

# DIETER MANN

## Schöne Vorstellung

Eine Autobiographie  
in Gesprächen mit  
Hans-Dieter Schütt



aufbau

# DIETER MANN

## Schöne Vorstellung

Eine Autobiographie  
in Gesprächen mit  
Hans-Dieter Schütt



aufbau

# Informationen zum Buch

Das Unangemessene würdig missachten

Die erste Autobiographie des legendären Schauspielers: Dieter Mann erinnert sich an seine Theaterarbeit, an Begegnungen mit großen Kollegen, an Kollisionen, etwa mit der Zensur, an Erfolge und Misserfolge. In seinen Gesprächen mit Hans-Dieter Schütt lässt Dieter Mann ein halbes Jahrhundert Theatergeschichte Revue passieren – hochintelligent, unterhaltsam und beglückend.

Weit über vierzig Jahre war Dieter Mann prägender Schauspieler am Deutschen Theater Berlin, von 1984 bis 1991 auch sein Intendant, war Plenzdorfs Wibeau, Lessings Tempelherr, Goethes Clavigo, Shakespeares Ariel, Hauptmanns Wehrhahn, Botho Strauß' Odysseus – und, und, und. In Manns Biographie gingen Lust und Last eine zerrende Balance ein: der Arbeiter als Künstler und der Künstler als Arbeiter. Der Berliner, ein Acht-Klassen-Schüler, hatte Dreher gelernt, ging zur Arbeiter-und-Bauern-Fakultät. Poesie und Theater waren ihm eine hohe Festlichkeit. Er erzählt, er habe als junger Mensch, wenn er eine Schallplatte hörte, nicht geraucht. In seinen Gesprächen mit Hans-Dieter Schütt erinnert sich Dieter

Mann an sein Leben. Ein Streifzug durch ein halbes  
Jahrhundert Bühnengeschichte.

»Wenn ich mit ihm zusammenarbeitete, trug mich das  
Gefühl einer schönen Verlässlichkeit, aber da war auch eine  
dauernde Spannung, die aus dem Willen kam, Fragen  
wichtiger zu nehmen als Antworten.« *Thomas Langhoff*  
über Dieter Mann


»Präzise, entschieden, niemals fahrig, ein charmanter Kerl,  
muss man schon sagen. Bühnenfüllend, raumgreifend.«  
*Inge Keller* über Dieter Mann

Dieter Mann

# Schöne Vorstellung

*Eine Autobiographie*

*in Gesprächen mit Hans-Dieter Schütt*

 aufbau digital

# **Inhaltsübersicht**

## **Informationen zum Buch**

**Dieter Mann: Schöne Vorstellung**

**Hans-Dieter Schütt: So verrückt wie möglich, so gebändigt wie nötig**

- I. Man sollte im Leben nichts so beginnen, als hätte man schon Erfolg gehabt**
- II. Wat denn, Männlein! Schauspieler? Bist du bekloppt? So wie du aussiehst!**
- III. Leere Garderobe und der Satz: »Ab heute isset Arbeit.«**
- IV. Am Straßenrand stand ich, hörte noch immer das Knallen der Türen**
- V. Am Ende aber, ganz am Ende fällt der Vorhang, und dahinter wird aufgeräumt**

**Nach-Sätze von Hans-Dieter Schütt**

## **Anhang**

**Dieter Mann: Curriculum vitae**

**Rollenverzeichnis**

**Lesungen auf CD (Auswahl)**

**Filmographie**

**Personenregister**

**Bildnachweis**

**Dank**

**Bildteil**

**Über Dieter Mann**

**Impressum**

*Die Leute blicken immer so verächtlich  
auf vergangene Zeiten,  
weil die dies und jenes »noch« nicht besaßen,  
was wir heute besitzen.  
Aber dabei setzen sie stillschweigend voraus,  
dass die neuere Epoche alles das habe,  
was man früher gehabt hat, plus dem Neuen.  
Das ist ein Denkfehler.  
Es ist nicht nur vieles hinzugekommen.  
Es ist auch vieles verlorengegangen,  
im Guten und im Bösen.  
Die von damals hatten vieles noch nicht.  
Aber wir haben vieles nicht mehr.*

Kurt Tucholsky



# Dieter Mann

## Schöne Vorstellung

Man geht als Schauspieler allabendlich durch den Bühneneingang des Theaters, trifft die Kollegenschaft und wünscht einander eine gute Vorstellung. Wann aber ist sie gut? Wenn sie reibungslos verläuft und wenn Reibung entsteht - in Köpfen und Herzen der Zuschauer. Wenn also so wenige Pannen wie möglich passieren und das Spiel auf eine Weise abläuft, dass sogar hin und wieder - wie es poetisch heißt - ein Engel durch den Raum schwebt, dann ist eine Vorstellung gut. Weil das Publikum spürt, was so selten ist: Zauber.

In einer guten Vorstellung, wenn denn wirklich alles gutgeht, entwickeln sich schöne Vorstellungen. Davon, dass die Welt besser, der Mensch gut sein würde. Verlässlich gut. Ja, allem Theater liegt eine schöne Vorstellung zugrunde. Und was wäre schön? Alles, was uns freudig und friedlich macht, aber auch frech und fragend. Dafür frei zu werden in Gedanken und Gemüt, das ist überhaupt der Grund, Theater zu spielen und ins Theater zu gehen. Frei zu werden, für ein paar Momente oder gar Stunden. Nein: für länger! Kunst will alles, Kunst, wie ich sie verstehe und brauche, träumt den hohen Anspruch. Aber dann gehen die Lichter wieder an, die Zuschauer gehen in die Kneipe, die

Schauspieler in ihre Kantine, und es bleibt wahrlich nur noch die schöne Vorstellung, das Theater könne die Welt und den Menschen verändern. Wort und Wirklichkeit bilden bald wieder den altgewohnten, den uralten gewöhnlichen Widerspruch. Die Realität entspricht schon am Tag nach dem Theaterbesuch nicht mehr dem hohen Text, dem edlen Geist. Aber jene schöne Vorstellung vom Leben, mit dem das Werk der Dichter uns übersteigt, ist dennoch ein Sieg. Denn was wir uns vorstellen, ist ebenso unbestreitbar in der Welt wie alles, was man greifen kann. Wir haben nicht nur fünf Sinne, wir haben, wie es ein Dichter gesagt hat, auch den Möglichkeitssinn. Er ist so kostbar, weil er ständig unterm Druck des Realismus steht. Diesen Sinn zu wecken kostet mitunter nicht mehr als eine Theaterkarte. Schön! Meinen Beruf habe ich immer als eine Arbeit am Möglichkeitssinn verstanden.

Wir Schauspieler wissen: Jeden Abend auf der Bühne muss alles von Neuem beginnen, wo doch vieles auch Wiederholung ist. Selten genug entsteht dabei wahrhaft Unerwartetes, Erstaunliches. Trotzdem dieser allabendliche unaufhörliche Zwang einer pünktlichen und pausenlosen Präsenz! Immer wieder eine nächste Spielzeit lang: Lampenfieber, Nervosität, Konzentration. Ein Verhalten, zu dem nichts weniger passt als ausgerechnet jener Satz, der meistens übers Theater gesagt wird: Es sei ja alles nur ein Spiel. Was sich Spiel nennt, ist eisernen

Gesetzen der Wiederholung unterworfen, ja – warum resigniert man da nicht, warum wird man da nicht vor der Zeit müde? Warum geschieht die Wiederholung unter jener Hochspannung, die sich hinterm geschlossenen Vorhang staut, bis es endlich losgeht und der Inspizient das Zeichen gibt? Weil man daran glaubt, dass das besagte Unerwartete, Erstaunliche ausgerechnet heute Abend geschieht, trotz aller Erfahrungen, die es besser wissen und die uns fortwährend zur Mäßigung raten.

Mir muss keiner erklären, dass irgendwann die Stunde der Jungen schlägt. Es war auch mal meine Stunde. Und mir muss auch keiner sagen, dass diese Jungen anders an die Sache herangehen, als man es selber getan hat. Aber mir muss auch niemand weismachen wollen, ein Wechsel der Generationen, der Methoden, der Konzepte müsse prinzipiell an Generalabrechnungen gebunden sein. Etwas von jemandem zu übernehmen, das sollte nicht automatisch bedeuten, vor aller Welt zu zeigen, wie man ihn überwindet, gar überwältigt.

Der Spruch übrigens, aller Anfang sei schwer, stammt von Leuten, die das Ende nicht kennen. Aufhören ist schwer. Die Geschichte der Theater ist voll von tragisch anmutenden Tragöden und nur noch unfreiwillig komisch wirkenden Komödianten, die den Abgang nicht fanden. Der Beruf bleibt ihnen ein einziger Sog. Die Verführung schaut den Schauspieler an – aus den Schlagzeilen vergilbter

Zeitungen, von der bekritzelten, beklebten Rückwand der alten Kulissen, so sie überhaupt noch existieren. Die Verführung des Irrglaubens, es sei noch lange nicht Schluss, lauert in den Tapeten des Zuschauerraums, sie sitzt im Gemäuer der Bühne. Verführung starrt aus den Fotos: Ach, ich damals ...

Mein Leben habe ich in einem Beruf verbracht, in dem das Ich sich fortwährend als Verwandelter erfährt. Aber plötzlich, über mich redend, spüre ich aufdringliche Nähe zu mir selber. Je näher ich mir also komme, desto fragwürdiger erscheine ich mir. Ich merke es doch: Ich missglücke mir. Oscar Wilde sagte, der Dichter möge bedichten, nicht von sich berichten. So wie der Spieler spielen, nicht aber sich aufspielen soll. Auch so eine schöne Vorstellung, es könne gelingen. Doch Öffentlichkeit stellt lauter Spiegel auf, und wer hält es schon aus, da nicht hineinzuschauen.

Mir wird, über dieses Buch nachdenkend, ein weiterer Widerspruch bewusst. Ich bin einerseits zu sehr Schauspieler, um nicht sehr heiteren Gemüts anfällig zu sein für Pointen, für Albernheiten, besonders zu falscher Stunde und am falschen Ort und zu den falschesten Gelegenheiten - Gaukler werden schließlich hellwach, wenn es Neues von Bett und Rampe zu erkunden, mitzuteilen und weiterzutragen gilt. Wer mich kennt, weiß das. Aber andererseits: Solches nun auch noch schriftlich

ausbreiten? Mich unter dem gewichtig knallenden Stempel des Autobiographischen möglichst unterhaltsam verhalten zu sollen, also die klassisch landläufige Anekdotensammlung zu liefern? Tut mir leid, das löst in mir bremsende Reflexe aus. Natürlich muss das von manchem Leser als Spielverderberei verstanden werden und den üblen Verdacht auslösen, ich hätte Wunder was zu verkünden, das durch kein Gran Mumpitz verschmutzt werden dürfe. Habe ich aber nicht. Wer bin ich denn, mir dies anzumaßen. Trotzdem bleibe ich im Privaten – privat. Man sieht, ein Elend. Von welcher Seite ich mich der Sache eines solchen Buches auch nähere, es offenbart sich nur immer eine weitere Kehrseite.

Ich bin kein Schreibender. Den Weg zum einen Buch möchte ich aber auch nicht an den Krücken eines Ghostwriters zurücklegen. Ich verfüge gern über Selbstvertrauen, also meide ich jedes Gelände, von dem ich weiß: Dort würde es möglicherweise abstürzen. Selbstvertrauen ist das eine, Vertrauen das andere. Etwa zu einem Interviewer. Diesen Gesprächen zum Umkreis meines Lebens habe ich zugestimmt. Weil ich glaube, nicht nur fremden Text sprechen zu können. Weil Gespräche dramaturgisch locker bleiben dürfen, sie dürfen springen, als sei alles leicht, und das, was man sagt, schließt automatisch ein, dass man Dinge verschweigt. Dies und das fehlt? Zur Not darf der Interviewer »belastet« werden: Er

hat nicht danach gefragt. Hat Hans-Dieter Schütt an bestimmten Punkten wirklich nicht. Weil er gewarnt war, denn ich habe mich jahrelang gewehrt, mündlich, schriftlich. Die Sache mit den Zweifeln ist gewissermaßen aktenkundig. Aber nun eben doch ein Buch! Weich geworden? Alle Abwehr nur schöner Schein? Siegt am Ende immer die Eitelkeit? Nein. Vielleicht. Nein, nein. Ja. Ja. Nein. Möglicherweise habe ich mich zur Gesprächslust für dieses Buch durchgerungen, weil ich in den letzten Jahren so vielen Leuten begegnet bin, die mir vorschreiben wollten, wie ich gelebt haben soll. Der Schauspieler ist seine gesamte Existenz lang ein Gegenstand der öffentlichen Betrachtung. Er wird sozusagen ständig rezensiert, also bilanziert. Vielleicht hat mich zu diesen Gesprächen einfach nur der kleine Egoismus ermuntert, an Bilanzen über mich auch selber ein wenig beteiligt zu sein.

Wie blicke ich auf mein Leben? Wir Theatermenschen sind nicht die Entertainer der Konsumgesellschaft, aber auch nicht die moralischen Richter des Gemeinwesens. Wir sind nicht die Zweifelzerstreuer vom Dienst, und noch weniger sind wir die Retter der Verzweifelten (da wir selbst nicht zu retten sind). Nein, wir bleiben blinde Wanderer auf den steinigen Feldern der Sehnsüchte – aber manchmal ertasten wir etwas, was sich nach Glanz anfühlt. Dann kräftigt das Theater die Potenz der Selbstveränderung, dann hat es – ich meine dies so sagen zu dürfen – eine

gewisse Tröstlichkeit. Da sind wir wieder beim Möglichkeitssinn. Der Anlass für Theater bleibt der Widerspruch zwischen Tatsächlichem und Erwünschtem. Den elend beständigen Abstand zwischen beidem kritisiert die Kunst, ohne auf raschen Frieden zwischen diesen Polen zu bauen. Ohne aber auch mit der Wirkungslosigkeit zu kokettieren.

Immer bin ich froh gewesen, dass ich nicht unter dem Zwang litt, meine Erfahrungen müssten unbedingt genutzt werden. Nein, ich sage nur, dass es sie gibt. Was man damit macht, ist unerheblich. Damit ist gesagt, dass es nicht zwangsläufig helfen muss, wenn man sie benutzt. Das ist auch so ein Trugschluss der Alten. Aber wer hätte nicht auch in dieser Sache, trotz allem!, einen Hang zur Hoffnungsrederei. Der nicht kleiner wird, je näher man dem Ende aller Veranstaltungen kommt. Denn die Hoffnung, dass es ein Weiterleben gibt, braucht man gerade dort, wo Zeit und Kraft und Gesundheit knapper werden. Weiterleben ist eine schöne Möglichkeit. Es ist eine schöne Vorstellung, und zwar jeden Morgen. Auch wenn man am Abend des Tages nicht mehr durch einen Bühneneingang gehen wird und Kollegen und sich selber (und dem Publikum!) eine schöne Vorstellung wünscht.

# Hans-Dieter Schütt

## So verrückt wie möglich, so gebändigt wie nötig

Wer Schauspiel betreibt, übertritt ein religiöses Urgebot: Du sollst dir kein Bildnis machen! Vom Bildnis aber lebt Theater. Und just der Narr ist Gott. Die Schöpfung als Stunde der Gaukler. Theater ist Gleichzeitigkeit von Geburt und Tod und das jeden Abend.

Diese Leute im Scheinwerferlicht sind Kühnste der Gattung! Sie sind die verwundbarsten Kinder der Kunst, sie sind Ausgesetzte, sie wissen nicht, was ihre Wirkung ausmacht, sie sehen nicht, was sie schaffen, sie sind Musiker und Instrument zugleich. Schauspielerei bedeutet Enthüllung des uns Eingeborenen. Auf der Bühne dürfen wir das, Theater bleibt der Ort, wo der Mensch verhältnismäßig ungeniert darüber Auskunft geben darf, dass er nicht fliegen kann. Im Leben ist es uns nicht immer erlaubt, dies so frank und frei zu gestehen. Dieses Draußen: Parteien zum Beispiel haben Flügel und sehen doch sehr nach Bodenhaltung aus; Menschen schwingen sich auf, kommen damit zwar hoch - und sehen doch kein Stück wahren Himmel. Die Stiefel im Kopf, das Regelbuch in den Herzen, den Zollstock im Rücken, das Jawoll! auf den Zungen, die Tempo-30-Schilder in den Blutbahnen. Der



Wagemut wahrlich im Arsch. Aber die Gaukler! Was die Dichter schrieben: zunächst nur Buchstabenreihen, ins Wort eingefroren, toter Text – durch Spiel wird daraus ein Blutkreislauf, ein Wesen, das mit barer Münze Leben zahlt. Der literarischen Gestalten ewiges Schicksal: erst durch fremde Körper wahr zu werden.

Über Schauspiel reden ist also immer: Nach-Rede. Der Spielmoment ist der Sterbeaugenblick. Wie ungemocht waren Kritiker seit jeher bei den Theaterleuten, aber – Teufelswerk Dialektik! – ausgerechnet Rezensenten aller Epochen sind die Hauptsächlichen, die Schauspielerarbeit als gewissen Eindruck weitergeben. Mangelhaft genug, denn sie können natürlich das Entscheidende nicht vermitteln: warum man bei Moissi weinte, bei Caspar schluchzte, bei der Duse mundoffen dasaß. Wer Theater-Rollenspiel beschreibt, der öffnet Särge, voll der Illusion, es wären noch immer Welten.

Eines Tages trat auch der 1941 geborene Dieter Mann aufs Ausdrucksfeld, legte los, legte bloß, gab seinen Körper, seinen Kopf. Zur Qualität seiner Kunstausbübung wurde: Er gab Geist. Entwicklung: Er schweißte sein Ungebärdiges zusehends ein. Er bot spielend Wechsel-Bilder, aber blieb Berliner: scharf, schnell, schnoddrig. Nie zu viel, nie zu wenig. Mitte also? Darin nicht verloren, sondern kantig. Rosows Wolodja, Lessings Tempelherr, Goethes Clavigo,

Plenzdorfs Wibeau, Shakespeares tragische Charaktere, Tschechows zynische Herren. So viele Jahrzehnte  
Deutsches Theater Berlin, Schumannstraße 13a.

Einige Gestalten, durch Dieter Mann Gewordene, sie seien hier willkürlich und doch nicht ganz wahllos herangezoomt. Meisterschaftsbezeugende.

Am Antonio in Goethes »Torquato Tasso« (1975, Regie: Friedo Solter) konnte man sehen, mit welcher architektonischen Vollendung eine Gestalt gebaut werden kann, mit welcher Beherrschung, welcher gezügelter Energie, welcher Schärfe. Der Staatssekretär, der Weltmann, der Politiker kam auf die Bühne als würdiger Partner und als mächtiger, fast übermächtiger Widerpart des Dichters Tasso (Christian Grashof) – Mann ist aber auch eine moralische Instanz von hohen Graden, wodurch das knirschende Beziehungsgefüge zwischen Kunst und Politik, Wirklichkeit und Poesie ein erregendes Zittern bekommt.

Der Emporkömmling Lopachin in Tschechows »Kirschgarten« (1984, Regie: Friedo Solter): Der Schauspieler offenbart die Merkwürdigkeit eines Bäuerlichen, der den eigenen Aufstieg gleichsam bremsen möchte, weil er fühlt, dass diese Karriere biographische Wurzeln kappt. Mann gibt den sich Windenden und Zurückhaltenden, den Unruhigen und Nervösen, den Glatten und Schüchternen – er zeigt aber ebenso, welche

rasanter Schwung doch in dem kommenden Bourgeois steckt, wie der Triumph des Geldes schon in ihm wütet.

Hörder, der deutsche Soldat vor den Toren Moskaus, der sich in bitterschlimmer Schlacht zu den Idealen Hölderlins bekennt, das Unrecht dieses Hitler-Feldzuges erkennt und im großen ethischen Protest sein Leben opfert (1985, Bechers »Winterschlacht«, Regie: Alexander Lang). Der Kritiker Christoph Funke schrieb: »So nie gesehen! Wie Mann das meistert! Die Furchtlosigkeit des Nachdenkens, die Tiefe des Leidens am Verrat alles Guten; Schauspiel als hohe Gedankenlyrik – eine großartige Fortsetzung dessen, was einst Ekkehard Schall bei Brecht am Berliner Ensemble spielte.«

Und dort, der Wehrhahn in Hauptmanns »Biberpelz« (1993, Regie: Thomas Langhoff): blutleer, böswindig, Beamter eben, Untertan, der sich als Para-Graf aufspielt – noch die Fingerspitzen züngelnde Peitschen oder Paradeordnung; der schont, schnarrend, wahrlich nur die Ärmel, die Armen nie. Oder der Schmierige da (Lessings »Minna von Barnhelm«, 1999, Regie: Amélie Niermeyer) ist im Lustspiel der Wirt, aber in dieser Funktion Bürgeranzapfer. Ein Spitzel tut so, als sei er Mensch. Lessing als Traditionsforschung, was deutsch war, ist, bleibt. Doktor Dorn in Tschechows »Möwe« (2001, Regie: Thomas Langhoff): Der feine Mann hat etwas von einem ausgedörrten Meer, ein Ozean ohne jeden Tropfen,

seelische Wüste; aber das Reden des alternden Arztes ist freilich noch ein Schäumen an scharfen Klippen, ist Wellenkamm aus Zynismus und Zurechtweisung; er weiß, dass Hoffnung die schwächste aller Medizin ist. Und da, der Gajew, Bruder der gespreizten Ranjewskaja, noch einmal »Der Kirschgarten« (2006, Regie: Barbara Frey): ein Schwadronneur des Gestrigen, ein von Senilität gestreiftes letztes Auftrumpfen; Mann spielt das mit verkanteter, verspinnerter Vehemenz, aus der gar die wuselnde Geschäftigkeit eines Hans Moser blinzelt. Fazit: Geh unter die Leute, und du weißt, was Kälte ist.

Dieter Mann kann ganze Stücke zwischen seinen Lippen zusammenpressen, bis sie ihren Wesensschrei ausstoßen. Er malmt den Text nicht, ein kurzer Biss quasi, der genügt, und Sprache ist gepackt in ihrem Kern. Und dann springen die Sätze spitz und durchschlagend wie Funken von den Zähnen ab. Oder er spuckt das Wort grinsend aus wie einen Dartpfeil: bohrende Grüße aus einem Gletscherbezirk. Mann hat auch die Gabe, Stücken die Stirn zu kühlen. Damit ihm die Seele nicht gar zu sehr hüpfet und aufrauscht, trägt sie das Senkblei der Selbstbeherrschung. Die Herzkammern lichtdicht. Klar, ein Komödiant, aber Komik muss bei ihm durch jene Grenzkontrolle, hinter der die Besonnenheit ihr Regime errichtete. Alle Gestalten erzählen von der Klugheit dieses Darstellers – er weiß: Wo

Leidenschaft nur ein bisschen mitspielt, hat sie schon verloren; wo sie alles ist, auch. Dazwischen liegt Arbeit.

\*

Das Deutsche Theater Berlin. Für Mann waren das bis 2006 fünfundzwanzig Jahre DDR und sechzehn Jahre Bundesrepublik. In den Hoch-Zeiten war Wurzellosigkeit an diesem Theater großenteils ein unbekanntes und Schauspieler ein königliches Wort. Ein Wort, das bedeutete: Menschen dürfen das sein, was sie aus sich machen können. Es bedeutete also: Zärtlichkeit und Stille und Unerbittlichkeit einer lang möglichen und lang gewollten Entfaltung. Die Zärtlichkeit kam vom Publikum, die Stille vom Zeitbesitz. Die Unerbittlichkeit aber kam von den Regisseuren, die damit ihre Zärtlichkeit ausdrückten. Zeitbesitz? Ja. Theaterwissenschaftler Bernd Stegemann hat herausgefunden, dass am Deutschen Theater die Zahl der Premieren zwischen 1950 und 1989 bei sieben bis zehn pro Spielzeit lag. Bis 2010 erfolgte eine Steigerung auf bis zu zwanzig Produktionen, für die Spielzeit 2015/16 waren 32 Premieren angekündigt. Bei reduziertem Personalbestand. »Mit etwa der Hälfte der Mitarbeiter wird das Dreifache an Inszenierungen produziert. Rein rechnerisch hat sich die Arbeitsbelastung versechsfacht. Die Theaterleitung hat damit den Beweis erbracht, um wie

viel leistungsfähiger der Kapitalismus ist als die Planwirtschaft. Doch die Ehe von Effizienz und Kunst geht selten glücklich aus« (Lettre International).

Zu DDR-Zeiten lebte das Theater (gut!) davon, dass Wahrheit immer ein bisschen gefährlich war; heute stirbt es immer ein bisschen daran, dass sich die Wahrheiten gegenseitig aufheben. Damit ist sehr deutlich gesagt: Unterhaltungen mit Dieter Mann sind auch eine trotzig behauptung von gelebtem Glück. Freilich: Immer erst später weiß man, dass alles Beglückende bloß existiert, weil der Schein unser Bewusstsein ebenso bestimmt wie jenes Sein, das meist weniger Beglückendes parat hält. Mit anderen Worten: Auch das Deutsche Theater war, selbst zu besten Ensemblezeiten, keine Insel der Glückseligen. Dieter Mann, der Schüler, dann Gefährte von Wolfgang Heinz und vor allem Friedo Solter – war 1984 bis 1991 Intendant. Welch eine Zeit! Der Anfang: Gerade war das Großprojekt »Faust. Zweiter Teil« gescheitert (Regie: Friedo Solter, Titelrolle: Alexander Lang, Mephisto: Dieter Mann) und das Ensemble ob dieser Aufgabe in Lager zerrissen. Der damalige Intendant Rolf Rohmer, ein Wissenschaftler, musste wegen allumfassender Fremdheit in der Theaterpraxis wieder gehen. Manns Berufung auf den Intendantenstuhl war ein Sieg des DT-Ensembles – dessen künstlerische Anziehungskraft so legendär war wie sein Abstoßungswille gegen »Eindringlinge«. Das Ende

dieser Intendanz: brodelnde, triste DDR-Endzeit; aber Alexander Lang, Frank Castorf und Heiner Müller, Thomas Langhoff und Rolf Winkelgrund am Haus! Eine Wende, nicht ohne Wunden, doch Manns Leitung muss als klug, uneitel, konzentriert, unspektakulär eingestuft werden, und sie hat ihren guten (also: zu wenig beachteten) Platz in der Geschichte des Hauses. Wahrscheinlich bestand diese Klugheit wesentlich darin, das eigene Ethos zu behaupten, aber es keinen Augenblick als allgemeines Gesetz den anderen aufzudrängen.

Über jene Zeit schrieb die Publizistin Kerstin Decker 2011: »Ein heutiger Intendant ist ein Spezialfall des Piraten. Er kapert ein Haus, setzt die ganze Besatzung aus – oder fast die ganze –, bestimmt den Kurs neu und benimmt sich, als hätte dieses Schiff seiner Gegenwart keine Vergangenheit gehabt. Dass es eine andere Zukunft haben wird, die nicht mehr auf seinen Namen hört, weiß er. Dieter Mann dagegen war ein Intendant älteren Typs. Vor-Piraten-Zeitalter. Aber als ein guter Seemann erwies er sich trotzdem, brachte sein Theater sicher durch den Wendesturm, der nicht zuletzt von ihm selbst ausging. Auch deshalb ist er wohl schon zu Lebzeiten Ehrenmitglied des Deutschen Theaters geworden.«

In dieses Kapitel Lebens- und Theatergeschichte fällt etwas, was auf den ersten Blick marginal ist, aber sehr viel zu tun hat mit jener Grundliebe des Schauspielers Mann:

seiner tiefen Liebe zur Literatur, zum gesprochenen Wort als einer Art Weitergabe des Lesens. Auf der Bühne ein Stuhl, ein Tisch, ein Glas Wasser – hoffnungsvolle Unmoderne. Ursprungsarbeit. Als stünde das Theater – von dem immer häufiger die Rede geht, es sei wie so vieles am Ende – wieder kurz vor seiner Erfindung. Die legendären DT-Matinee. Sie waren Fortsetzung des Ensembledankens mit bescheidenen, konzentrierten Mitteln. Fast alle Schauspieler des Hauses beteiligten sich; es entwickelten sich Spezialstrecken, Vorlieben und für viele Zuschauer neue Gelegenheiten, »ihren« Schauspielern nahe zu sein.

Unter Gustav von Wangenheim's Intendanz hatte es begonnen, mit »Morgenfeiern« für Lessing, Heine und russische Dichtung, mit literarischen Programmen, die gesellschaftlichen oder historischen Anlässen oder klassischen Autoren gewidmet waren. Im Oktober 1950 – Wolfgang Langhoff ist seit vier Jahren Intendant – taucht erstmals in den Spielplänen das Wort »Matinee« auf. Das Premierensprogramm: »Es soll kein Krieg sein«. Später wird es für Jahre still an den Sonntagvormittagen. Erst Mitte der achtziger Jahre, unter besagter Intendanz von Dieter Mann, kommt es zu neuer Kontinuität. Die Reihe ist vor allem verbunden mit dem Namen des Dramaturgen Hans-Martin Rahner.



Das Vorlesen als Chance, dem Lesen Raum zu geben im doppelten Sinne – unbestreitbar zählt Dieter Mann zu den hervorragenden literarischen Interpreten deutscher Sprache. Wo und wann er liest, protokollieren Berichterstatter bereits die Art seines besonderen Hereinkommens: Gruß mit kurzem Nicken. Präsenz durch Zurücknahme. Kein Aufputz. Und er liest nicht, er präsentiert ein Erzählspiel. Eine Lesung in Erkner, »Der eiserne Gustav« von Fallada: »Eine kleine Handbewegung – jeder sah den Droschkenkutscher mit der Peitsche an den Lackzylinder tippen. Ein Blick nach unten – vom Droschkenbock auf das Taxi hinab. Der Berliner Dialekt immer anders, hochnäsiger, traurig oder grob« (Märkische Oderzeitung). Die Zeitschrift »Literaturen« notierte: »Klug muss man die Interpretation nennen, weil dem Vorleser etwas Erstaunliches gelingt, nämlich dem Schriftsteller in das Innere seiner Figuren zu folgen, nein, man muss es komplizierter sagen: zuerst dem Schriftsteller selbst zu folgen, dann die von ihm geschaffenen Charaktere zu verstehen, sich in sie einzufühlen, ja sich in sie zu verwandeln, und dann das Verständnis nach außen zu tragen und die Figuren mit der eigenen Stimme neu entstehen zu lassen. Dazu reicht bloße Sprecherziehung nicht aus. Die Berliner Luft des ›Eisernen Gustav‹ ist lange verzogen, und das ›Milljöh‹ hat sich fast vollständig aufgelöst. Das spielt man heute nicht mal eben so nach.«

Gustav Seibt schreibt in der »Süddeutschen Zeitung«, Mann sei wahrscheinlich »der intelligenteste Leser auf deutschen Bühnen«. Zu Döblins »Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord« als Hörbuch: »Wie Dieter Mann Döblin liest, wie er diese Aufgabe bewältigt, die so viel Zurückhaltung erfordert, so wenig Ausstellen der Mittel erlaubt – das muss man bewundern. Phrasierung, Tempo, manchmal expertenhafte Beiläufigkeit im Ablesen, manchmal schreitende Langsamkeit, ein stoisches Nachbeten des Unheils, nie ein erhobener Ton: Solche Darbietung ist zum Entzücken, zum Fürchten. Ein ganz ferner Nachhall des Berlinerischen, insgesamt jedoch die Sonorität einer ernüchterten Menschenkunde, das ist die Spannung, in die er sein Timbre hier gebracht hat.«

\*

Im Jahre 2008 gibt Dieter Mann den König Lear am Staatsschauspiel Dresden. Essayist Gunnar Decker fasst zusammen: »Dieter Mann trägt seinen Shakespeare – und Shakespeare trägt ihn. Dieser Schauspieler hat den Ensemble-Geist so verinnerlicht, dass er niemals auf den Gedanken käme, hier ginge es nur um ihn und die anderen seien bloß dazu da, seinen Glanz zur Geltung zu bringen – nein, Dieter Mann will Erster unter Gleichen sein. Und das wirkt sich aus: Selten sieht man heute, in Zeiten flüchtig

zusammengewürfelter Ensembles, noch solch kompakte Geschlossenheit einer Inszenierung, in der jeder für den anderen spielt – und nicht gegen ihn.«

Als ich während der Gespräche mit dem Schauspieler auf diese Sätze stoße, wird mir einmal mehr bewusst, warum er bei unseren Begegnungen so sehr am

»Wiederheraufholen« von Aufführungen interessiert ist.

Der Arbeitsnachweis. Der Existenzgrund. Das

Behauptungsfeld. Seine Art, sich zwischen den Menschen zu bewegen, mit ihnen. Er will über Inszenierungen reden.

Um welche Themen ging es? Wie wurde gespielt? Was für Assoziationen? »Sagen Sie's. Erzählen wir's uns.«

Sehr aufmerksam bindet Dieter Mann die eigene Arbeit an Kollegialität, somit ganz und gar der natürlichen Geselligkeit des Gewerbes folgend. Er kann nicht über sich reden, ohne über andere zu sprechen. Er kann nicht über andere reden, ohne dass im Geiste gleichsam neu das Gewebe entstünde, also das, was zum Zeitpunkt einer Aufführung im Bunde aller auf der Bühne geschah. Über die vergangene Arbeit befinden heißt also diese Arbeit noch einmal zu beschreiben versuchen. Als haltbar preisen, was durch die Finger rann? Schauspielers Beispielgebung für das Wesen aller Existenz. Nichts ist haltbar. Halten wir das fest, so geht das Gespräch weiter und weiter.

Wir reden also über Inszenierungen jüngerer Jahre.

Dieter Mann klopft Erinnerung ab nach dem, was von all

dem Gespielten geblieben sein könnte – an  
Denkmöglichkeiten: »Theater ist doch nur Transportmittel  
für das Einzige, woraus alle Welt besteht: Fragen.« Wir  
lachen über die völlig neue Bedeutung, die plötzlich das  
Wort Fragilität erhält, wenn man es zu Fragen in  
Beziehung setzt. Fragilität, die Zerbrechlichkeit – auch  
Fragen machen zerbrechlicher, denn sie löchern.

Staatsschauspiel Dresden, 1999. Wo viel Freiheit, ist viel  
Irrtum. Schiller. »Wallenstein«. Versuch eines mächtigen  
Menschen, frei das Eigene zu leben, einen Frieden durch  
Frontenwechsel zu wagen, die Klammer der großen  
politischen »Sachzwänge« zu sprengen. Der kaiserliche  
General, längst als Verräter gebrandmarkt, flugs schon  
eingesponnen ins Netz der ihn stürzenden Intrigen, tritt  
nahe vors Publikum, er blickt uns an, vor nächtlichem  
Himmel, spürbar färbt Trauer seine schneidende Stimme,  
und er spricht über die Menschenangst vor Veränderung,  
er redet über jene Kraft der Verhältnisse, die allemal  
stärker scheint als jeder freie Wille.

Regie: Hasko Weber. Einer, der den Krieg nicht kennt,  
erzählt das Schicksal von Menschen, die keinen Frieden  
kannten. Das Ränkespiel wird per Telefon befehligt;  
entnervt oder apathisch hockt das Personal auf  
Resopalstühlen. Allein schon die slawische Sprachfärbung  
des Kroatengenerals Isolani schafft neuzeitliche

Assoziationen. Schiller schrieb unser Stück, um einen Satz von Heiner Müller über Shakespeare abzuwandeln.

Dieter Mann, der Gast vom Deutschen Theater Berlin, prägt die Aufführung, natürlich. Mit einer mümmelnden Arroganz produziert dieser Wallenstein eine Präsenz, die vor allem darin besteht, sich den politischen Kräftefeldern zu entwinden. Zwischen dem Gebot zur Kaisertreue und einem Gelüst am frechen Pakt mit dem Feind wähnt sich Manns Wallenstein unfassbar mächtig darin, mächtig unfassbar zu sein. Was er tut, ist immer das Gegenteil von Taten: Er denkt sich frei, umgeben von lauter Gefangenschaften im Stress der Zwänge; er trifft Entschlüsse, ohne in irgendeiner Sache zum wirklichen Schluss zu kommen. Er lebt so das Drama der Freiheit: Die findet lediglich im Geiste statt; draußen »im Raume«, wo sich »die Sachen stoßen«, führt jeder verwirklichte Plan nur immer in des Lebens eisige Fremde.

Dieter Mann bietet somit ein Gleichnis für jedes unglückliche Bewusstsein, das sich zur Freiheit bekennt: Freiheit ist, was den Menschen unvorhersehbar macht. Freiheit heckt des Menschen Unberechenbarkeiten aus. Das erzählt dieses Stück, und Mann erzählt seinen Wallenstein schreiend leise, behänd vorsichtig. Zeit, die einem Menschen wegläuft, verwandelt dieser Schauspieler in tausend kleine Ewigkeiten aus herrlichstem Stillstand. Ein Seiltänzer, der aufs Seil verzichten kann, nicht auf die

Abgründe unter ihm. Der Militarismus dieses Feldherrn, das sind im Grunde nur die Gedanken, die ihm durch den Kopf schießen. Mann ist väterlicher Herrscher, herrschender Vater; er vernichtet seine Frau mit einem Blick; er knautscht sich in seine Unantastbarkeit, aber braucht bloß einen Mantel anzuziehen, und eine nahezu granitene Straffung strahlt. Vor den Pappenheimern, die er sich als letztes Aufgebot retten will, steht er wie Hitler vorm Volkssturm. Sternenberechnung verwandelt ihn in einen feurigen Schwärmer – ein Kind gleichsam, das alle Leute rundum mit Irrationalität übertölpelt.

Bezaubernd zynisch und unangenehm jovial ist Dieter Mann, berückend selbstgerecht und mit Dämonie sympathisch. Er spielt den Hamlet im Wallenstein: Er will – umlauert, umlagert, umstellt – doch Herr seiner Möglichkeiten bleiben. Er jongliert mit der Realität – so weit kommt's noch, dass er den Reichtum der Optionen durchs Nadelöhr einer klaren Entscheidung zöge.

»Die alte Frage«, sagt Dieter Mann, »wie bleibt man Macht- und Möglichkeitsmensch zugleich? Dieser Wallenstein ist in dem Moment kein Mensch mehr, da er nicht mehr mit der Welt spielen kann.«

Inmitten der militärischen Erhitzungen und familiären Exaltationen des Dramas bleibt Mann ein Minimalist der Emotion. Oder ein Maximalist des Schmallippigen.

Wallenstein hat sozusagen harte Erde unter dem rollenden