beschäftigung, würde ich sagen, und auch die, die am meisten herausfordert. Schreiben und Forschen gehören ja immer zusammen. Schreiben ist eine Art zu forschen. Da bin ich nach wie vor an bestimmten Sachen interessiert

und verfolge die. Das nimmt meine Zeit in Anspruch. Von daher bin ich natürlich glücklich, dass dann so jemand, in dem Fall auch wieder ein ausländischer Regisseur, sagt, ja gut, das müsste eigentlich gehen.

Jetzt schreiben Sie einen Roman. Wäre es Ihnen lieber, nicht als Schauspieler, sondern als Autor, als Schriftsteller, angesprochen zu werden?

Ich bin ja auch Schauspieler.

Also als Universalkünstler?

Ja, ich bin ja Künstler. Schreiben ist mir ein Anliegen. Es ist ja so: Beim Schreiben ist es noch schlimmer als beim beim Darstellen – du bist ganz allein. Wenn du das Ding rausgibst, gibt es keine Entschuldigung. Beim Film kannst du sagen: der Regisseur, das Licht, der Schnitt oder was immer. Es fallen dir immer Dinge ein, die das sozusagen relativieren. Beim Schreiben kann man nichts relativieren, das geht nicht. Die Schrift ist so unerbittlich als Spiegel – dann ist es passiert. Das ist natürlich ein unheimlich aufregender Vorgang, der mich immer noch ziemlich wach hält. Das bin dann ich. Da gibt es keinen Decknamen.

Nochmal zurück zu Thomas Mann: In diesem Film erleben wir ihn auch als Redner. Er hat viele öffentliche Reden gehalten, alles ist dokumentiert und der Film nimmt den wörtlichen Text. Es gibt komplette Tonaufnahmen davon. Wie war Thomas Mann als Redner? Wie eignen Sie sich diesen Text an?

Die Aufnahmen habe ich mir angehört. Es war so, dass ich eigentlich nur immer herausfinden wollte, wo ist der Dialekt? Also: Wo ist der Sound?

Bei Thomas Mann hört man keinen Dialekt. Es ist eine nicht sehr geschliffene, aber sehr bewusst gesetzte Rede. Er vertraut dem Druck seines Wortes, des Geschriebenen, und sagt, das kommt hinreichend an, wenn ich das richtig setze. Ohne dass er jetzt in einen pathetischen Ton verfällt.

> »Beim Schreiben kann man nichts relativieren, das geht nicht. Die Schrift ist so unerbittlich als Spiegel – dann ist es passiert. Das ist natürlich ein unheimlich aufregender Vorgang, der mich immer noch ziemlich wach hält.«

Das fand ich gerade interessant: Es muss gesagt werden, aber man muss jetzt nicht noch mal drauf drücken. Er geht mit einer kalkulierten Nüchternheit vor. Die hält er durch. Es sind 52 Minuten, wahnsinnig.

Bei Mann ist es vollkommen unvorstellbar, dass er vom gesprochenen Wort abweicht.

Absolut. Ja, natürlich. Das Bemerkenswerteste bei der ganzen Sache ist, dass heute Thomas Mann interessant wird durch diese merkwürdig ausgenüchterte Haltung, die scheinbar unerschütterbar ist. Aber sie ist erschütterbar, und er bleibt erschütterbar. Das finde ich ganz wichtig. Er wird dadurch auch vielleicht zugänglich. Ich weiß nicht, ob das Wort »modern« richtig ist, aber er wird zugänglich und etwas Akutes zeigt sich. Er ist keine antiquarische Figur. Das hat mich interessiert.

Sie haben mal beschrieben, dass die Arbeit des Schauspielers eigentlich vor allem in der Geistesgegenwart liegt. Können Sie das erklären?

Geistesgegenwart ist das Wichtigste. Das finde ich nach wie vor. Es ist ja nicht etwas, was sichtbar ist, sondern ich muss mir die Bewusstheit sozusagen bewahren können, wenn die Kamera läuft. Wenn ich da sitze, wenn ich ins Bild mehr gesetzt bin, als dass ich jetzt da agieren müsste, muss ich mir die Bewusstheit bewahren können: Dieser Augenblick gehört dir. Das ist ein souveräner Augenblick, und das geht nur mit einer gewissen Kraft oder einer gewissen angesammelten Energie, das durchzuhalten.

Wenn die nicht da ist in dem Augenblick, dann ist es für die Katz. Dann hilft auch keine Ausrede mit Schnitt und was weiß ich. Das ist eine Art von Gesammeltheit, die man braucht.

© Jungle World Verlags GmbH