



Imo Moszkowicz

ULRICH SCHMIDT, IMO MOSZKOWICZ

»Kunst geht nach Brot« –
Ein Interview mit Imo Moszkowicz über seine Arbeit
bei Film, Fernsehen und Theater

Ulrich Schmidt: Herr Moszkowicz, warum sind Sie nach dem Krieg nach Ahlen zurückgegangen?

Imo Moszkowicz: Da gab es eine Verabredung mit unserer Familie, dass wir, wenn diese Hitlerscheiße zu Ende ist, und wir hatten gehofft, dass sie ziemlich schnell zu Ende ist, dass wir uns am ersten Sederabend, das ist der erste Abend des Pessachfestes, dass wir uns dann in Ahlen bei unserem Tante Treschen treffen. Tante Treschen war die Frau eines Bergarbeiters, sie war mit meiner ältesten Schwester befreundet. Die Verabredung lautete so. Denken konnte ich das damals noch nicht, aber heute weiß ich, dass in meinem Unterbewusstsein wesentlich der Gedanke mitschlummer-te: Die Nazis dürfen mich nicht besiegt haben! Wäre ich nicht in meine – ich habe Schwierigkeiten mit dem Begriff – Heimat, nicht an den Ort, wo ich geboren wurde, wo ich zur Schule ging, zurückgekehrt, also dahin, wo ich mich zu Hause fühlte, dann hätte Hitler mich absolut besiegt.

U.S.: Sie haben ja an anderer Stelle geschrieben, dass jeder Exilant, der nicht zurückgekommen ist, von Hitler besiegt ist.

I.M.: Ja, so ist es.

U.S.: Sie haben relativ bald nach dem Krieg angefangen, am Theater zu arbeiten. Da muss man ein wenig in Ihre Vergangenheit eintauchen: Sie wollten gern zum Theater, das Interessante ist, Ihre ersten »Trockenübungen« für das Theater haben Sie im KZ gemacht.

I.M.: Ja, schon. Ein bisschen sogar noch vorher. Damals gab es in Dortmund eine Umschulungswerkstätte, wo ich das Tischlerhandwerk lernte und mein Bruder das Schlosserhandwerk; das war eine von der Gestapo genehmigte Ausbildungswerkstätte für auswanderungswillige jüdische Menschen und für uns junge Jungen war damit die Möglichkeit gegeben, dass wir nicht in den Tiefbau gesteckt wurden, also in die Schwerstarbeit, die ja bereits eine Art Zwangsarbeit war. Das Ganze hielt aber nur ein Jahr, dann wurde es von der Gestapo aufgelöst. Es waren jüdische Meister, die uns dort unterrichteten und mir gegenüber an der Hobelbank stand der Schauspieler Rolf Feldheim, ein Dortmunder, der leider ganz jämmerlich in Auschwitz umgekommen ist. Bei dem hatte ich mein erstes Rollenstudium; während wir tischler-ten, lernte ich bei ihm die Szene *Aases Tod* aus dem Peer Gynt.

U.S.: Sie haben nach der Rückkehr nach Ahlen auf dem Versorgungsamt gearbeitet und Zettel verteilt, auf denen eigentlich immer nur drauf stand: Wir haben nichts. Dann kam jemand vorbei, der am Theater arbeitete.

I.M.: Ja, das war Christine Nikschat, eine Schauspielerin, die nach Ahlen geflohen war, dort hatte sie Verwandte, sie kam aus Ostpreußen. Es gibt sie heute noch. Wir telefonieren gelegentlich. Sie lebt in Kassel, dort ist sie verheiratet. Ist aber schon lange nicht mehr am Theater, was sehr, sehr bedauerlich ist, sie ist eine exzellente Schauspielerin. Durch sie bin ich dann an die Junge Bühne Warendorf gekommen. Und das war bereits Ende 45, sprich: Der Krieg war noch nicht einmal ein halbes Jahr vorbei. Da war ich an der Jungen Bühne und spielte, was dort angeboten wurde, und zog bald von dort nach Gütersloh. Dort gab es das Westfalentheater. Der Direktor des Westfalentheaters, ein gewisser Herr Wittwer, konnte mit meinem Namen wenig anfangen, denn der war ihm zu fremd, zu russisch, zu polnisch, zu ichweiß-nichtwas. Und ich hatte sofort eine Rolle zu übernehmen. Das war mein Antritt. Ich kam mittags an und hatte bis abends eine Rolle für einen erkrankten Schauspieler zu übernehmen, und ich war mit meinem Kopf so in den Text vertieft, so im Lernen, dass ich eigentlich gar nicht richtig hingehört hatte, was der von mir wollte. Also: Er wollte jetzt gleich vor den Vorhang treten und sagen, dass heute Abend nicht mehr Herr sowieso (ich habe seinen Namen vergessen), sondern Imo Moszkowicz die Rolle spielt und, kurz bevor er rausgeht, sagt er: »Ich kriege ›Moszkowicz‹ nicht über die Lippen, können Sie nicht anders heißen?« »Nennen Sie mich, wie Sie wollen«, sagte ich. »Ich bin so mit dem Text beschäftigt, dass ich froh bin, wenn ich den behalte, muss alles andere vergessen, vielleicht sogar schon meinen Namen.« Da machte er aus meinem Namen, weil ich aus Ahlen komme, Dahlen. So hieß ich in Gütersloh Imo Dahlen. Ein Künstlername, bevor ich überhaupt ein wirklicher Künstler war.

U.S.: Also, von jetzt auf gleich eine Rolle zu übernehmen, hat schon was mit hoher Kunst zu tun.

I.M.: Na ja, es lauerte noch eine weitere Schwierigkeit, die sich zwei, drei Tage später zeigte: Ich hatte den *Mephisto* in 48 Stunden zu übernehmen und kannte nur den Prolog im Himmel. Den auch hatte ich mit Rolf Feldheim, dem Schauspieler, an der Hobelbank erlernt und lernte jetzt den ganzen *Mephisto* auswendig. Das hat erstaunlicherweise funktioniert, ich weiß bis heute nicht wie.

U.S.: Stichwort *Mephisto*: Da können wir direkt zu Gustaf Gründgens springen. Gustaf Gründgens ist mit diesem Film, mit dieser Rolle berühmt geworden.

I.M.: Ich habe diesen Film nicht für so sehr gut gehalten, denn er näherte sich für mein Gefühl einer Schnellsprecholympiade. Das ist mein subjektives Urteil, das ich ihm selbst gesagt habe; ich nannte es den »Tanz auf den Jacketkronen«, so mit Ironie den Filmtitel *Tanz auf dem Vulkan* abändernd.

U.S.: Mich interessiert aber etwas anderes. Sie mussten ja teilweise für ihn einspringen und seinen Text rezitieren

I.M.: Ja auf den Proben war das so von ihm gewünscht, denn, wissen Sie, dieses Talent Regie zu führen und zugleich eine Hauptrolle zu spielen, das haben ja nur ganz, ganz wenige. Und die müssen sehr behutsam mit ihrem Talent umgehen und sehr nachsichtig mit sich sein, sonst zerreißt Sie dieser Vorgang. Ich habe das selbst einmal in Südamerika mit dem Orest in der Iphigenie so gemacht, und habe gedacht, ich erstickte daran. Mir war damals nicht so ganz klar, wie wichtig meine Funktion war, aber es zeigt sich in der Retrospektive, wie geschickt das vom Gründgens war, jemanden vollkommen neutral die Rolle spielen zu lassen, damit er seine Phantasie, an dem, was er sieht und hört, entzünden konnte.

U.S.: Nun steckt da noch etwas anderes dahinter, oder ich meine, es führt uns dahin, nämlich das Prinzip der Werktreue. Einerseits sagen Sie in Ihren Memoiren etwas dazu, dann gibt es den Ausschnitt aus dem Film, wo Sie in der Zürcher Oper stehen und sagen, sinngemäß, dass der Autor recht bekommen soll, d.h., man soll das spielen, was man liest und nicht irgendetwas hineingeheimnissen.

I.M.: Auch die hochgradigste Werktreue ist nicht absolut. Das kann es gar nicht geben. Das konnte eigentlich nur Bertolt Brecht mit seinen eigenen Stücken machen, denn der wusste ja ganz genau, was er wollte. Also, man bleibt immer ein Interpret. Aber – es gibt eine Art, wie soll ich sagen, beruflicher Verpflichtung, die Gustaf Gründgens und auch ich als einer seiner Schüler die nobelste Absicht unseres Berufes nannten: dass wir die Anwälte der Autoren sind und nicht die Ankläger. Das halte ich, besonders mit Sicht auf das heutige Theater, für wichtig, wo nur die Denunziation in den Vordergrund gestellt wird: Schaut mal, wie mies das alles ist, was diese Herrschaften da auf der Bühne treiben! Das gibt den jungen Regisseuren heutzutage einen merkwürdigen Kick, einen zersetzenden Kick, und ich muss gestehen, ich kann damit nichts anfangen. Das ist eine Mode, die wohl bald wieder vergehen wird, es sind schon die ersten Anzeichen vorhanden, aber geblieben ist immer noch eine Art – das klingt jetzt, also ob ich das böse meine – Studententheater. Ich habe immer das Gefühl, der Untertitel ist: Einen Jux wollen wir uns machen. Auf Kosten der Autoren. Schiller hat bei Racine, Bertolt Brecht bei anderen Dichtern seine Anleihen gemacht – das ist legitim; auch Goethe hat geborgt. In der Musik kennen wir das alles in einem noch viel größerem Ma. Das ist alles legitim. Jedoch ein Werk, von sagen wir einmal Kleist zu nehmen und es so zu verunstalten, dass es mit Kleist gar nichts mehr zu tun haben kann, das kann nicht legitim sein. Oder nehmen wir ein anderes Beispiel: Es grenzt doch an eine absolute Lächerlichkeit, wenn Wotan im Frack auftritt oder im Gehrock und ein gres Schwert in der Hand hält. Also da muss ich sagen: wo sind denn nur die so genannten Gralshter geblieben, die das an einen Pranger stellen, die einfach sagen, so kann und darf das doch nicht gehen.

Dass es aber leider doch so geht, beweist ja, dass die Leute dennoch ins Theater gehen und sogar Beifall spenden.

U.S.: Noch einmal zurück zur Probenarbeit. In Ihren Memoiren schreiben Sie: »Von einer Probe zur anderen versuche ich zu vergessen, was tags zuvor erarbeitet wurde. Um die Vorgänge neu zu sehen, Inhalte neu zu hören, suggeriere ich mir, dass ich das Dargestellte zum ersten Mal sehe und höre.« Das erinnert mich an Gerhard F. Hering, der immer gesagt hat: »Ich mache mich unschuldig vor dem Text.« Da scheint es mir Parallelen zu geben.

I.M.: Absolut. Einen Text zu lesen, ist eine Sache, einen Text zu hören, eine weitere. Entscheidend ist, dass, wenn dieser Text zum Leben erweckt wird, d.h., von einem Schauspieler dargestellt, dann erst ergibt sich eine neue Dimension, und da ist der beobachtende Helfer, der Regisseur, von einer nicht schilderbaren Wichtigkeit. Die meisten Menschen wissen ja überhaupt nicht, auch die meisten Kritiker nicht, was Regie eigentlich ist. Man stellt sich das wohl so vor, da kommt einer und sagt: Sie kommen von links, Sie gehen nach rechts, und hier machen wir einen Strich und das setzen wir an Text dazu und das sagen wir doppelt. Es ist dermaßen imbezigel, so über diesen Beruf zu denken, der ja tief, in der tiefsten Psychologie verankert ist, in der Psychologie des Stückes nämlich; aber auch in der Psychologie des Schauspielers, der ja nicht der Charakter ist, den er darzustellen hat, der ja nur vorgibt, diese Figur zu sein. Und zwar so, dass ein Faszinosum, also etwas Außergewöhnliches entsteht. Das geht nur recht selten ohne die Hilfe des Regisseurs.

U.S.: So verstehe ich die erste Szene des Filmes, wo es um das Vorsprechen geht, welches Stück ist das eigentlich?

I.M.: Arthur Millers *Hexenjagd*.

U.S.: Das ist doch Ihr Versuch, der Dame, die da vorspricht, zu erzählen, welchen Subtext Sie da sehen.

I.M.: So ist es. Wenig erfolgreich, muss ich leider gestehen. Es ist ja nicht so, dass der Schauspieler wirklich verstehen muss, was er da sagt, denn es ist manches Mal verdammt schwer. Zum Schauspielerberuf gehört keinerlei Intelligenz, ist allerdings Intelligenz dabei, dann ist es wunderbar. Aber er muss zumindest ahnen können, was die Rolle, die er zu spielen hat, meint; ich nenne es den Bühneninstinkt. Den muss er haben. Er muss die Bedeutung wittern. Dann wird es durch seine Darstellung vernehmbar. Werner Krauss war ein großes Beispiel. Glauben Sie, Werner Krauss hat auch nur einen einzigen Satz von dem Sokrates verstanden? Und hören Sie sich das an, wie er die Rede hält. Das ist genial.

U.S.: Ich vermute, in dieser Hinsicht haben Sie viel bei Gustaf Gründgens gelernt.

I.M.: Ich würde sagen: ja! Alles, was ich kann, alles, was man so das Können nennt am Theater, das habe ich bei Gustaf Gründgens gelernt. Ich habe es aber auch bei

anderen Regisseuren, die ihm nicht das Wasser reichen konnten, gelernt, von deren Fehlern gelernt. Also: Wie viel Kraft kann man aus diesen Erkenntnissen ziehen und Sie sich zu Eigen machen. Das haben alle Brechtschüler auch getan. Vergessen Sie nicht, Bertolt Brecht hat diese Modellaufführungen gehabt und er hat darauf bestanden, dass die Aufführungen, wie heutzutage die Musicals, ob in Pusemuckel oder in Honigbichel, absolut identisch sind. Das musste genau so sein wie an seinem Theater. In dicken Büchern ist jede Geste, jede Bewegung, mit Fotos dokumentiert. Sogar jede Betonung, wenn Sie so wollen.

U.S.: Aber in diesem Sinne modellhaft ist das, was Sie von Kortner erzählen, nicht zu verstehen, oder?

I.M.: Bei Kortner war das anders. Nein, nein, ich rede jetzt von den reinen Modellaufführungen, wie sie Brecht wollte. Und wie sie ja auch das Musical will. Die Leute, die damit erfolgreich sind, wollen nicht, dass diese Erfolge gefährdet sind. Und sagen, so wie wir es gemacht haben, so macht ihr es in Wien und in Hamburg und in Stuttgart und in London und in Paris. Okay, das ist eine Businessgeschichte, die ich recht gut verstehe: Kunst geht nach Brot, egal, wer immer darin etwas unternimmt (denn leben müssen wir alle davon). Beim Kortner war die Arbeitsweise ganz different. Kortner war ein Diktator. Er hatte zu guter Letzt lauter kleine Kortners auf der Bühne stehen, die fast alle wie er agierten. Der sprachliche Duktus wurde übernommen, die Geste wurde übernommen bis in den kleinen Finger, der sich nach seinen Anweisungen zu bewegen hatte. Am Schillertheater nannte man diese Dressur (und ich habe oft darüber lachen müssen) Christenverfolgung. Ich kann es bestätigen: Es war nicht weit davon entfernt. Sein Hass auf Deutschland und die deutsche Kultur konnte er nicht wegleugnen. Das ist verdammt gut zu verstehen: Er hatte eine große Karriere, er war der Mann, der sein Land zu verlassen hatte und was war sein Land? Seine Sprache.

U.S.: »In all meinen Jahren«, schreiben Sie in Ihren Memoiren, »hat mich das dargestellte Leid immer zum Lachen verleitet. Wie lächerlich doch die Kunstform ist, wenn sie versucht, die Realität nachzuahmen«. Und Sie haben beschlossen, in eine »operettige Scheinwelt« zu fliehen, was ich aber gar nicht so schlimm finde.

I.M.: Nein, nein. Das ist nicht schlimm. Diese Formulierung ist entstanden, weil in irgendwelchen Berichten über mich geschrieben steht, dass ich aufgrund meiner tristen Vergangenheit in die heitere Muse geflohen sei. Das ist alles Quatsch, ich habe die heitere Muse immer genauso ernst genommen, wie alles andere, vielleicht sogar ernster. Ich war nur der, der es ganz gut konnte. Und ich fand es auch wichtig, das gut zu können; es gehört zu meinem Beruf. Ein Bäcker, der nur Torten backen will, und nicht auch rustikales Brot, der hat seinen Beruf verfehlt. Der schwänzt einen anderen Beruf, wie der Kortner sagt.

U.S.: Der Vorspann zu *Küß mich, Kätschen*, weil Sie ja auch gerade vom Musical sprachen, und das ist ja mittlerweile in den Verträgen so ungeheuer festgezurr, wie das alles zu geschehen hat, wie das abzulaufen hat – der Vorspann zu *Kätschen* ist eigentlich gegen alle Regel. Was ich da so gesehen habe, das hat mich aber sehr begeistert.

I.M.: Wissen Sie, ich war in jenen Jahren persona grata, denn ich habe ja das Fernsehen miterfunden. Es hätte sich niemand erlaubt, mir zu sagen, »das geht nicht«, ich hätte ihm gegen das Schienbein getreten. Später gab es Leute, die für Ab- und Vorspanne zu sorgen hatten.

U.S.: Ja, Sie schreiben aber: »gelegentlich künstlerische Heimat: das Unterhaltungstheater«. Ich finde das ja immer wieder faszinierend. Ich war auch Dramaturg am Theater und ärgere mich auch heute noch, wenn ich feststelle, dass beispielsweise die Operette nicht ernst genommen wird, sie ist ja in der Regel das Zugpferd des Theaters.

I.M.: Und es ist das schwerste. Und diese Herausforderung hab ich immer angenommen. Wo waren Sie denn Dramaturg?

U.S.: Ich war zum Schluss hier in Bielefeld.

I.M.: Ach, was Sie sagen. In Bielefeld liegen ja noch meine beiden ersten Inszenierungen.

U.S.: Da wollte ich auch noch drauf zu sprechen kommen. Ich habe im Stadtarchiv geguckt und da schreibt etwa der Rezensent der *Westfälischen Zeitung* über Ihre Inszenierung von Hermann Wouks *Die Caine war ihr Schicksal*: Der Beifall und die Anteilnahme gilt in etwa einem »Lehrstück der Remilitarisierung«.

I.M.: Ja, was ist dazu zu sagen? Ich habe das Stück nicht geschrieben, ich habe es nur inszeniert.

U.S.: Ich denke nur, aus der ganzen Rezension geht hervor, dass der Rezensent eine kritische Haltung dem Stück gegenüber hat, weil er meint, dass *Canaris* oder *Teufels General* eher etwas für deutsche Gemüter seien. Die Regiearbeit wird durchgängig als gut beurteilt.

I.M.: Wenn ich mich recht erinnere, war es das, was man erfolgreich nennt. Das Stück war damals in Mode, man spielte es an fast allen Bühnen, denn man war süchtig nach neuen Stücken. Außerdem hatte der Roman ein großes Echo.

U.S.: Ich denke, der Erfolg hängt auch damit zusammen, dass das eine lange verbotene Literatur war und dass die Neugierde entsprechend groß war.

I.M.: Aber selbstverständlich.

U.S.: Das ist ja auch eine andere Art von Literatur gewesen.

I.M.: Und eine andere Art von Dramaturgie. Ich muss gestehen, dass dieses Stück sehr gekonnt gemacht war, dramaturgisch gesehen. Diese Adaption vom Roman zur Bühne war gelungen. Sicherlich hat sich das Stück an den Buch-Erfolg angehängt, aber es hätte ohne das Buch auch seine Meriten gehabt, weil es einfach ein bühnenwirksames Stück war. Und es hatte eine Message über die verantwortungslose Verantwortlichkeit eines Vorgesetzten, der eigentlich krank war, und aus der gefährliche Konflikte entstehen. Wir haben es von Kaiser Nero über Hitler und Mussolini und Sadam Hussein mit Wahnsinnigen zu tun. Auch Captain Queeg war ein Verrückter, der keinerlei Fähigkeiten hatte, in gewissen Situationen gewisse Entscheidungen so zu treffen, dass sie zum Vorteil der Untergebenen war.

U.S.: Humphrey Bogart brachte das in dem Film so rüber.

I.M.: Ja, natürlich! So war's ja auch vom Autor gemeint.

U.S.: Das andere Stück, *Der Privatsekretär*, ist ja eigentlich ein ganz anderes Genre.

I.M.: Ja, ganz anders.

U.S.: Ich fand das schön. In den Westfälischen Nachrichten die Überschrift: »Pantoffeln für Euripides«. Aber uneingeschränktes Lob. Und die Freie Presse schreibt, und das finde ich eigentlich ganz großartig: »recht anspruchsvoll und rücksichtslos zum Zuhören zwingend«.

I.M.: Ja, das war wohl so. Ich hatte große Bedenken, ob mein Bielefelder Publikum bereit war, sich dem hinzugeben. Das hat mich sehr verblüfft damals. Schauen Sie, ich war ein Anfänger, ich machte meine ersten Inszenierungen. In der Situation hat das alles ein ganz anderes Brio. Eigenständig, in eigener Verantwortung, etwas zu realisieren, von dem man lange nur geträumt hat es zu realisieren. Plötzlich ist die Möglichkeit gegeben, plötzlich entsteht in maximal fünf Probenwochen etwas, das anfänglich kaum spielbar schien. Und das mit einem unglaublich schweren Text, für Schauspieler und Publikum. Ich habe damals keine Kritiken gesammelt. Es war mir nicht wichtig genug, obwohl ich damals wie heute dasselbe denke: Kritiken sollen sein, müssen sein. Nur manches Mal hängt eine Existenz davon ab, ob sie gut oder schlecht sind; da ich sie aber nie habe fürchten müssen, war sie für mich sekundär. ... Manchmal, muss ich sagen, haben die Kritiker ja recht; schlimm ist es nur, wenn man sich verleumdet fühlt oder völlig missverstanden. Wenn man einsehen kann, dass man selbst schuld ist an einem Missverständnis, das man sich ja selbst eingebrockt hat, dann ist das zwar immer noch schmerzvoll aber ertragbar. Diese Tiefschläge hinzunehmen, lernt man mit der Zeit, denn sie gehören schließlich zu dem Beruf.

U.S.: Ich habe immer in meiner Zeit hier am Theater und auch anderswo gesagt: Ihr lieben Leute, wenn wir die Inszenierung draußen haben und es sind die Kritiken da, und es kommt einer und sagt, das finde ich aber schlecht, dann kann ich nicht hinge-

hen und sagen, das siehst du aber völlig falsch. Dann hat er eine bestimmte Einstellung zu dem Stück. Wenn er es gesehen hat, dann hat er auch einen Grund dazu gehabt, sich dieses Urteil zu bilden.

I.M.: Ohne Frage. Darüber kann ich im Grunde nicht diskutieren. Das eine hat seine Wichtigkeit und das andere auch. Das eine ist ja ohne das andere nicht denkbar. Wir brauchen ja das Echo. Wir kommen ja ohne ein Echo gar nicht aus. Und das Echo ist Teil unserer Arbeit, nur war ich damals so unglaublich hoch beschäftigt, dass ich gar keine Zeit hatte mich mit den Kritiken näher zu befassen. Außerdem ging ich nach den Bielefelder Inszenierungen nach Südamerika, zu meiner zweiten Reise, und war in den Vorbereitungen zu fünf Stücken, da hat man kaum noch Zeit sie wenigstens quer zu lesen.

U.S.: Da kann ich ja nur Luft holen: fünf Stücke auf einmal vorbereiten. Theater gegen das Heimweh haben Sie da inszeniert. Ist Ihnen das von vornherein bewusst gewesen oder ist Ihnen das hinterher klar geworden?

I.M.: Das war mir von vornherein klar. Ich wusste, dass es diese Emigrantenschar gibt, die sich geschworen hatte, nie wieder nach Deutschland zurückzugehen. Nur wenige haben portugiesisch in Brasilien oder spanisch in Argentinien gelernt, sie sind der deutschen Sprache verhaftet geblieben. So war es für sie ein Stück Seligkeit, von der Bühne herab wieder die deutsche Sprache zu hören. Es war wie eine Medizin, die ich Kranken geben konnte, nämlich Heimwehkranken. Und da lag schon der ganze gewichtige Sinn dieser aufwendigen Unternehmung, vom Auswärtigen Amt subventioniert. Das war, bevor es die Goethe-Institute in der ganzen Welt gab. Schauspieler, die emigriert waren, wurden in dies Ensemble aufgenommen, darunter gab es exzellente Begabungen, die ihr Talent in der Emigration ganz und gar nicht verloren hatten. Einige kehrten allein schon der Sprache wegen nach Deutschland zurück. Allerdings war ich der erste von den Verfeimten, der 1945 nach dem Krieg ein Künstlerdasein in diesem zerstörten Lande begann, und die Hebräische Universität Jerusalem verleiht mir dafür, auch für einiges andere natürlich, den SCOPUS AWARD. Immerhin bin ich der einzige Regisseur auf der Welt, der einen Film über Theodor Herzl gemacht hat. Auch habe ich viele Fernseharbeiten in Israel gemacht, habe an der Habimah das erste Stück eines lebenden deutschsprachigen Autors, die *Zeit der Schuldlosen* von Siegfried Lenz, in Ivrit inszeniert, obwohl ich die Sprache so gut wie nicht spreche. Ich habe sie zwar gelernt, aber ich kann so viel Grammatik, dass ich mich nicht traue, sie zu sprechen. Aber ich verstehe recht viel. Für alles das, denke ich mir, obwohl ich noch nicht weiß, was die Juroren sagen werden, bekomme ich hier in München im Cuvilliéstheater die höchste Auszeichnung, die Israel vergibt.

U.S.: Eine Frage nach Hänschen Rosenthal. Sie haben lange gezögert, in seine *Dalli*, *Dalli*-Show zu gehen, aus Gründen, die Sie in Ihren Memoiren benennen, weil dieses Wort bei Ihnen sehr belastet ist, Sie haben es dann doch getan. Was mich stört:

Er wurde immer Hänschen genannt, aber so klein, wie ihn dieser Diminutiv macht, war er doch wirklich nie.

I.M.: Natürlich nicht. Aber wissen Sie, er war süchtig nach Liebe. Er wollte, dass ihn diejenigen, die ihn töten wollten, dass die ihn lieben. Und das hat er auch bewirkt. Ich hatte diese Sehnsucht nie. Ich hatte aber, auch das gilt es zu sagen, ich hatte nie das Verlangen, eine wirklich verantwortliche, hohe Position in der deutschen Theaterwelt einzunehmen und mich somit einer breiten Öffentlichkeit zu stellen. Ich konnte diese Ablehnung nie wirklich formulieren, nie sagen, warum ich das nicht wollte. Ich wollte für die deutsche Kultur an maßgeblicher Stelle nicht verantwortlich sein, wollte nicht mit meiner Vergangenheit helfen sie reinzuwaschen. Ich wollte nur in meinem Regieberuf so gut sein, wie ich nur irgend kann, und vielleicht ein bisschen besser. Ich habe keine andere Erklärung. Ich wollte mich nicht in das Gestrüpp der deutschen Theaterkultur wagen, wo ein »Theater heute« sagt, was »in« ist, was gut ist. Ich war wohl der erste Abonnent dieser Zeitung, weil ich neugierig bin, aber ich glaube, ich war auch der Erste, der sie wieder abbestellt hat. Ich witterte ungute Leitlinien durch Benennung, durch Kronenaufsetzen, durch höllisches Verdammnis. Also das geht nicht: Das Diktat von denen, die es nicht machen, sondern es nur beurteilen, ist ein nicht legitimer Vorgang in Sachen Kunst. Man kann anderer Meinung sein, aber man darf nicht diktieren: Hier geht's lang und wenn ihr hier nicht lang geht, wenn ihr mir nicht die Stücke verballhornt, wenn ihr nicht alles auf den Kopf stellt, wenn ihr nicht eingreift in die Dramaturgie eines Lessing und alles verändert, dann werdet ihr in unserer Theaterzeitung ignoriert. Auf dem Theaterzettel von Lessings *Emilia Galotti* oder *Nathan der Weise* steht unten drunter »Dramaturgie Herr Piesepampel«. Die Dramaturgie ist doch von Herrn Lessing. Was ist das für ein absurdes Vorgehen? Welch' elendige Wichtigmacherei!

U.S.: Stichwort *Stellvertreter*. Es ist das einzige politische Stück, das Sie inszeniert haben, das einzige dezidiert politische Stück. Und Sie haben, schreiben Sie, den Richter und den Staatsanwalt eingeladen, um sich die Inszenierung anzuschauen als Ihre Zeugenaussage im Auschwitzprozess.

I.M.: Genau so war es. Und sie kamen auch. Ich sah mich außerstande über Auschwitz zu reden, damals schon konnte ich es nicht über die Lippen bringen, schon gar nicht, dass ich mein Hirn dahin bringen konnte, mich zurückzuerinnern, so dass ich es auch in Worte fassen konnte. Ich habe die Aussage verweigert, denn ich wollte nicht in einem Raum sein, nicht eine Luft mit denen atmen, die mich umbringen wollten.

U.S.: Dann ist ja auch noch die Geschichte mit Hersfeld. Was mich daran erschüttert, ist, dass daraufhin Ihre Auftragslage beim Fernsehen zurückging.

I.M.: Ja, für zehn Jahre. Es ist eigentlich die Meinung meiner Frau, die ich hier weitergebe, es war wirklich wie abgerissen. Sie müssen das verstehen, das Jahr hatte für das, was man mich gebeten hatte zu tun, nicht genügend Monate. Und dann riss

das, was man mich gebeten hatte zu tun, nicht genügend Monate. Und dann riss das ganz plötzlich ab. Und es hat ganze zehn Jahre gedauert, bis ich überhaupt wieder einmal ein Angebot bekommen habe. Und da ich nie in meinem Leben, nie nie, antichambriert, angeklopft habe, war es halt so. Ich hatte ja mein Theater, das reichte voll und ganz. Es gab Drohbriefe damals, die meine Frau mir nie gezeigt hat, aber sie hat mir vermittelt, was drin geschrieben stand, dass nämlich alle die »Sich-attackiert-geföhlt-Habenden«, also ehemaligen SSler wohl, lange Arme hätten und sie dafür sorgen würden, dass ich im Fernsehen nichts mehr zu tun bekomme. Ich selbst denke mir, na ja, Generationswechsel halt. Ich habe vor zwanzig Jahren dem WDR einen Stoff hingelegt, den Marga Spiegel aufgeschrieben hatte. Sie ist mit ihrem Mann und mit ihrem Töchterchen 1943, als wir nach Auschwitz mussten, von westfälischen Bauern versteckt worden. Mich interessiert das Schicksal dieser Bauern. Das muss man aufzeigen. Jetzt, vor knapp zwei Monaten kam ein Anruf aus Köln, ob ich noch interessiert sei an dem Stoff, und schon finden die ersten Gespräche statt. Der westfälische Autor Otto Jägersberg schreibt bereits an dem Drehbuch, das bereits Ende Februar fertig sein soll. Zwanzig Jahre hat der Stoff beim Sender gelegen. Ich bin nicht bereit, das für eine antisemitische Regung zu halten.

Wenn wir mit der schrecklichen Zeit fertig werden wollen, muss der Begriff der Kollektivschuld zumindest korrigiert, wenn nicht sogar ganz aus dem Sprachgebrauch genommen werden. Der war zwar aus dem damaligen verletzenden Gefühl heraus begreiflich, dass dieser Begriff die Welt beherrschte, aber ich glaube, dass ich der Erste war, der sehr laut gesagt hat: Das ist falsch. Es gab zumindest ein Tante Treschen, und ich kenne einige Bauern in Westfalen, die die Spiegel versteckt hatten, und ich weiß vom Hänschen Rosenthal und Michael Degen.

U.S.: Wollte ich gerade sagen, Michael Degen ...

I.M.: Sie waren alle versteckt. Wenn eine Normalisierung eintreten soll, noch haben wir sie nicht, wir sind über ein halbes Jahrhundert nach der Zeit, und der Begriff der Normalisierung ist noch recht weit von uns entfernt, d.h.: bis der Umgang mit der Zeit der Verfolgung »normal« sein kann. Diese Verbrechen sind begangen worden, die Großväter waren darin involviert, und die Söhne und Enkel sind die Erben dieser schrecklichen Tat: von einem Völkermord. Das ist unabänderlich und ein ganzes Volk muss sich noch über viele Generationen hin dieser Tatsache stellen. Man muss sich aber auch der Frage stellen, wie hätte man wohl selbst gehandelt in dieser Zeit, in dieser Situation. Ich frage mich, was wohl aus mir geworden wäre, hätte man mich zu einem Hitlerjungen gemacht! Diese Frage muss ich mir doch stellen, bevor ich verurteile und Stäbe breche. Zur historischen Klärung der Vorgänge gehört, dass diese Bauerngeschichte, die ich im nächsten Jahr verfilmen werde, einem Publikum gezeigt wird, auch wenn man davon ausgehen darf, dass das Publikum Geschichten aus der Verfolgungszeit kaum sehen will. Es gibt dennoch eine Verpflichtung, solche Filme zu machen.

U.S.: Das Missverhältnis des Talentes mit dem Leben ...

I.M.: ... die Disproportion ...

U.S.: Ja, *Tasso*, Sie sagen es ist, Ihr Lieblingsstück. Dazu hätte ich jetzt gern noch etwas erfahren.

I.M.: Ich lebe mit diesem Stück. Für mich ist es die höchste Dichtung deutscher Sprache. Ich weiß, dass das eine sehr subjektive und darum auch attackierbare Meinung ist.

U.S.: Sie ist legitim.

I.M.: Das Stück behandelt mein künstlerisches Sein. Immer lebe ich in diesem Missverhältnis, das mich im Umgang mit dem Phantastischen zwingt, stets darin das Reale zu suchen und – umgekehrt – im Realen das Phantastische. Das heißt für mich immer, dass die gestaltete Welt kaum mit der realen Welt in harmonischen Einklang zu bringen ist, denn die reale Welt hat keine Poesie, hat keine Kunst. Sie ist überwiegend brutal in unterschiedlichsten Dimensionen. In der phantastischen Welt ist alles nahezu uferlos, himmelweit, weltumrundend, Glücksgefühle erzeugend, und in der realen ist es der enge, miese Kleinkram, der ein Leben lästig macht. Da sind diese zwingenden Notwendigkeiten: das Stück Brot – woher bekomme ich es, wenn ich hungrig bin? Das Stück Seife – woher bekomme ich es, wenn ich schmutzig bin, und ich mich waschen will? Das Geld, das man dafür braucht, fällt ja nicht vom Himmel.

U.S.: Ist das der Grund, ich unterstelle auch mal, dass Sie das gern getan haben, warum Sie *Meister Eder, Kli-Kla-Klawitter* und all diese Dinge inszeniert haben?

I.M.: Ich habe es nur gemacht, weil die Kunst nach Brot geht. Man musste leben. Also das war vollkommen klar. Ich hatte Familie. Ich hatte keinen reichen Papa, ganz im Gegenteil. Und diese so genannte Wiedergutmachung, von der alle Welt unentwegt redet, was die Juden alles so bekommen haben – ich habe von IG Farben vor Jahren für die Sklavenarbeit 5.000 Mark bekommen, für die nicht gehabte Ausbildung – nicht einmal die Volksschule habe ich beenden dürfen – vor ca. vierzig Jahren weitere 5.000 Mark, und auf das, was IG Farben jetzt auszuspucken bereit ist, jetzt wo die meisten Zwangsarbeiter bereits verstorben sind, davon habe ich – bisher zumindest – noch keinen Pfennig gesehen. Das Schlimme an dieser ganzen Abwicklung ist, denke ich, die ewig lange Diskussion und wie ewig lang sich viele Bosse geziert haben, in diesen Fond einzuzahlen.

U.S.: *Meister Eder* habe ich eine ganze Menge zwangsweise angeguckt, weil mein Sohn die Serie gesehen hat, aber ich habe auch Spaß daran gehabt.

I.M.: Moment, Moment, Korrektur. Ich habe die *Meister-Eder*-Filme nicht gemacht. Ich habe die letzten 13 Folgen gemacht, da gab es den *Meister Eder* schon gar nicht

mehr. Es gibt 13 neue Folgen mit einem Schiffskoch, von Towje Kleiner gespielt, zu dem der *Pumuckl* flüchtete, nach dem der *Meister Eder* gestorben war. Das sind die letzten 13 *Pumuckl*-Folgen. Eigentlich gab es zwei Gründe: Ich habe zwei Enkel und der kleinere liebte den *Pumuckl* so sehr, dass ich ihn eines Tages fragte: »Was hältst du davon, wenn ich das für dich mache?« Ja, am Theater und beim Film ist es gelegentlich so, dass für eine Geliebte oder einen Freund oder so Produkte erzeugt werden – genau das habe ich für meinen Enkel getan. Der zweite Grund: Mich fasziniert diese Technik! Bedenken Sie einmal, dass 13 Folgen den Umfang von vier Spielfilmen haben. Sie drehen also vier Spielfilme und haben den Hauptdarsteller nicht, denn der wird ja erst nachträglich eingezeichnet. Da lauerte eine reizvolle Aufgabe, die auch technische Perfektion braucht. Ich gestehe gern, dass ich diese Serie mit großem Genuss gemacht habe. Es hat alles eine irrsinnige Zeit gebraucht: für 13 Folgen fast vier Jahre.

U.S.: Das ist eigentlich der pure Luxus. Aber das finde ich schön, wenn man sich solchen Luxus dann auch noch leisten kann.

I.M.: Ich habe es ja nicht umsonst gemacht. Hoch bezahlt wurde ich. Aber viel wichtiger war, dass ich die Latte mir selbst so hoch gelegt habe, dass ich dachte: »Na, springste da rüber im Stand ohne Anlauf?« und der künstlerische Hochsprung ist mir ganz gut gelungen.

U.S.: Herr Moszkowicz, haben Sie herzlichen Dank für dieses Gespräch.

Imo Moszkowicz – Biografische Notiz

Geboren am 27. Juli 1925 als Sohn eines jüdischen Schuhmachers in Ahlen/Westfalen. Imo Moszkowicz besuchte die Jüdische Mittelschule in Hamm. Nach der »Reichskristallnacht« im Jahre 1938 musste seine Familie den Wohnort nach Essen verlegen. 1942 wurde sie nach Auschwitz deportiert. Dort kamen Imo Moszkowiczs Mutter und seine sechs Geschwister um. Er selbst wurde zur Zwangsarbeit für die IG Farben verurteilt und ins KZ Buna/Monowitz verschleppt. Dort entdeckte er seine schauspielerische Begabung und trat vor Häftlingen auf. Am Kriegsende wurde Moszkowicz von den Truppen der Roten Armee in Liberec/Reichenberg befreit. Er erhielt erste Engagements an der Jungen Bühne Warendorf und am Westfalentheater in Gütersloh. Anschließend ging er nach Düsseldorf an die Dumont-Lindeman-Schauspielschule, wurde aber sehr bald Regieassistent bei Gustaf Gründgens am Düsseldorfer Schauspielhaus und später bei Fritz Kortner am Berliner Schillertheater. Als Regisseur und Schauspieler wechselte er von dort an die Kammerspiele in Santiago de Chile und in Buenos Aires. Außerdem inszenierte er am zeitweise von ihm geleiteten Pro Arte Künstlertheater in Sao Paulo und am Habimah-National-Theatre in Tel Aviv. Hier inszenierte er mit Siegfried Lenz' *Zeit der Schuldlosen* das erste in Israel aufgeführte Stück eines deutschsprachigen Autors. An deutschsprachigen Theatern brachte Imo Moszkowicz insgesamt über 100 Bühnenaufführungen heraus. Seine Vielseitigkeit dokumentierte er auch als Film- und Fernsehregisseur. Mit über 200 Fernsehfilmen und -serien sowie Spielfilmen zählt er zu den bedeutenden Vertretern der Branche. Als Intendant leitete Imo Moszkowicz die Kreuzgangspiele in Feuchtwangen (1989-1993). Am Salzburger Mozarteum, am Wiener Max-Reinhardt-Seminar und an der Grazer Hochschule für Musik und Darstellende Kunst war er als Gastprofessor tätig. 1997 erschien Moszkowiczs autobiografischer Roman *Der grauende Morgen*¹, in dem er die Erinnerungen an den Naziterror, seine menschlichen und unmenschlichen Begegnungen mit deutschen Bürgern sowie exponierten Künstlerpersönlichkeiten aufzuarbeiten versuchte. Imo Moszkowicz ist seit 1956 mit Renate Dadieu verheiratet und hat zwei Kinder.

¹ Regensburg 1996; Taschenbuchausgabe München 1998; Neuauflage mit dem Untertitel *Erinnerungen*, mit Geleitworten von Hans Werner Gummersbach und Diethard Aschoff. Münster 2003 (=Geschichte und Leben der Juden in Westfalen, Bd. 6). Eine ausführliche Darstellung zu Imo Moszkowicz findet sich in der Projektdatenbank unter www.juedischeliteraturwestfalen.de.