

Judith Schäfer

I saw thee I saw me

Wie Schauspiel berührt

Präsenz, Stimme und Verwandlung bei Christian Friedel

[AT]

Auszug
Stand: 21.03.2026



INHALT

EINLASS
4

PRÄSENZ
21

STIMME
XY

VERWANDLUNG
XY

VORHANG
XY

Anmerkungen
XY

Theater, Film, Musik
(chronologisches Werkverzeichnis)
XY

Abbildungsverzeichnis
XY

Better than the loot of the deep
Food to my starved eyes

My moon-wrapped bed
My visible dream

I saw thee I saw me

Woods of Birnam
Food to my starved eyes

EINLASS

»Something – is rotten – in the state of Denmark!«

Er singt und schreit zugleich, der junge Hamlet, schleudert, musikalisch begleitet von seiner Band, seine Anklage Publikum und Hofstaat entgegen, allen voran dem neuen König, der in der Loge thronet. Die nassen Haare fliegen ihm um die Ohren, er ist erhitzt, sein Gesicht spiegelt eine wilde Mischung aus Wut und Verzweiflung.

Plötzlich unterbricht er seinen expressiven Gesang, lässt die Rockerpose fallen, winkt energisch ans Ende des Theatersaals in Richtung der Technikkabine, herrscht sie an: »Licht!«

Die Technik gehorcht dem aufgebrauchten Prinzen, der, während die Band weiterspielt, das lange Kabel hinter sich herziehend, samt Mikro von der Bühne in den jetzt hell erleuchteten Zuschauerraum klettert. Ohne sich darum zu bekümmern, ob das Kabel irgendwo hängen bleibt, steigt er über Stuhlreihen hinweg, schlängelt sich zwischen Zuschauern hindurch, die sich wegducken, stützt sich auf Schultern, stellt sich auf Armlehnen. Er weiß, dass die Untertanen ihm gewogen sind, dass sie sorgetragen, dass er sich nicht verfängt und stürzt.

In der Mitte des Publikums hält er inne, richtet sich auf, sucht Blickkontakt, erhebt die Stimme.

»Dänen, sagt mir, wenn Ihr's wisst, warum dies strenge, aufmerksame Wachen den Untertan des Landes nächtlich plagt?«

Pfeilschnell hält er das Mikro in jemandes Gesicht. Überrumpelt schüttelt der Zuschauer den Kopf.

Hamlet verzieht keine Miene, doch seine Augen sind groß, dunkel und blank.

»Warum wird Tag für Tag Geschütz gegossen und in der Fremde Kriegsgerät gekauft?«

Das Mikro schnell in Richtung eines anderen Gesichts, die Frau weicht zurück und hebt scheu die Schultern.

Hamlets Blick verändert sich kaum. Aber spiegelt sich darin nicht doch - Enttäuschung? Zynische Befriedigung, weil vom »Untertan« nichts zu erwarten war als eben eine »untertänige« Reaktion?

Er richtet sich wieder an das gesamte Publikum.

»Warum Zwangsrekrutierungen der Werften, deren hartes Los den Sonntag nicht vom Werktag trennt?«

Er hält das Mikro in den Saal, eine aggressive, energische Geste, die jetzt keine Antwort mehr erwartet.

»Was gibts, dass diese schweißbetriepte Eil die Nacht dem Tage zur Gehülfin macht? Kann jemand mich belehren?«

Er schaut die Reihen entlang. Niemand rührt sich.

»Kann jemand mich belehren?«, ruft er erneut.

Er wartet nicht mehr, klettert zurück, ungeduldig und noch immer zornig, schnoddert »'tschuldigung«, damit man vor ihm zurückweicht, springt auf die Bühne. Und kaum steht er dort, noch außer Atem, den sprühenden Blick ins Publikum gerichtet, im Ton altkluger Herablassung:

»Ich - kann - euch - belehren.«¹

Zuschauen, lauschen. Einem Schauspieler und jenen, die er spielt. Sich von seiner Kunst berühren lassen und begreifen, wie vielschichtig das Rätselwesen Mensch ist.

Dieses Buch begleitet den Schauspieler und Musiker Christian Friedel auf die Bühne und in die Kulissen seiner Filme. In der aufmerksamen Betrachtung ausgewählter Aufführungen und Filme rückt es die Frage ins Rampenlicht, warum uns Schauspiel so tief zu berühren vermag. Was bringt der Künstler ein? Was entsteht im Zuschauer²? Was wirkt zwischen beiden, bewegt beide?

I saw thee I saw me erzählt von den vielen Facetten szenischer Präsenz – für den Zuschauer ebenso wie für den Schauspieler: von ambivalenten Emotionen wie Mitgefühl, Aufregung, Traurigkeit, Wut, Freude oder Anziehung; von Begegnungen, Blickwechseln und geteilten Erfahrungen zwischen Bühne und Saal; vom Zugang des Schauspielers zur Figur, vom realistischen wie vom artifiziellen Spiel; von körperlichen, handwerklichen, emotionalen und psychischen Herausforderungen; von schauspieltechnischen Raffinessen; Nähe und Distanz, Euphorie und Erschöpfung.

In Annäherungen aus immer neuen Perspektiven entfaltet der Essay, was Schauspiel für Künstler wie Publikum ausmacht: Präsenz, Verwandlung, Berührbarkeit.

Dieser Text ist auch die subjektive Erzählung einer aufmerksamen Zuschauerin über Schauspielkunst und eine essayistische Annäherung an einen besonderen Künstler unserer Zeit. Vor allem aber ist er eine persönliche Erkundung unserer Fähigkeit, berührt zu werden und uns empathisch zu begegnen.

It was a large room. Full of people. All kinds
And they had all arrived at the same building
At more or less the same time
And they were all free. And they were all
Asking themselves the same question:
What is behind that curtain?

You were born and so you're free, so happy birthday

Laurie Anderson
Born, Never Asked

Theater und Empathie, oder: Wie kommt's zu diesem Buch? Frühjahr 2023

Seit Längerem hatte sich eine tiefe Theatermüdigkeit in mir eingenistet. Was auf den Bühnen geschah, kam mir immer öfter bemüht und befangen vor. Eine Verkrampfung hatte um sich gegriffen, die diese Kunst unfrei machte: In Zeiten einer weltweiten Pandemie war das Theater³ gezwungen – oder glaubte es, gezwungen zu sein –, mit jeder Aufführung den Beweis zu erbringen, ›systemrelevant‹ zu sein, und dass es sich bei geschlossenen Bühnen mühelos via Bildschirm und Social Media in die digitalen Wohnwelten der Zuschauer retten und dabei sogar neues Publikum finden konnte. Eine Folge war – so nahm ich es wahr –, dass es seinen Wert und seine Bedeutung herauszukehren begann, bis es beinahe nur noch die eigene Existenzberechtigung zu verhandeln schien. Und so war es ja auch: Dass es das Theater gab und Menschen, die es lebendig hielten, war plötzlich nicht mehr selbstverständlich. Es tat weh, das zu sehen, und in der eigenen pandemiebedingten Erschöpfung fiel es mir schwer, Zeugin dieses Kampfes zu bleiben, der nicht hätte notwendig sein dürfen.

Auch war mir das Theater als System suspekt geworden: Berichte häuften sich, in den Medien und aus meinem Umfeld, von übergriffigen Intendanten und choleralen Regisseuren, von Hierarchien und Machtverhältnissen, unter denen an kleinen wie großen Häusern Mitarbeiter zu leiden hatten, in denen sie zermürbt wurden – wofür? Um Alle ans Limit zu bringen, damit sich ›Theater‹ auch am eigenen Leib als ›existenziell‹ erweisen konnte?

Mehr als zwei Jahre – in denen es längst wieder möglich war, Aufführungen zu besuchen – blieb ich den Bühnen fern.

Dabei war das Theater meine berufliche und persönliche Heimat gewesen. Langjährige Freundschaften waren hier entstanden, ich hatte mit den Häusern die Städte gewechselt, Jahre vor und hinter Bühnen verbracht, in verschiedenen Abteilungen und Rollen, von der Hospitantin bis zur Projektleiterin, in der Dramaturgie, bei Proben, im Gespräch mit Publikum, Politik, Kollegen, auf Gastspielen in Deutschland, Europa, außerhalb der EU. Als Theaterwissenschaftlerin Jahr für Jahr Proben und Aufführungen besuchen, nachdenken, diskutieren, analysieren, lehren, schreiben, künstlerisch forschen: allein, mit Studenten und Kollegen, über Theater, seine Geschichte, seine Erscheinungsformen, Bauten und Räume, seine Ästhetiken, Menschenbilder, Texte, Schauspieltheorien, Inszenierungen, seine Künstler aller Gewerke.

Bei allem, was das Theater herausfordernd machte – für Mitwirkende wie Zuschauer –, war uns und mir beständig bewusst, dass dieser Ort, wo auch immer er ins Leben gerufen und aufrechterhalten wird, bedeutsam ist. Als ein Raum für Unterhaltung, Versammlung, Aushandlung, des gemeinsamen Nachdenkens, Fühlens und Erlebens. Weil hier in vielfacher Form, in unendlichen Facetten, von diversen Menschen mit

sehr unterschiedlichen Charakteren, Vorstellungen, Mitteln, Möglichkeiten und Ausdrucksformen, mit großem Ernst und heiterer Leichtigkeit, mit philosophischem Tiefgang und unbekümmerter Impulsivität, eine unserer größten Fragen umkreist wird: Was der Mensch sei. Was er, in allen erdenklichen Zeiten, Situationen, Weltlagen, Konstellationen, Begegnungen, Geschlechtern, Beziehungen sein kann.

Theater so verstanden könnte man als angewandte Anthropologie begreifen, und das antworte ich nach wie vor, wenn man mich fragt, warum ich mich für diese Kunst interessiere und Theaterwissenschaftlerin geworden bin. Es ist ein Raum, in dem der Mensch, dieses letztlich unergründliche Wesen, von Menschen gemeinsam entworfen, in Szene gesetzt, gespielt, betrachtet, befragt, bezweifelt und geliebt wird. Daran wirken alle mit, die für dieses Ereignis zusammenkommen. Die Schauspieler geben Abend für Abend ihr Denken und Fühlen, ihre Sprache und ihren Körper für einen fiktiven Menschen her und sehen denen in die Augen, die gekommen sind, um der Möglichkeit beizuwohnen, jemand anderes zu sein. Dafür braucht es von allen Beteiligten Empathie, ein Sich-Hineinversetzen, Sich-Hineinfühlen. ›Zuschauer‹ sehen nicht nur hin, sie denken und fühlen mit. Sie öffnen sich der Möglichkeit, dass wir auch jemand anderes sein, dass wir uns auch ändern können. Dass es unendlich viele Facetten menschlichen Seins gibt.

Ich vermute, Theater ist mir deshalb so wichtig und Schauspieler haben mich schon immer fasziniert und berührt, weil es auf Empathie gründet. Sandra Hüller nennt das Schauspielersein einen »Empathieberuf«⁴, das bringt es für mich auf den Punkt.

Meine Theatermüdigkeit, die mich während der Corona-Pandemie befiel und sich für eine ganze Weile hartnäckig in mir einnistete, muss damit zu tun gehabt haben, dass Empathie in

dieser Zeit das höchste Gut war – und oft nicht leicht aufzubringen und aufrechtzuerhalten, weder für andere noch für sich selbst. Empathie war etwas Fragiles und wahrscheinlich brauchte ich meine Ressourcen irgendwann ungeteilt für die Menschen meines direkten Umfelds und für mich selbst. So war es einerseits die Anspannung innerhalb der Theaterwelt, die mich über eine längere Zeit von ihr fernhielt, andererseits meine eigene.

Es sollte aber unerwarteterweise das Theater selbst sein, das mich aus dieser Erschöpfung wieder herauskatapultierte. Das hat mit einem besonderen Künstler zu tun: mit dem Schauspieler und Sänger Christian Friedel. Seitdem denke ich darüber nach, nicht nur warum mich ausgerechnet die Kunst jenes Schauspielers so nachhaltig beschäftigt, sondern vor allem darüber, warum und wie Schauspiel *überhaupt* berührt. Was genau diesen Empathieberuf ausmacht und wie er »funktioniert«. Ich glaube, aus einem Verständnis dafür lässt sich viel ableiten über die Wirkung szenischer Kunst und die gemeinschaftsstiftende Kraft, die aus ihr entstehen kann.

Und warum Christian Friedel?

Das hat eine eigene kleine Geschichte, die für mich mit dem Regisseur, Choreographen, Raum- und Lichtbildner Robert Wilson anfängt. Wilsons Inszenierungen, die von ihm erfundene, ganz eigene, kluge Theatersprache⁵, waren schon im Studium bedeutsam für mich gewesen, als ich sie nur über krisselige Aufzeichnungen auf abgenudelten VHS-Kassetten hatte sehen können. Als ich irgendwann selbst Dozentin in der Bochumer Theaterwissenschaft war, nahm ich immer wieder Inszenierungen von ihm in die Seminare auf. 2017 war es schließlich *Der Sandmann*⁶. Wir besuchten die Premiere im Festspielhaus Recklinghausen, und hier habe ich zum ersten

Mal Christian Friedel auf der Bühne gesehen. Wir sprachen damals im Seminar nicht nur über die komplexe Inszenierung, sondern auch über die besondere Schauspielkunst des Ensembles, wobei Christian Friedels Nathanael im Brennpunkt des Interesses stand.

Die Wandlungsfähigkeit des Darstellers, der mir erstmals als Dorflehrer in Michael Hanekes *Das weiße Band* (2009) begegnet war, war bemerkenswert. Allein die so unterschiedliche Körperlichkeit des in seiner inneren wie auch physischen Haltung eher kraftlos, fast passiv wirkenden Lehrers, im Vergleich zur unter permanenter Spannung stehenden, quasi unaufhörlich lodernden Figur des Nathanael, der wie ein überdrehtes, aber sehr präzises Uhrwerk die Bühnenfläche abzirkelte und mühelos zwischen Sprache und Gesang wechselte, war schlichtweg beeindruckend. Die Faszination über die Bandbreite derart unterschiedlicher Schauspielweisen, die Christian Friedel gleichermaßen bedient und beherrscht, ist mir seitdem geblieben.

Und daran erinnerte ich mich, als ich mitten in meinem langen Theaterschlaf von Robert Wilsons *Dorian*⁷ am Düsseldorfer Schauspielhaus erfuhr. Da schlug ich endlich wieder die Augen auf. Seitdem bin ich theaterwach. So wach, dass ich jetzt dieses Buch schreibe.

Dorian war intensiv. Das lag an Wilsons konsequenter Inszenierung und am dichten Schauspiel, das in der auf Akkuratess angelegten Welt dieses Regisseurs mit einem hohen Anspruch an den Darsteller verbunden ist.⁸

Christian Friedel füllte die strenge Form vollkommen, die Wilson seinen Schauspielern stets auferlegt, und wirkte darin zugleich ganz frei. Es schien keinen Abstand zu geben zwischen ihm und der ›Figur‹, es war kein ›Riss‹, keine ›Lücke‹ erkennbar. Man sah und hörte jemanden, der eingefasst war in

eine Form, die nicht aus ihm selbst heraus entstanden war – und der er sich doch ganz hinzugeben bereit und frei genug war. Und dabei war der Eindruck alles andere als der einer willfährigen Marionette. Zwar abstrahierten die artifizielle Maske und das stark formgebende Kostüm, die ganze Ästhetik der Inszenierung vom realen Körper, vom individuellen Menschen – für einige Zuschauer, so erfuhr ich später, brachten Maske und Kostüm die Person darin zum Verschwinden. Meine Wahrnehmung war eine andere: Gerade über diesen Kontrast zwischen lebloser, strenger Form, die die Gestalt fast zu einem Ding machte, und individuellem, lebendigem Körper, der sich leicht und frei in all dem bewegte, wurde der Mensch, das Menschliche umso sichtbarer, hörbarer – erfahrbar, spürbar.

Das hatte für mich – und hat es jetzt, da ich mich erinnere – etwas tief Bewegendes. Die Aufführung löste in mir nicht nur gedankliche, sondern auch emotionale und körperliche Resonanzen aus: Anspannung, neugierig und staunend sich weitende Augen, Lachen, erhöhte Aufmerksamkeit, Erschrecken, Schauer, Unbehagen, Rührung, Freude, eine seltsame Mischung aus Trauer und Glück – die Klaviatur der Gefühle und Reaktionen, die ich an mir bemerkte, war weit und fein ausdifferenziert, und sie wurde virtuos gespielt.

Einige Tage später sah ich Roger Vontobels *Hamlet*, ebenfalls mit Christian Friedel in der Hauptrolle. Die Energie dieses Dänenprinzen, der denkbar einsam ist, jeden Menschen um sich herum anzweifelt – anzweifeln muss –, und seine Gefühle in Musik übersetzt, in der er auch keinen Frieden mehr findet, machte die Aufführung zu einem aufreibenden Ereignis. Dieser Hamlet hatte das Vermögen, die Zuschauermassen gegen den neuen, vielleicht unrechtmäßigen König zu mobilisieren, aber seine Skepsis erstreckte sich spürbar auch auf das Publikum,

das ihn liebte und sich von ihm provozieren ließ, bis er es aus dem Blick verlor. Als er, gerade zum Mörder geworden, seiner Mutter, der Königin, gestand, »grausam« sei er »nur, um gut zu sein«, war darin all die Ambivalenz enthalten, die ich als Zuschauerin gegenüber diesem Hamlet empfand.

Das psychologisch-realistische Spiel dieser Inszenierung stand im stärksten Kontrast zum hochartifiziellen Spiel in *Dorian*. Als ich damals beide Aufführungen kurz hintereinander sehen konnte, stand mir die Bandbreite dessen, was ihr Hauptdarsteller überzeugend zu spielen vermag, deutlich vor Augen, und beide berührten mich gleichermaßen. Dass sie in all ihrer Unterschiedlichkeit eine solche Wirkung entfalten konnten, ist ganz wesentlich der Kunst Christian Friedels zu verdanken. Darum ist sie Anlass dieses Buches.

Foyer
Frühling 2024



»Wie um alles in der Welt macht er das? Er ist natürlich ein großartiger Schauspieler. Aber wie ist es *möglich*, dass er Hamlet genauso überzeugend spielen kann wie Dorian oder Rudolf Höß? Ich verstehe es nicht!«

Die Frau, die mir im Lärm der *Hamlet*-Pause im Foyer des Düsseldorfer Schauspielhauses gegenübersteht, scheint gleichermaßen fasziniert wie empört zu sein. Gestikulierend schwenkt sie ihr Sektglas. Ihre Mutter neben ihr, eine in Schweigen gehüllte alte Dame, schaut interessiert, aber unbeeindruckt den Besuchern zu, die um uns herum durch das Foyer flanieren. Viele von ihnen, so kann man den vorüberziehenden Gesprächsfragmenten entnehmen, sprechen über die Aufführung, die meisten sind gutgelaunt. Einige suchen online auf ihren Smartphones nach dem Namen

des Hauptdarstellers und lesen mit steigender Überraschung all die Film- und Serientitel vor, in denen Christian Friedel bereits gespielt hat, zeigen sich gegenseitig Fotos von ihm: in früheren und späteren Jahren, mit gelockten oder lockenlosen Frisuren, wechselndem Gesichtsausdruck (eher ernst als lachend), in Uniform, Satinjacke, Strickpullover, Armani.⁹ Seine Wandlungsfähigkeit überrascht sie – und auch, wie oft sie ihn schon gesehen, ohne die verschiedenen Charaktere demselben Schauspieler zugeordnet zu haben. Dem Hamlet dieses Abends, den der heute 46-Jährige bereits seit seinem dreiunddreißigsten Lebensjahr, noch immer überzeugend jung, spielt.

Die Frau neben mir scheint das aufgeregte Summen um uns herum nicht zu bemerken. Ihre Frage lässt sie nicht los, sie holt weiter aus:

»Wie er das macht, das muss mir mal einer erklären.« Sie kneift die Augen zusammen, ihr Blick wird streng, sie scheint einen scharfkantigen Gedanken gefasst zu haben.

»Wenn er mit seinen Freunden beim Abendessen sitzt, wie können sie da sicher sein, dass es er ist, der sich mit ihnen unterhält, rumalbert, zuhört – und nicht irgendeine *Figur*? Jemand, der derart unterschiedliche Charaktere gleichermaßen gut spielen kann, kann doch selbst gar keinen eigenen Charakter haben. Der muss doch innerlich leer sein. Oder?«

Später, auf der nächtlichen Fahrt zurück ins Ruhrgebiet, denke ich über die beiden Fragen der Zuschauerin nach. In der zweiten schwingt das jahrhundertealte Misstrauen gegenüber Schauspielern mit, sie hätten keine gefestigte eigene Persönlichkeit und würden einem womöglich auch außerhalb der Bühne »etwas vormachen«, um ihr darstellerisches Können zu ihrem persönlichen Vorteil zu nutzen. Jederzeit, so die

Sorge, kann einen der Schauspieler übers Ohr hauen – besser, man bleibt auf der Hut. Hinter diesem Argwohn verbirgt sich mehr oder weniger unverhohlen die Auffassung, Schauspiel sei das Gegenteil von ›Wahrhaftigkeit‹, Authentizität – und die damit verbundene Hoffnung, Authentizität böte Sicherheit, da sie Wissen über die andere Person vermittele und die Beziehung zu ihr kontrollierbar mache. Wobei meist unklar bleibt, was Authentizität sein soll.

Diese ins Private reichende und zugleich in vermutlich hunderten Regalmetern schauspieltheoretischer Bücher behandelte Frage teile ich nicht und lasse sie fallen. Doch die Ausgangsfrage finde ich wesentlich, seitdem ich mich für Schauspiel interessiere. Ich greife sie auf und nehme sie ernst: Wie um alles in der Welt macht er das? Mit den Worten des Theaterwissenschaftlers Jens Roselt ließe sich die Frage auch anders stellen: »Was kann man über Schauspieler sagen, außer dass sie ›irgendwie‹ gut waren und daß sie von was auch immer überzeugten?«¹⁰

Ich modifiziere die Frage noch einmal: Was an der Kunst eines Schauspielers überzeugt, ja berührt denn eigentlich so?

Und inwiefern trifft das auf Christian Friedel zu?

Ja, das könnte man mal versuchen zu erklären.



»I saw thee I saw me«¹¹

2025

Mir fällt etwa eine Geste auf, eine Körperspannung, ein Blick, eine Färbung der Stimme.

Weshalb berührt mich eine Geste? Was genau an einem Augenspiel bringt mich zum Nachdenken, warum macht mich diese Stimme traurig oder froh? Was hat das mit mir zu tun, was daran liegt beim Künstler?

Was spielt sich in so einem Moment ab zwischen Darsteller und Zuschauer?

Wie erschafft der Schauspieler Atmosphäre im Saal und hält sie aufrecht?

Welche Stimmungen nehme ich durch sein Spiel wahr – im Publikum, in mir, vielleicht auch bei ihm?

Wie erzeugt er Präsenz und Verwandlung?

Wie, das heißt mit welchen Mitteln und welcher Haltung, verkörpert er Rollen? Was genau in seinem Spiel macht sie glaubwürdig?

Verändert sich meine Wahrnehmung einer Figur oder des Darstellers im Verlauf einer Aufführung oder eines Films – wenn ja, warum?

Welche ästhetischen Erfahrungen vermittelt er jenseits psychologischer oder dramaturgischer Deutungen?

Jetzt, da ich diese Fragen niederschreibe, wird mir bewusst, dass sie mich schon immer begleitet haben, wenn mich die Kunst dieser Schauspielerin oder jenes Schauspielers ›anging‹. Ich möchte ihnen nach und nach im Verlauf dieses Textes folgen.

Es ist nicht so leicht, sich dieser Fragen anzunehmen, denn was sie anstoßen, sind nicht nur Gedanken, denen man sich im gediegenen Foyergespräch beim Glas Rotwein widmet. Da es

um Erfahrung, um sinnliche Wahrnehmung und Emotionen geht, berühren sie die Sphäre des Subjektiven und Persönlichen. Sinnlich-körperlichen Wahrnehmungen und den durch sie ausgelösten Empfindungen haftet im Kontext der Kunst, vor allem in der sogenannten ›Hochkultur‹ (was für ein Begriff!), noch immer der Verdacht des Intimen an, der Sphäre des Nicht-Verallgemeinerbaren und, in Kulturwächteraugen am allerschlimmsten, der Sphäre des Geschmacks. Berührbar zu sein ist etwas Vulnerables und Fragiles. Und es ist Grundbedingung menschlichen Miteinanders.

Werde ich berührt, ob körperlich oder emotional, dann ist das ein Zwischengeschehen: Zwischen mir und etwas oder jemand anderem. Jemand wendet sich an mich. Dem kann ich mich verschließen oder öffnen, ich kann die Berührung erwartet haben oder von ihr überrascht werden, ich kann sie abwehren oder erwidern. Sie verändert mich und den anderen, zumeist unmerklich, in ästhetischer Erfahrung oft auch spürbar. »Der Auftritt des Schauspielers vor den Zuschauern«, so noch einmal Jens Roselt, »kann als Zwischenereignis gelten, durch das für die Beteiligten eine Erfahrung gestiftet wird. Dabei muss es nicht in erster Linie ein Einverständnis im Sinne eines intellektuellen Austauschs oder eine gemeinsame Meinung über eine Rolle geben. Es kann sich schlicht um eine körperliche Erfahrung handeln.«¹²

Die Berührung ist wechselseitig, denn spürte der Künstler sie nicht auch, hätte er – abgesehen von seiner Gage – keinen Grund, vor ein Publikum zu treten. Und obwohl das besonders dann augenfällig ist, wenn Zuschauer und Künstler tatsächlich den gleichen Raum teilen, ist Resonanz jenseits der Bühne ähnlich bedeutsam – es hätte sehr spürbare (!) Auswirkungen auf ihn und seine Arbeit, wenn er sein Film-Publikum oder die Liebhaber seiner Musik nicht erreichen würde.

Zuschauer und Künstler betrachten einander, versuchen einander zu erreichen und zu verstehen. Dieses Spiegelverhältnis als verbindendes Moment interessiert mich. In einer Songzeile aus dem Album *Dorian* von Christian Friedels Band *Woods of Birnam*, das sie für Wilsons Inszenierung komponiert haben, finde ich ein poetisches Bild für dieses Verhältnis: »I saw thee I saw me« - »Ich sah dich ich sah mich«: ohne Komma, also ohne zeitlichen Abstand, im gleichen Augenblick spiegeln Du und Ich einander.

Christian Friedels Präsenz, so ist immer wieder zu hören, wirke ›auf den zweiten Blick‹: Zunächst erscheint er bzw. seine Figuren zurückhaltend, manchmal trügerisch unscheinbar, doch gerade die leisen Nuancen und die sorgfältige Zurücknahme geben seinem Spiel Intensität. Vor der Kamera treten diese Qualitäten besonders deutlich hervor; auf der Bühne wiederum zeigt er ein anderes, oft expressiveres Spiel. Diese Spannung zwischen Zurückhaltung und Expressivität spiegelt sich in seinem publiquen Auftreten wie in der öffentlichen Wahrnehmung. Er spielt in kleinen Arthouse-Filmen ebenso wie in populären Serien, moderiert den Deutschen Fernsehpreis und »schlurft am nächsten Tag durch die Kaufhalle in Dresden«¹³. Als Schirmherr eines Hospizes in seiner Wahlheimatstadt plant er Lesungen und Konzerte für den dortigen Aufenthaltsraum, um danach ans Set einer international erfolgreichen Produktion zurückzukehren, modelt für Fotostrecken in Hochglanzmagazinen und ist bei lokalen Publikumsgesprächen zu Gast, die außerhalb der Region unbemerkt bleiben. Zwischen weltweiten Film- und Serienprojekten und roten Teppichen steht er auf Theaterbühnen in Dresden und Düsseldorf und spielt mit seiner Band in Clubs unterschiedlicher Größe.

So macht sein beruflicher Parcours zentrale Spannungslinien des heutigen Theaters und der Medienwelt sichtbar: das Wechselspiel zwischen massentauglicher Show und einem Publikumskreis, der feinsinnige, künstlerisch anspruchsvolle Formate sucht.

Mein Anliegen ist aber nicht, das Porträt einer prominenten Karriere zu zeichnen, sondern Christian Friedel bildet den Schwerpunkt dieses Essays, weil sich an seiner Arbeit drei Kernfragen der Schauspielkunst in unterschiedlichen Figurenkonstellationen und Auftritten besonders prägnant ausloten lassen: Präsenz, Stimme, Verwandlung.

Als Autorin, die ein Buch über Schauspiel schreiben möchte, könnte ich sagen: Diese Fragen ließen sich auch an andere Künstler knüpfen, betreffen sie doch die Grundbedingungen szenischer Präsenz. Als Autorin eines Buches über Christian Friedel wiederum: Man könnte über diesen Künstler verschiedene Bücher schreiben, über ihn als Schauspieler, Sänger und Regisseur, über sein facettenreiches Werk, die Gegenwärtigkeit Shakespeares in seiner Kunst – mir fielen viele Themen ein.

Hier ist eines, in dem er für zentrale Fragen szenischer Präsenz steht.

Zu diesem Buch hat mich gerade Christian Friedel inspiriert, weil seine Kunst mir – wie auch einem breiten, heterogenen Publikum – eine Fülle ästhetischer, teils auch widersprüchlicher Erfahrungen eröffnet, und die Intensität dieser Erfahrungen jene Fragen drängender machte. Vor allem bemerkenswert ist seine Fähigkeit, mühelos zwischen sehr unterschiedlichen Spielweisen zu wechseln, neben seiner besonderen Stimme.

Ich möchte verstehen, was an seiner Kunst so berührt. Wenn ich darüber nachdenke, fallen mir einige prägnante Szenen in

Aufführungen und Filmen ein, aber auch Aspekte der Musik von *Woods of Birnam*. Die Ästhetiken und Zwischenereignisse zu erfassen, in die die szenische Präsenz Christian Friedels dabei jeweils eingebettet ist, meine Wahrnehmung auf sie zu reflektieren ist mein Anliegen. In einigen (wenigen) Fällen gibt es dokumentierte Arbeitsprozesse, auf die ich dabei zurückgreifen kann. Gespräche mit Christian Friedel selbst waren nicht möglich, aber da ich es angemessen finde, ihn zu Wort kommen zu lassen, zitiere ich aus verfügbaren Interviews. Besonders interessieren mich die Künste, in denen wir als Zuschauer den Raum mit dem Künstler teilen, also das Theater und die musikalisch-intermedialen Arbeiten, doch ich werde ebenso über Filme sprechen, denn auch hier ereignen sich Berührungen.

Anders als bei rein analytischen und theorieorientierten Annäherungen ist es sinnvoll, die Beschreibung sinnlicher Wahrnehmungen nicht von der Person zu trennen, die wahrnimmt. Daher mache ich im Verlauf des Textes immer wieder mein hier schreibendes »Ich« sichtbar. Nicht aus Eitelkeit, sondern aus Transparenz: Wahrnehmungen sind subjektiv, ihre Effekte aber weniger Zufallsprodukt als vom Künstler intendiert und in Nuancen bei vielen Zuschauern ähnlich erlebt.

Ich bin Zuschauer – aber was genau bedeutet das?

Welche Verantwortung, welche Freiheit, welche Ohnmacht, welche Möglichkeit zur Teilhabe steckt in der Zuschauerposition?

Wo positioniert Christian Friedel mich als Zuschauer?

Stellt er Kontakt her – zu einzelnen Personen, zum ganzen Saal? Oder hält er Distanz?

Fühle ich mich durch sein Spiel verbunden mit anderen Anwesenden?

Gemeinsam sind wir Publikum – aber was genau bedeutet das?

Auch diese Fragen möchte ich im Laufe des Textes aufgreifen. Sie laden zur Reflexion darüber ein, wie Kunst uns formt, während wir sie erleben, und wie wir gemeinsam mit dem Künstler und anderen Zuschauenden an ihr mitwirken. Sie machen aufmerksam auf die gemeinschaftsstiftende Kraft szenischer Künste.

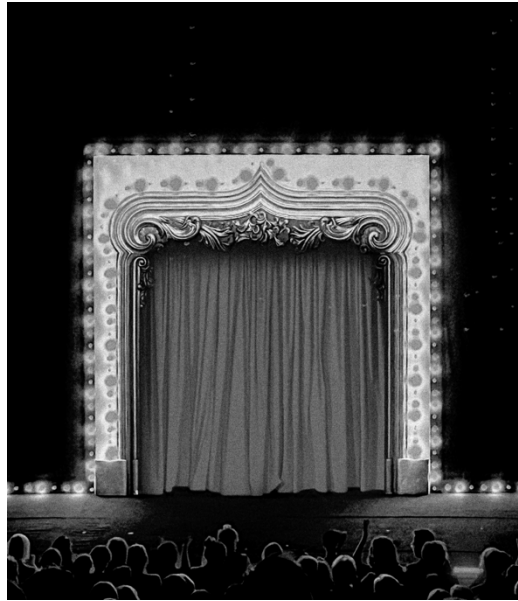
Dass ich diesen Text gerade jetzt schreibe, hat nicht nur mit Themen zu tun, die mich individuell umtreiben. Es ist auch gesellschaftlich gesehen ein Zeitpunkt, zu dem Empathie, Berührbarkeit, Kommunikation und Gemeinschaft uns alle in besonderer Weise angehen. Da ist es wohl kein Zufall, dass mich ein Künstler interessiert, der in Interviews immer wieder betont, wie wichtig ihm selbst genau jene Themen sind, sowohl in seinen künstlerischen Arbeiten als auch persönlich:

Ich möchte daran glauben und ich denke, dass es immer wieder gelingt, durch Kunst etwas anzustoßen. Wenn eine Theaterinszenierung oder ein Film einen Gedanken ermöglichen oder für etwas sensibilisieren kann, dann ist doch schon viel erreicht. Dabei ist diese Kunstform des Theaters so besonders: Da sitzen viele Menschen unterschiedlicher Couleur, verschiedenen Alters, Herkunft und Religion in einem Saal und schauen sich das Gleiche an. Aber jeder geht anders aus einem solchen Abend heraus und nimmt etwas anderes mit. Das ist doch ein großartiges Erlebnis von Gemeinschaft.¹⁴

Als Christian Friedel als Hamlet mitten im Publikum steht und in die Menge ruft, was ›faul‹ sei ›im Staate Dänemark‹, seine Fragen herausschleudert, warum diese und jene

Entscheidungen getroffen werden, unter der Menschen zu leiden haben, wenn er auf seine Fassungslosigkeit keine Antwort erhält, dann ist das ein solcher Moment: Der ruhelose Mensch Hamlet und der energiegeladene Schauspieler Christian Friedel adressiert uns als Gemeinschaft und wendet sich zugleich an jeden Einzelnen von uns, mit dem Apell, nach einer Antwort zu suchen, ganz persönlich in uns selbst – und gemeinsam.

Auszug aus dem Buchteil »Präsenz«,
Kapitel zu Robert Wilsons Inszenierung »Dorian«



»Er«, »Ich«

Es gibt viele Szenen in dieser Aufführung, die bemerkenswert sind in ihrer Tiefe, Wirkung, Ästhetik und Schauspielkunst. Was letztere betrifft, erlebe ich einen bestimmten Verlauf mehrerer Minuten als besonders spannend und künstlerisch anspruchsvoll, in denen dicht gedrängt unglaublich viel passiert. Es handelt sich um eine Passage, die mit dem Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Abends eingeleitet wird. Ich zögere, von »Szenen« zu sprechen, weil das nach in sich geschlossenen, aufeinanderfolgenden Einheiten klänge. Aber die Übergänge zwischen den sehr unterschiedlichen Momenten sind fließend, sie lassen sich nicht einfach voneinander abgrenzen – gerade das macht sie in meinen Augen so besonders und virtuos.

Während im ersten Teil Christian Friedel im Kostüm eines Film-Noir-(Anti-)Helden mit Hut und hochgestelltem Mantelkragen, getrieben von dubioser Heimlichkeit, von einem »Er« erzählte,

um zwischendurch in dessen Rolle zu schlüpfen, legt er im Übergang vom ersten zum zweiten Teil in einem langsamen, durchchoreographierten Vorgang mit seinem bisherigen Kostüm auch diesen »Er« ab, um am Ende als »Ich« vor dem Publikum zu stehen.

Vor einem das Bühnenportal ausfüllenden Schriftzug »I rise up and I walk with myself«, sinniert ›Dorian«, während er langsam seinen dunklen Mantel über die Schulter abzustreifen beginnt, über sein Verhältnis zum ihn porträtierenden Maler und zu seinem eigenen, zum Kunstwerk geronnenen »Ich«. Dieses »Ich« suggeriert, es handle sich um eine Figur mit fest umrissener Identität, aber Christian Friedel stellt es in den folgenden Sätzen mit so starker Betonung aus, dass es als Konstruktion deutlich wird.

»Ich suche [...] nach dem, der mich gemacht hat«.

Wir betrachten, wie er langsam den Mantel öffnet und den Ärmel über die Schulter und den darunterliegenden weißen Anzug gleiten lässt. »Ich berühre meinen eigenen Arm und spüre den Strich und den Klecks des Pinsels«, sagt er dabei. In dem Moment verschwistert sich die Selbstberührung des Schauspielers mit dem Text der Figur, ohne dass sie sich überlagern würden – schließlich gibt es keine Farbe und keinen Pinsel, und Christian Friedel berührt strenggenommen auch nicht seinen Arm, sondern den Stoff des Mantels und seines Anzugs. Das textliche Ineinander von Sprechendem und im Gemälde porträtierter Figur wiederholt sich in der ästhetischen Spiegelung von Bühne und Erscheinung des Schauspielers: Das Schwarz des Schriftzugs auf weißem Hintergrund kehrt wieder in seiner schwarz-weißen Gestalt (Kleidung, Maske, Haut und Haare), sodass die Bühne und er fast aus dem gleichen Material gemacht zu sein scheinen.

Der Mantel hängt nun nur noch an seiner rechten Hand.

»*Ich* bin hier.« Er nimmt seinen Hut ab, hält ihn in Armeslänge von sich. »Hello, Dolly!«, grollt er in den Hut. Mit Blick ins Publikum: »Das Licht ist ziemlich vollkommen.« Er lässt den Hut fallen und hinter ihm schwebt lautlos der Vorhang hoch, um im Dunkel des Bühnenhimmels zu verschwinden.

»Alles um mich herum dehnt sich aus. Schau dir all die fabelhaften Leute an.«

In nun arrogantem Tonfall, im Habitus eines selbstgefälligen Schauspielers, spricht Christian Friedel weiter, während hinter ihm ein riesiger, weißer Raum sichtbar wird, die Rückwand erhellt von einem orangefarbenen Schein wie eine künstliche Sonne, die Kulissen rechts und links verhängt von schwarzen Vorhängen.

»*Ich* vergrößere den Raum um *mich* herum, einfach indem *ich bin*. Ich bin groß und beunruhigend, das weiß ich ganz genau.«

Im scheinbar eitel über seine eigene Genialität sinnierenden, von sich überzeugten Auftreten ›Dorians‹ nehmen wir wahr: Vor uns steht der Schauspieler Christian Friedel, um dessentwillen gerade der Vorhang hochfuhr und dem die Bühne bereitet wird. Wegen dem wir hier sind.

»*Ich* bin furchterregend«, fügt er schließlich ungerührt hinzu und lässt mit einer letzten Bewegung endlich den Mantel fallen. Der orangene Schein erlischt, während ein Scheinwerfer von der Decke herunterfährt und ein Theatertechniker langsam einen weiteren, mobilen Spot auf die Bühne rollt. Begleitet von Texten über »die Saison« und seine eigene Großartigkeit nimmt ›Dorian‹ jetzt elegant umherhüpfend, posierend, in verschiedene Stimmungen und Rollen schlüpfend und mit seiner Stimme spielend die Bühne ein, auf der sich nun zwei Techniker mit Spots langsam um ihn herumbewegen.

»*Ich* bin das beste Porträt der heutigen Zeit. Werde *ich* immer froh sein? Ich bin doch immer bereit für eine neue Emotion«,

trällert der Schauspieler, der jedwede Emotion spielen können muss, und das auf Abruf, besonders im Theater.

»Ich schummle. Mach was draus.«

Mit diesen Worten verschwindet Christian Friedel kurz zwischen den schwarzen Vorhängen hinter den Kulissen, dann setzt Musik ein.

Es folgt die zweite musikalische Einlage des Abends, die in starkem Kontrast zur ersten, zarten und zurückhaltenden steht.²⁴ *I will survive you* ist eine virtuose Selbstinszenierungs-Show, ein Feuerwerk von Posen, Stimmmodulationen und Stars-und-Sternchen-Figurationen. Für eine imaginäre Kamera wie für das anwesende Publikum, akustisch begleitet vom Klicken eines Auslösers, das sich in die Musik mischt, stolziert Christian Friedel auf und ab, wirft sich auf den Boden, zeigt große Gesten zwischen Laufsteg, Pin-Up und stadionfüllendem Star, provoziert, kokettiert und flirtet, macht einen Schmolle Mund, schwingt die Hüfte und reißt das Mikro in die Höhe, alles in fliegendem Wechsel, sodass mit jedem Blinzeln des zuschauenden Auges ein anderes Bild des Schauspielers zu sehen ist, während sich seine Stimme opernhafte Höhen und Tiefen schraubt. Die Bilderflut ist überwältigend, was ins Ohr dringt auch.

Der anschließende Applaus ist frenetisch. Der Schauspieler scheint ihn zu genießen. Theatralisch und gönnerhaft verbeugt sich Christian Friedel mehrmals, nickt das Publikum bestätigend an, regt es mit Verneigungs- und Anfeuerungsgesten zu immer neuen Applausstürmen und Gejohle an. Das Publikum fühlt sich erstmals aktiv in den Abend eingebunden, es ist Euphorie zu spüren.

Christian Friedel wedelt mit der Hand und bringt damit den Saal zur Ruhe.

»Ich mag Leute, die unbekümmert und originell sind.«

Der vermeintliche Scherz des Schauspielers führt zu abebbendem Gelächter und Gemurmel.

»Ich mag es nicht, wenn sie sensibel sind.«

Noch immer bleibt er in divenhafter Pose, beide Arme von sich gestreckt.

Mit diesen Worten erweist sich die scheinbar authentische Reaktion des Schauspielers Christian Friedel als Reaktion der Figur ›Dorian‹, denn offensichtlich handelt es sich um Stücktext. Im Saal setzt schlagartig Ernüchterung ein. Das Publikum wurde ›fallengelassen‹. Zuschauer, die sich persönlich angeschaut fühlten, sind ent-täuscht. Nicht Christian Friedel hat sie ›gemeint‹, sie wurden nicht ›wirklich‹ in ihrer Begeisterung gewürdigt, sondern tatsächlich nahm ›Dorian‹ den Applaus entgegen. Und er fragt das Publikum: »Worin liegt meine Macht?«, um sogleich selbst zu antworten: »Das ist mein Zweck:²⁵ Ich mache sie glauben, sie hätten eine Wahl.«

Die vermeintliche Begegnung zwischen Schauspieler und Zuschauer war ein Trugschluss, die Euphorie lief ins Leere. Ist nun bloß Dorian ›nicht zu trauen‹, oder fühlen sich Zuschauer auch vom Schauspieler hintergangen?

›Dorian‹ existiert nicht einmal als geschlossene Figur, als ausgearbeitete Identität. Und wir haben nicht den Schauspieler Christian Friedel persönlich reagieren sehen. Das wäre eine Verwechslung, wäre Projektion.

Ohne die Gefahr oder gar Tatsache permanenter Verwechslung kann ein Schauspieler offenbar nicht vor Publikum erscheinen, zumindest erlebt es Christian Friedel so:

Der Beruf des Schauspielers ist natürlich auch ein gemeiner Beruf, weil er ein Beruf der ständigen Spiegelung ist. Ich selbst werde in den unterschiedlichen Rollen gespiegelt, manchmal wird auch ein Bild von mir im Außen gespiegelt, das ich selbst vielleicht gar nicht so haben möchte, oder nicht akzeptieren kann. [...]

Als Schauspieler stehe ich ja immer irgendwo auf einer Bühne oder vor einer Kamera. Ich werde gesehen, angeschaut und notgedrungen führt das dazu, dass ich mich mit dem Bild auseinandersetzen muss.²⁶

So wie wir: Wir produzieren diese Projektion mit und sind irritiert, wenn ihre Oberfläche nicht so nahtlos ist, wie wir glaubten. Dann setzen wir uns notgedrungen mit dem Bild auseinander. In dem geschilderten *Dorian*-Moment bekommt es Risse, ohne dass darunter etwas ›Wahreres‹ zum Vorschein käme – da ist nichts als das Spiegeln-und-Ins-Publikum-Zurückspiegeln selbst.

Aber warum berührt es uns, für einen Augenblick lang getäuscht gewesen zu sein von einer vermeintlich authentischen Reaktion des Schauspielers? Wo er – in seiner Rolle – doch selbst schon sagte: »Ich schummle. Mach was draus.« Was daran beunruhigt uns denn eigentlich so? Wir sind doch im Theater.

Plötzlich zeigt der Schauspieler mit zitternden Lippen und verzogenem Gesicht Zeichen von Angst und Außersichsein. Er beginnt wütend zu schreien, über die ›unästhetischen‹ Tragödien des Lebens, ihren »vollkommenen Mangel an Stil«. In diesem Moment betritt eine Gestalt die Bühne. Sie ist Ebenbild der Figur des ersten Teils. Der Mann in Mantel und Hut geht Christian Friedel entgegen, bis er etwa in der Mitte der Bühne plötzlich zusammensackt und reglos liegenbleibt. Im Ton sich hochschaukelnder Verzweiflung nähert ›Dorian‹ sich dem Menschenbündel:

»Ich wünschte, ich könnte lieben. Ich scheine die Leidenschaft verloren und das Begehren vergessen zu haben. Ich bin zu sehr auf mich selbst konzentriert.«. Seine Stimme schraubt sich in die Höhe, droht zu brechen. »Ich wünschte, ich könnte mir selbst entkommen, weggehen, um zu vergessen.«

Er gibt einen schrillen Ton von sich, als er bei der Gestalt angekommen ist.

»Ich komme nicht zurück. Ich bin nicht einmal angesengt. Meine Flügel sind unberührt. Ich erinnere mich an das Ganze, als wäre es gestern gewesen. Ich weiß einfach nicht, was falsch ist und was richtig. Like an alley cat.«

Er wirft sich nieder. Jetzt kniet ›Dorian‹ sozusagen neben sich selbst, neben seiner Erzählung, die sich wieder einmal als Behauptung, als Inszenierung, als falsches Bild herausstellt. Er scheint verzweifelt zu sein, reckt die Faust, sieht sie an, als entdecke er sie als Mittel emotionalen Ausdrucks erst jetzt, lässt sie zwischen den folgenden Sätzen immer wieder niedersausen.

»Das Leben wird nicht von Willen oder Absicht gelenkt.

Leben ist eine Frage von Nerven und Fasern und langsam aufgebauten Zellen, in denen sich das Denken selbst verbirgt und die Leidenschaft ihren Träumen nachhängt.

Wer bin ich? Bin ich das Gemälde, wie es von der Hand des Künstlers geboren wird, oder der Gegenstand, während er aus seinem eigenen Porträt hinabsteigt?

Ich bin dieser Mann. Der, der nicht zurückkann. Ich bin dieser Kerl, dieser Straßenkater. That alley cat.«

Er ruft und schluchzt und weint und brüllt, und wie er da hockt und Gefühle ihn zu durchbrausen scheinen, werde ich angesteckt von dieser Traurigkeit. Ich verstehe ihre Herkunft nicht, denn ›Dorian‹ ist mir fremd und fern, aber sie rührt mich.

Umso kälter erwischt es mich, als Christian Friedel nach den letzten Worten schlagartig mit vollkommen leerer Miene schaut und in ein zynisches, ausgestellt künstliches Lachen verfällt, das von einem Black abgeschnitten wird.

Natürlich. ›Dorian‹ hat gespielt, beziehungsweise Christian Friedel hat gespielt, wie ›Dorian‹ spielt: Die abrupt wechselnde, aber intensive Emotionalität war ebenso inszeniert und

Täuschung wie in der Gesangsnummer zuvor, wie in der vermeintlichen Begegnung von Schauspieler und Publikum. Alles ist Schau-Spiel, Schummelei.

Christian Friedel hat in den vergangenen Minuten in fliegender Wechsel eine Bandbreite von Körperhaltungen, Gefühlsdarstellungen und Schauspiel-Techniken ausgespielt und ausgestellt, deren Komplexität und Dichte mich in diesem Moment perplex und beeindruckt zurücklässt. Und wieder einmal nachdenklich.

Wie ist es möglich, dass eine derart artifizielle Aufführung, in der realistisch-psychologisches Spiel nur als Zitat sekundenweise aufblitzt, derart zu berühren vermag? Während es nicht einmal eine Figur gibt, mit der man sich identifizieren kann?

Während ich dem nachsinne, muss ich an ein ganz anders gelagertes Beispiel denken. Vielleicht lässt sich der Effekt durch einen Vergleich genauer fassen.

Auch hier haben wir es mit einer gewissen Distanz zur Figur zu tun, obwohl Christian Friedel vollkommen anders, nämlich naturalistisch spielt. Diese Distanz stellt sich weniger ein, weil die Figur eine unmissverständlich künstlerische Schöpfung wäre (denn sie soll im Gegenteil ›wie aus dem realen Leben gegriffen‹ wirken), sondern: Zum einen lässt es diese Figur auf der Ebene der erzählten Geschichte nicht wirklich zu, dass man ihr nahekommt. Zum anderen spielt Christian Friedel sie im Medium Film.

Was verändert sich, wenn wir mit dem Schauspieler nicht in einem gemeinsamen Raum sind? Wie viel Wissen über eine Figur braucht es für einen Schauspieler, um sie spielen zu können? Was brauche ich als Zuschauer, um Nähe zu ihr zu empfinden?

Auszüge aus dem Buchteil »Verwandlung«,
Kapitel »Präsenz und Ambivalenz«



Präsenz und Verdrängung: *The Zone of Interest*

Ein Mann und seine kleine Tochter liegen nebeneinander in ihrem Bett. Sie ist schon wieder schlafgewandelt, und damit sie zurück in den Schlaf findet, liest er ihr ein Märchen vor. Die Decke bis unters Kinn gezogen, ist sie ihm zugeneigt, die Augen geschlossen lauscht sie der Stimme, die ihr Sicherheit gibt. Die Szenerie wirkt friedlich, das Licht ist warm, gemütlich.

Nur seltsam vielleicht, dass der Vater gekleidet ist, als wolle er jeden Moment das Haus verlassen, und auf der Decke neben dem Kind liegt, ohne sich ihm zuzuwenden, ohne elterliche Zärtlichkeit. Seine Haltung ist die eines Mannes, der jederzeit aufspringen könnte, um einer dringlichen Angelegenheit nachzugehen, einer Angelegenheit, die für ihn zwar alltäglich, aber insgesamt bedeutsamer ist, als für sein Kind da zu sein.

Das Märchen von Hänsel und Gretel nimmt seinen Gang. Die Stimme des Mannes ist monoton. Er liest die Worte einzeln, als koste es ihn Mühe, sie in den Mund zu nehmen. Sie sind ihm nicht lebendig. Das Vorlesen ist eine väterliche Pflicht, es muss getan werden, damit die Tochter wieder schläft.

Sie ist eingeschlummert. Vermutlich im Wohlgefühl einer seltenen Nähe, der Tatsache, dass der Vater in diesem Augenblick ganz bei ihr ist.

Die Kamera fängt seinen Gesichtsausdruck ein. Er ist entrückt, leer. Als stünde ihm nicht vor Augen, was er liest. Wie jetzt die Hexe in den Ofen gestoßen wird.

Man sieht es nicht, aber man weiß: Wenn der Mann aufsteht und aus dem Fenster schaut, hat er direkten Blick auf die Gaskammer des Lagers Auschwitz I. In den Nächten lodert der Himmel rot, und das Fauchen und Bollern der gigantischen Vernichtungsanlage füllt den Raum seiner Kinder, folgt ihnen in ihren Schlaf.

Das ist sein Werk.⁴³

Nie zuvor und bisher nicht wieder habe ich einen absolut stillen Kinosaal erlebt. Kein Popcorntütengeraschel oder klirrende Flaschen, keine Huster, nicht einmal gewispert hat jemand.

Ich hatte Furcht gehabt, *The Zone of Interest* zu sehen, und Ph. und T. war es nicht anders gegangen. Gleichzeitig war uns klargewesen, dass dieser Film uns wichtig sein würde, und so hatten wir gleich für die erste Spielwoche Karten besorgt.

Wir waren so naiv gewesen, uns für danach zum Essen zu verabreden. Natürlich waren wir dazu dann erst einmal nicht in der Lage. Wortlos verließen wir das Kino. Die bunten Lichter des Kneipenviertels und die Energie der an uns vorbeieilenden Menschen hatten etwas Unwirkliches. Wir passten jetzt nicht dazu. Bindfäden regnete es. Wir liefen einfach los. Es brauchte einen langen Spaziergang und eine ganze Weile, bis wir sprechen konnten, über alles, was der Film an schlimmster ›Menschlichkeit‹ berührt hatte, und irgendwann über den Film selbst, über die Klugheit und das Feingefühl des Regisseurs Jonathan Glazer.

Sich mit *The Zone of Interest* auseinanderzusetzen ist kaum möglich und nicht angebracht, ohne die Tragweite des Holocaust mitzudenken. Das macht es ambivalent, ihn auszuwählen, um über Schauspielkunst zu sprechen. Dennoch möchte ich den Film, der fraglos ein kunstgewordenes Zeugnis historisch unvergleichbarer Grausamkeit und ethisches Vermächtnis ist, hier als sensibles, konfrontierendes Kunstwerk wertschätzen. Ich möchte verstehen, wie er auf schauspielerischer Ebene dazu beiträgt, ein solches zu sein. In ihm hat Christian Friedel die für ihn sowohl ethisch-politisch als auch performativ und nicht zuletzt psychisch herausfordernde Rolle des Rudolf Höß übernommen.

Die Familie des Lagerkommandanten von Auschwitz führt ein scheinbar idyllisches, bürgerliches Leben in einem gepflegten Haus mit Garten direkt an der Lagermauer. Während Mutter Hedwig ihre Blumenbeete umsorgt, Kinder heruntollen und geduckte Gestalten möglichst unauffällig den minutiös durchgetakteten Haushalt erledigen, geschieht gleich nebenan systematische, industrialisierte Auslöschung.

Der Film zeigt das Grauen des allgegenwärtigen Vernichtungsapparats nicht direkt, er hält die Kamera diesseits der Mauer und lässt die Schreie, Schüsse und das Wummern der Öfen allein durch die Tonspur eindringen. Währenddessen gibt das ausgefeilte Kamerasystem die häusliche Idylle der Familie Höß zu sehen. Diese Gegenüberstellung von alltäglicher Banalität und allgegenwärtigem Morden macht die Verantwortung, Verdrängung und Gleichgültigkeit der Täterfamilie eindrücklich erlebbar.

Wir schauen durchs Fenster einer Familie und sehen ihr Verhalten im Umgang mit einem unermesslichen, unbegreiflichen Verbrechen, ihre Verdrängung.⁴⁴

Christian Friedel gibt Rudolf Höß als diszipliniert-kalten, stoischen Bürokraten, der zwischen pflichtbewusstem Protokoll und routinierter Familienvaterperformance wechselt und dessen organisatorische Selbstkontrolle das industrialisierte Töten erst möglich macht. Sandra Hüller spielt seine Gattin Hedwig Höß, eine um sich selbst kreisende, körperlich permanent angespannte Frau, der man kaum eine echte liebevolle Regung zutrauen mag.

Der Film folgt dem Alltag der Familie in Schlaglichtern und zeichnet ein Panorama ihres Lebens, ihrer Umwelt, ihrer Taten. Wie zufällig wählt er Ankerpunkte aus, anhand derer kleine Charakterstudien der Figuren möglich werden, ohne je ihre Hintergründe, ihre Psychologie, ihre Gefühle oder Ambitionen offenzulegen. All dies lässt sich vielmehr indirekt schließen aus ihren Blicken, Gesten, der Art – und nicht unbedingt dem Inhalt – ihres Sprechens. Die Rückschlüsse, die man vorrangig aus dem ableitet, was man sieht, bleiben unzuverlässig – was wiederum das Unbehagen verstärkt, das man vor allem gegenüber dem Ehepaar Höß ohnehin empfindet.

Um diese Wirkung zu erzielen, war für Christian Friedel und Sandra Hüller eine Vorgehensweise notwendig, die sich von vertrauten Ansätzen unterschied: Nicht Einfühlung, Identifikation, Biographiearbeit oder Verkörperung war Methode und Ziel, sondern Äußerlichkeit, Reduktion, man könnte sagen: Abstraktion. Jonathan Glazer wollte keine tiefschichtigen Charaktere realisiert sehen, mit denen wir uns identifizieren oder von denen wir uns abstoßen können, sondern gewissermaßen ›allgemeingültige‹ Menschen, man könnte sagen: Schablonen. Was genau entstehen sollte und welche schauspielerischen Herausforderungen sein Konzept mit sich brachte, lässt sich nicht mit einem Satz sagen. Nähern

wir uns dem nach und nach, betrachten wir zunächst einige zentrale Szenen und folgen dem Schauspiel.

Nach dem Erlöschen des Titelschriftzugs liegt über dem Schwarzfilm für eine geraume Zeit sacht treibende, ›dunkle‹ Musik. Schließlich mischt sich Vogelgezwitscher hinein, bis mit ihrem letzten Ton das erste Bild erscheint – in seltsam greller Beleuchtung, wie unter Neonlicht, sieht man Menschen beim Picknick an einem See. Der Film gibt uns Zeit, die unspektakuläre Szenerie zu betrachten. Eine Idylle im Sonnenschein, mit Kindern, einer babywiegenden Mutter, friedlichen Erwachsenen, die gerade von der Decke aufstehen, umherspazieren, schwimmen gehen.

Einer der Männer läuft zum Ufer hinunter. Er wirkt unschlüssig, als wäre ihm nicht klar, was seine Aufgabe sei. Für einen Moment hält er das Gesicht in die Sonne, öffnet aber sofort wieder die Augen. Christian Friedel als Rudolf Höß schaut über das Wasser. Prägnant ist seine akkurate Frisur, ein Undercut: an den Seiten glattrasiert, mittig ein zurückgelegter Schopf. Der Mann ist bis auf die Badehose nackt, blass, nicht besonders imposant, der Körper eher weich, er wirkt nicht gerade stark. Aber seine Pose mit den in die Hüften gestemmt Armen und dem Kundschafter-Blick ist die eines Eroberers. Von seinem begrenzten Standpunkt aus nimmt er bis zum Horizont alles ins Visier, taxiert es, begutachtet die Gegend und die Lebewesen darin. Es ist die Haltung dessen, dem ausnahmslos alles gehört, was ihm unterkommt. In seiner Welt ist der blasse Mann ein Herrenmensch, die Krone der Schöpfung. Im Auge des Betrachters wirkt er – gerade durch den Kontrast zwischen Körper und Haltung – ordinär. Doch das Wissen, mit wem man es hier zu tun hat, macht seine Erscheinung zu etwas Bedrohlichem.

Und noch etwas Charakteristisches zeigt sich schon in dieser ersten Szene: Christian Friedel als Rudolf Höß ist zusammen mit anderen zu sehen, aber seine Mimik und Körpersprache ist reduziert, emotionsleer, fokussiert und eintönig. Als ob es keine Rolle spielte, dass da noch andere sind. Als ob er kein wirkliches Interesse an seiner Umwelt, an seinen Mitmenschen hätte. Und an dieser spärlichen Gestik und nahezu ausbleibenden Mimik ändert sich während des gesamten Films über annähernd nichts, gleichgültig, ob er allein oder gemeinsam mit anderen zu sehen ist.

Diese Wirkung entsteht auf Ebene des Schauspiels durch radikale Reduktion. Christian Friedel variiert allein seine Körperspannung, und auch die nur in Nuancen:

Ist Rudolf Höß unter Menschen, zumal unter Kollegen, und hat er eine Aufgabe, dann ist sein Gang und sind seine Gesten zielstrebig, selbstbewusst bis dominant, unbeirrt. Bei der Besprechung im heimischen Arbeitsraum, auf den weiten Fluren der Bürotrakte und in einer Konferenz, zu Pferd und beim Schnaps zum Toast auf seinen Geburtstag, umringt von anderen Uniformierten: Hier ist er Herr der Lage und drückt das in seinem ganzen Gebaren auch aus. Stärke, Disziplin, High-Performance, Dominanz, das sind passende Begriffe für diese Erscheinung.

Überhaupt: Trägt er seine Uniform - in Anwesenheit anderer oder allein -, strahlt er Akkuratess, Genauigkeit, Effizienz aus. Ist er für sich und hat etwas zu erledigen, ändert Christian Friedel an seiner Körpersprache und -spannung wenig. Ein Beispiel ist die Szene, in der wir das Ritual des nächtlichen Lichtausmachens verfolgen. Es ist eine präzise Choreographie: Glockenschlag, ein Gang durchs Familienheim mit einer offenbar festen Reihenfolge, wann welcher Schalter zu tätigen ist, wann er die Zigarre im Aschenbecher ablegt und wann er

seine Stiefel auszieht. Christian Friedel macht keine Bewegung und keine (Be-)Rührung zu viel.

So ist es bei jedweder Aufgabe, sei es im Haus, am Telefon, zu Pferd, stets strafft er den Körper und bewegt sich zügig. Sind Schreibtischtätigkeiten verlangt, dann sitzt er bloß auf der Stuhlkante, und liegt er unter Erwartung eines Anrufs auf dem Sofa, dann mit sichtbarer Körperspannung – das erzwungene Innehalten könnte er jederzeit unverzüglich beenden.

Ist Rudolf Höß jedoch allein und ohne Aufgabe, also ganz privat und unbeobachtet, lässt Christian Friedel ihn nahezu in sich zusammensinken. Er wird krumm und schlaff. Dann ist er ein ungelinker, uneleganter Mensch mit schlechter Haltung, der erst klare Konturen und eine aufrechte Pose zurückerlangt, sobald er seine Uniform wieder trägt.

Folgt man ihm während der Episode, in der er sich nach seiner von ihm unerwünschten Versetzung in Oranienburg befindet, wird der Kontrast zwischen der geschäftigen, sich wichtig nehmenden, und der kraftlosen, fast antriebslosen Seite dieses Menschen besonders deutlich:

Energisch schreitet er durch die winterliche Allee zur und von der Arbeit, als werde er dort, wo er hinget, dringlichst erwartet, als hinge alles von seinem prompten Erscheinen ab.

Zwischen diesen Wegen erhalten wir einen Einblick in seine unterdrückte Sehnsucht, zurück in Auschwitz zu sein: In seinem Büro steht er am Fenster, schaut hinaus, ohne wirklich etwas zu sehen, und streicht mit den Fingerspitzen über den Lack der Fensterbank. Es ist wie der unbewusste Versuch, sich dort zu verorten, wo er gerade sein muss. Vielleicht ist sein energisches Ausschreiten auch darin begründet, dass er versucht, die unliebsamen Tätigkeiten und Wege schleunigst hinter sich zu bringen. Disziplin statt Gefühl!

Auch unter Seinesgleichen sucht und erfährt Rudolf Höß keine Nähe, keine Verbindung. Bei der Konferenz sieht er die anderen Anwesenden nur an, um Kontexte einzuordnen und Informationen zu sammeln, schaut nie des Kontakts wegen in jemandes Augen.

Abends, in seinem trostlosen Zimmer, schläft er auf dem zugedeckten Bett zwischen Dokumentenmappen. Da fallen die Glieder schlaff herab, die Gesichtszüge entgleisen. Im Schlaf kann er kein Herrenmensch sein. Er ist einfach ein Mensch – oder ›Privatmensch‹: »Der einzige Mensch, der in Deutschland noch ein Privatleben führt, ist jemand, der schläft«, befand Robert Ley, NS-Reichsorganisationsleiter⁴⁵ – was nach der Studie *Das Dritte Reich des Traums* der Autorin Charlotte Beradt nicht zutrifft, denn auf seinem Höhepunkt verfolgte das tyrannische System der Nationalsozialisten die Menschen bis in ihre Träume. Es gab keinen Rückzugsraum mehr, nicht einmal den Schlaf.

Rudolf Höß scheint gut zu schlafen – im Gegensatz zu seinen Kindern, die wachliegen oder schlafwandeln und die er zurück in den Schlaf führen muss. Auf ihn treffen die Worte zu, die Shakespeare für einen seiner dramatischen Tyrannen fand: »Macbeth mordet den Schlaf«. Der Unterschied zwischen ihm und dem Lagerkommandanten ist nur, dass im Theaterstück der Tyrann selbst auch keinen Schlaf mehr findet. Von Unruhe getrieben aber sind sie beide.

Die Nebeneinanderstellung dieser Szenen macht deutlich, dass die Unfähigkeit dieses Mannes zum wirklichen Kontakt sich auch auf ihn selbst bezieht, denn der Eindruck trostloser Entfremdung stellt sich auch in den Szenen ein, in denen er mit sich allein ist.

[...]

Am gleichen Abend verabschiedet Rudolf Höß sich von seinem Pferd, das er nicht an seinen neuen Einsatzort mitnehmen kann. Nah steht Christian Friedel im Stall an der Box, schmiegt über das Gatter hinweg seine Stirn an die des Tieres, sieht ihm in die Augen, lächelt es flüchtig an, bemüht sich zärtlich um seine Aufmerksamkeit. Eine für die Figur Rudolf Höß außergewöhnliche Szene.

Es brauchte einige Zeit, bis Schauspieler und Tier miteinander vertraut waren – Zeit, die durch die pandemiebedingt verlängerten Dreharbeiten überhaupt erst zur Verfügung stand, wie Christian Friedel seinem Gesprächspartner Kristian Thees erzählt:

Mein letzter Drehtag war eine Szene, in der ich mich von dem Pferd verabschiede und diese Szene war intensiv. Ich glaube, das Pferd hat die Welt auch nicht mehr verstanden, was da passierte, aber es war –

Du bist ganz vertraut mit dem Pferd und ihr haltet doch auch die Köpfe so aneinander, so ganz intim, wie ein Liebespaar fast schon.

Also das war Wahnsinn, wie das Pferd plötzlich auch so eine ... Und das ging auch nur mit Zeit. Du kannst nicht sagen: »Und Action, in fünf Minuten, bitte, liebes Pferd, jetzt hab mal eine Connection zu dem Fremden«. Und das war wirklich – es war faszinierend und das war auch so emotional, weil ich durch verschiedene Gefühls-... Jonathan hat mich eben durch verschiedene Gefühlswelten durchgeführt.⁴⁹

Das Verhältnis zwischen Mensch und Tier, so wollte es der Regisseur, musste vertraut wirken – beziehungsweise eben nicht nur wirken, sondern sein. Diese Vertrautheit und dieses Vertrauen gibt es zwischen Rudolf Höß und seinem Pferd, so erzählt es der Film. Durch Christian Friedels in dieser Szene weiche Stimme und bedächtige Körpersprache wirkt seine

Zugewandtheit, ja Zärtlichkeit wahrhaftig und tief. Und sie war eben nicht »nur« gespielt. Eine Zuneigung wird sichtbar, für die nicht allein das Feingefühl, die Empathie und die Offenheit des Schauspielers gegenüber dem Tier vonnöten war, sondern auch seine Bereitschaft, diese Fähigkeit und diesen Ausdruck von Zuneigung seiner Figur zur Verfügung zu stellen.

Es ist der einzige Moment im Film, in dem Rudolf Höß sich wirklich Zeit für ein Lebewesen nimmt, ganz bei ihm ist und warme Gesten und Worte findet. Worte, die wie die unterdrückte Antwort auf die Lippenbekenntnisse seiner Frau klingen: »Für dich wird es auch schwer? Ich weiß. Ich hab dich lieb.«

Noch während ich die Szene sehe, bemerke ich in mir den Impuls, der Figur Rudolf Höß die Fähigkeit zu einer liebevollen Regung abzusprechen, weil es meine Haltung zu ihr und mein Denken über sie verkompliziert. Und ja, vielleicht ist es auch nicht verwunderlich, dass der Kommandant ausgerechnet sein Pferd »liebhat«, dient es ihm doch als Zeichen und Instrument seiner Macht, als eine Art mobiler Thron und Bühne, als Werkzeug von Überlegenheit, Schnelligkeit und Stärke. Und es stellt keine Ansprüche an ihn, es ist ihm untergeordnet, das macht es einfach für ihn. Diese Lesart fügt sich einigermaßen in das geschlossene, eindeutige Bild, das ich von ihm haben will.

Dass er aber überhaupt zu unverstellten, unverlangten Gesten der Zärtlichkeit in der Lage ist, hat in Anbetracht seines sonstigen Tuns, seiner grausamen Täterschaft etwas Verstörendes, das eine weitere Facette in der Figur öffnet, die ich spätestens durch diese Szene nicht länger einfach als »innerlich abgestorben« oder »böse« abtun kann. So leicht komme ich nicht mehr davon.

Die Szene wurde, so erzählt Christian Friedel im gleichen Gespräch, ein Jahr nach dem eigentlichen Ende der

Dreharbeiten nachgedreht, sie war ein Jonathan Glazer noch fehlendes Verbindungsstück. Tatsächlich ist sie für den Film wie für die Figur wesentlich: In dieser Szene offenbart sich ein Gefühl, dem sich der Lagerkommandant hingibt. Dabei ist er unbeobachtet, niemand ist Zeuge. Dieses Gefühl spiegelt sich in seinen Augen, die aufmerksam sind, freundlich, vielleicht erschöpft, sogar traurig oder sorgenvoll?

Ganz anders erscheint er wiederum in seiner nächsten Szene. Rudolf Höß ist in seinem Büro – diesmal nicht im Wohnhaus, sondern auf dem Lagergelände – und telefoniert. An den Schreibtisch gelehnt, mit Blick in den Raum und zur Tür, diktiert er routinemäßig mehrere Dokumente. Währenddessen betritt eine junge Frau den Raum, die ihn kurz anschaut, sich auf seinen Wink hin auf einen Stuhl setzt, die Schuhe abstreift und ihre langen Haare löst. Sie lehnt sich zurück, in einer abwartenden Haltung, die ausdrückt, dass er über sie jetzt verfügen könne, dass er zu entscheiden habe, was als nächstes geschieht. Er hat den Hörer eingehängt und sieht sie an, ohne jegliche emotionale oder sonstige Regung. Die beiden sind mit einigem Abstand einander gegenüber angeordnet, in einer Weise, die ihr Machtgefälle spiegelt: Er steht, betont selbstgewiss, abgesehen von der Jacke noch immer in seinem weißen Festtagsanzug, der Raum gehört ihm. Sie sitzt, den Kopf gesenkt, leicht und locker gekleidet, seinen Blicken ausgesetzt, nichts gibt ihr Sicherheit.

Die Szene lässt sich als doppelte Bühne betrachten, die die zwei Seiten der Macht spiegelt: Fraglos hat er die Herrscherposition inne, das Leben der Frau hängt von seinem Willen und seiner Laune ab. Und zugleich wird in der Spiegelanordnung sichtbar: Der Kommandant ist angewiesen auf die Frau, sie ist Objekt seiner Befehlsgewalt und Instrument seiner Befriedigung. Er braucht es, in seiner Macht von ihr wahrgenommen zu werden.

Gerade die Tatsache, dass sie den Blick – bis fast zuletzt – nicht zu ihm hebt, bestätigt ihn in seiner vermeintlich unantastbaren Identität. Ohne sie wäre er kein Kommandant.

Vielleicht auch deshalb liegt so viel Verachtung in seinen Augen. Es ist ein vollkommen anderer Ausdruck in ihnen als in der Szene zuvor, sie sind wieder, wie meist, kalt, voller Aggression und etwas, das ich nicht benennen kann. Schon allein im Spiel seiner Augen zeigt der Darsteller die Figur als einen Menschen, der seine Gefühle aufzulösen und seinen Sexualtrieb – »Begehren« klänge zu innerlich – zu befriedigen sucht, indem er sie in äußere Vorgänge verlagert und sich selbst verschließt. Zu etwas anderem ist der Kommandant nicht in der Lage.

Was dann geschehen wird, lässt sich aus den Haltungen und (Nicht-)Blicken der beiden schließen. Die körperliche Befriedigung des Kommandanten wird vermutlich effizient und maschinell erfolgen wie alles, was er um sich herum verlangt und selbst tut. Cut zum nächsten Bild.

Christian Friedels Rudolf Höß schreitet zielstrebig durch ein unterirdisches Tunnelsystem, bis er in einem Kellerraum mit Waschbecken angekommen ist. Die folgenden Handgriffe sitzen, wahrscheinlich geschieht dieser Ablauf oft: Man sieht ihn von hinten, wie er routiniert seine Hose öffnet, nach einem Lappen greift und ihn unter dem Wasserhahn nass macht, sich mit wenigen effizienten Handgriffen das Geschlecht wäscht, den Lappen unausgespült zurücklegt, sich abtrocknet, die Hose wieder schließt, sich ebenso effizient die Frisur richtet, um anschließend die Kellertreppen hinaufzusteigen, an deren Ende er im Wohnhaus steht. Dort wird er wieder seine schlafwandelnde Tochter vorfinden.

Die Szene wurde, als einzige des Films, im noch existierenden originalen Haus der Familie Höß gedreht.

Und zwar im Keller des Hauses. Das war sehr gruselig: Im Keller gab es ein Tunnelsystem, durch das Rudolf Höß ungesehen von dem Haus in sein Büro konnte. Das Tunnelsystem ist mittlerweile zugeschüttet, aber der Keller existiert noch genauso, wie er war.

Also das war wirklich eine der gruseligsten Szenen: in dem Originalhaus, in dem Keller zu stehen. Ich musste mir dort meine ... ähm ... Also ich will nicht spoilern. Es ist auch eine sehr unangenehme, etwas seltsame Szene.⁵⁰

Christian Friedel beziehungsweise Rudolf Höß wäscht sich, eine intime Handlung, die eigentlich Verletzlichkeit erzählt oder erzählen könnte. Indem er Rudolf Höß die Handlung in einer Weise vollziehen lässt, als reparierte er ein Werkzeug oder behandelte einen wertlosen Gegenstand, bekommt die Handlung einen ambivalenten Charakter: Als sei er unberührbar und unverwundlich, so geriert sich der Mann, selbst wenn er allein mit sich ist. Das macht ihn einerseits zu einer traurigen Figur, denn natürlich ist er verletzlich und auf Berührung angewiesen wie jeder Mensch. Dass er diese Tatsache zu verdrängen vermag, macht ihn aber zugleich extrem gefährlich.

Gerade indem er sich selbst (schauspieltechnisch) radikal zurücknimmt, macht Christian Friedel Rudolf Höß umso eindrücklicher zu einem Mann, der seine Berührbarkeit verleugnet und verweigert. Das betrifft sowohl seine Seele als auch seine Sinnlichkeit, deren Verarmung – ist man einmal darauf aufmerksam geworden – auffällig ist:

Er geht achtlos mit seinem Körper um. Der Mann, der in einer unfassbar grausamen Maschinerie Abertausende von Menschen vernichtet, als handle es sich um unbrauchbares Material, scheint für sich selbst aus nichts zu bestehen als einem

ständig in Vernichtungslogistik und Lagerplänen verstrickten Kopf.

Der Körper ist dazu da, auf einem Pferd zu reiten, Befehle zu bellen – was im Film allerdings nie zu sehen ist, nur einmal hören wir Christian Friedel hinter der Lagermauer bis zur Unkenntlichkeit seiner Stimme brüllen –, ab und an zu reden, zu rauchen, etwas zu trinken, Essen zu sich zu nehmen und sich von ihm ausgelieferten Frauen befriedigen zu lassen. Er ist nichts als eine Maschine oder ein Werkzeug. Lachen sieht man ihn kein einziges Mal.

Rudolf Höß *hat* einen Körper, benutzt ihn, und ist sich seines *Körper-Seins* nicht bewusst. Instrumentalistisch ist sein Denken und sein Zugang zu seinem eigenen Sein, er hat sich von sinnlichen Erfahrungshorizonten nahezu ganz verabschiedet.

Wenn ich über die Figur, wie dieser Schauspieler sie gibt, nachdenke, kann ich mir diesen Mann nicht als den kleinen Jungen vorstellen, der er einmal war, oder als einen Menschen, der selbstlos lieben könnte. Dass seine Kinder oder seine Frau ihm nicht gleichgültig sind, kann man glauben – es könnten aber auch andere Individuen sein, die ihn umgeben, nicht um ihrer selbst willen scheinen sie ihm bedeutsam zu sein, lediglich als Funktionen im System Familie. Vielleicht lassen sich seine Empfindungen als ›selbstbezogene Liebe‹ bezeichnen, als eine ›Liebe‹, die nie verschenkt wird, sondern immer zu ihm zurückgebogen werden, zu ihm zurückkehren muss. Jemand, der keinen Kontakt zu sich selbst hat, braucht den Blick und die Bestätigung durch Andere, um sich seiner selbst zu vergewissern. Das gilt auch – vielleicht sogar insbesondere – für mächtige Menschen.

Mit den Menschen, die um ihn sind, geht er beiläufig um, seien es auch seine Frau oder seine Kinder. Wenn er sich einem von ihnen zuwendet, dann wirkt es pflichtbewusst und kontrolliert,

nicht aus einer Neigung heraus. Auch wenn dazu Gelegenheit wäre: er gibt und sucht keine Küsse oder andere körperliche Nähe. Bis auf einen unpersönlichen ›Bussi‹, den das Ehepaar an seinem Geburtstag austauscht, und das kurze Streifen seiner Hand durch Hedwig, wird Rudolf Höß im ganzen Film nur einmal bewusst berührt: Als er in Oranienburg zur Untersuchung bis auf die Unterhose entkleidet auf einer Pritsche liegt und sich vom Arzt abtasten lässt. Es ist das einzige Mal, dass wir eine mehr als flüchtige Berührung seines Körpers sehen, und es ist nur folgerichtig für diese Figur, dass es eine zielgerichtete, zweckorientierte und jenseits von Beziehung, von Liebe geschehende ist. Christian Friedel als Rudolf Höß starrt derweil an die Decke, gibt karge, protokollarische Antworten. Jemand anderes bestimmt für einen Moment lang über Rudolf Höß und seinen Körper, er ist ausgeliefert und schutzlos.

Uns bleibt, auch wenn wir allein sind, der Kontakt zu uns selbst. Der innere, emotionale, geistige, seelische Kontakt, aber auch der körperliche, sinnliche. Wir können in uns ruhen, uns mit uns selbst verbunden fühlen, sei es indem wir uns durch unsere Sinne mit unserer Welt verbinden und damit uns selbst deutlicher spüren. Oder auch, indem wir uns selbst berühren, in flüchtigen alltäglichen oder bewussten und intensiveren Selbstberührungen.

Christian Friedel spielt Rudolf Höß als einen Menschen, der weder die eine noch die andere Art von Berührung sucht oder zulässt. Selbstberührungen, zumal mit Hautkontakt, sind extrem selten, ich finde im ganzen Film nur vier Momente:⁵¹

Als er auf der Gartenparty der neben ihm sitzenden Hedwig gesteht, Auschwitz verlassen zu müssen, nestelt er an seinen Fingern herum und knetet sich die Hände, um Druck abzubauen; das tut er auch bei der Eröffnung der Konferenz in

Oranienburg. Reden, so erlebt man durch diese druckablassenden Selbstberührungen, macht ihn nervös, es ist zumindest nicht seine Komfortzone.

Als er im Keller sein Geschlecht wäscht, ist das reine Effizienz, es könnte sich auch statt um einen sensiblen Körperbereich um etwas Lebloses handeln.⁵²

Einmal berührt er mit den Fingerspitzen seine Lippen, als er, in der Nacht vor seiner von ihm selbst ersehnten Rückkehr nach Auschwitz, mit seiner Frau telefoniert und sie fragt, ob sie den Kindern gesagt habe, »dass Papa nach Hause kommt«. Am gleichen Tag, während eines anderen Telefonats, hatte er ihr lächelnd gestanden, sich auf die Rückkehr zu freuen »wie ein Schneekönig«, worauf sie mit organisatorischen Belangen reagiert hatte. Beim nächtlichen Telefonat wird allein durch die kleine, außergewöhnliche Geste der Selbstberührung, die Christian Friedel Rudolf Höß gibt, die Sensibilität der Situation deutlich: Der Versuch eines echten Kontakts, einer Äußerung von Freude, eines Sich-Vermisst-und-Willkommen-Fühlens. Diesen Versuch ›würgt‹ seine Frau mit dem Hinweis, sie müsse jetzt schlafen, ›ab‹.

Als er kurz danach das Büro verlässt und das leere, hallende Treppenhaus durchquert, erfasst ihn ein Würgereiz, der sich seines Körpers bemächtigt, derart stark, dass er sich krümmen muss. Etwas packt ihn, hat ihn im Griff, drückt hoch, das sich aus seinem Körper hinauswinden will, aber so sehr er auch würgt, es kommt nichts. Keine verdrängte Tat bricht hervor, kein verleugnetes eigenes Unglück, nicht die eigene Grausamkeit, nicht die eigene Einsamkeit.

Er richtet sich wieder auf, nimmt einige Stufen, muss erneut innehalten. Der Vorgang wiederholt sich.

Der Kommandant, gekleidet in seine elegante Uniform, die dekoriert ist mit Abzeichen seiner entsetzlichen ›Errungenschaften‹, wird für einen Augenblick bezwungen von

seinem Körper, der etwas ausstoßen möchte, das nie zum Ausdruck kommen darf.

Er erbricht sich nicht.

Stattdessen blickt er in den leeren, dunklen Flur, direkt in die Kamera. Cut.

Eine dunkle Tür. Sie öffnet sich. Zu sehen ist ein verrußter Raum. Frauen in Funktionskleidung, in den Händen Reinigungsutensilien, kommen herein. Jonathan Glazer zeigt Bilder aus der gegenwärtigen Gedenkstätte Auschwitz, die tägliche Routine in der Pflege des noch einigermaßen konkret fassbaren Teils eines Erbes, das die Täter von Auschwitz in für Verstand und Gefühl unfassbaren Dimensionen hinterlassen haben.

Ins Nichts

Im nächtlichen Telefonat wird durch Hedwigs gleichgültige Reaktion deutlich, dass ihre am Fluss geäußerten Gefühle für ihren Mann reine Show waren, genauso wie die Tatsache, dass er in diesem Moment tatsächlich etwas empfand. Die Szene zeigt, dass es für diese Gefühle in seinem Leben keinen Adressaten gibt. Und das ist ein fataler Motor für die Handlungen dieser Figur.

Lüge mit den Augen, wenn du die Wahrheit sprichst, und wenn deine Augen Wahres spiegeln, lüg mit den Worten, lautete Jonathan Glazers Anweisung an seinen Hauptdarsteller. Der Effekt dessen ist eine nicht immer ins zuschauende Bewusstsein dringende, doch den ganzen Film hindurch tragende Spannung in der Figur Rudolf Höß. Sie verwandelt Schauspiel in Intensität. Die Lüge, die sich in den Augen verbergen, aber in ihren Worten zeigen soll und umgekehrt, spielt sich nicht nur dort ab, sondern ergreift Besitz vom ganzen Körper. An der Art, wie

Christian Friedel Rudolf Höß spielt, wird Verdrängung als leibliche Praxis erfahrbar. Dieser Mensch ist nicht eins mit sich, kann es nicht sein. In ihm wütet ein Aufruhr, ein Hass und ein Drang, der sich sein Ventil sozusagen am falschen Ort sucht: An Schauplätzen außerhalb seiner selbst.

Dass sich der innere Tumult auf schreckliche Weise Bahn bricht, gibt Jonathan Glazer nie direkt zu sehen, diese Ausbrüche geschehen stets hinter der Lagermauer. Wir ahnen es lediglich, bekommen es sozusagen aus den Augenwinkeln mit, an den Schnittkanten zwischen bestimmten Szenen. Und wir sehen es in Christian Friedels Augen.

Josh O'Connor, selbst Schauspieler, spricht Christian Friedel im Interview auf die Szene im Treppenhaus an:

Es gibt ein Bild, das ich wochenlang nicht losgeworden bin, ganz am Ende des Films. Du gehst die Treppe hinunter, bleibst stehen und schaust. Was passiert da, was passiert in diesem Moment mit Rudolf? So oft fühlte ich mich in der Gegenwart deiner Figur völlig sicher. Und dann sah ich etwas in deinen Augen und dachte: »Ist das Schuld? Ist das Scham? Ist das Schmerz?« Es war so verstörend und hat mich richtig erschüttert.⁵³

Auch in dieser Rolle ist es Christian Friedels Augenspiel, das seine Präsenz besonders macht und uns auf subtile, feine Art an die Figur heranzieht, die uns dennoch ein Rätsel bleibt.

Am Verhalten der Figur Rudolf Höß, das bis in kleinste Details seiner Körperlichkeit reicht, zeigt *The Zone of Interest* zugleich die Voraussetzungen wie die Auswirkungen, die die nationalsozialistische Ideologie und ihre programmatische Erziehung hatten: Die zielte darauf ab, das Individuum zu entwerten, die Familie zu instrumentalisieren, Gefühle zu disziplinieren und emotionale Autonomie zu verhindern. All das ist an Sandra Hüllers und Christian Friedels Figuren zu

beobachten, wobei in meiner Wahrnehmung am Beispiel des Kommandanten und Familienvaters Kälte und Einsamkeit durch die durchweg oberflächlichen Begegnungen sichtbar werden als bei ihr, die unentwegt mit Interaktionen – meist in Form von Kommandos an ihre Hausangestellten – befasst ist und keinen ›tatenlosen‹ Moment hat, in dem ihre (mögliche) Einsamkeit augenfällig werden könnte.⁵⁴

Die Politikwissenschaftlerin und Soziologin Sigrid Chamberlain beschreibt das nationalsozialistische Erziehungsprinzip als ein System, das Kinder gezielt in eine »Erziehung durch Bindungslosigkeit zur Bindungsunfähigkeit«⁵⁵ führte. Von Beginn des Lebens an und in aller Konsequenz sollten emotionale Bindungen hintertrieben werden, indem Zärtlichkeit, Trost und wechselseitige Resonanz als Schwäche diffamiert und stattdessen Härte, Distanz und Gefühlsunterdrückung zur Norm erhoben wurden. Daraus gingen Menschen hervor, die keinen stabilen inneren Bezug zu sich selbst entwickeln und ihre Gefühle nicht als Orientierung nutzen konnten. Indem sie in ihrer emotionalen Verarmung leichter manipulierbar wurden, konnte Bindungslosigkeit zum politischen Werkzeug werden: Wer keine Empathie ausbilden kann, ist eher bereit, sich einem Kollektiv oder einer Ideologie zu unterwerfen und Gewalt auszuüben, ohne innerlich zu zerbrechen, sondern funktionsfähig zu bleiben.

The Zone of Interest, und Christian Friedels Spiel in besonderer Weise, hinterlässt einen nachhaltigen Eindruck auf mich. Das hat auch mit einer allmählichen Verwandlung während des Schauens zu tun: Mein Blick auf seine Rolle, anders als auf die der Hedwig Höß, verändert sich im Laufe des Films. Ich sehe zunächst einen kalten, gleichgültigen, vielleicht gänzlich gefühlstoten Menschen, von dem ich eher weiß als dass ich es erfahre, dass er zu Entsetzlichem fähig ist. Von seinen Taten

sehe und höre ich Fragmente, aber ich ahne sie mehr, als dass der Film sie mir zeigte. Und dann, nach und nach, tritt in der gleichen Gestalt, in der gleichen Person noch jemand anderes hervor: Ein einsamer Mensch, der in Kontakt zu niemandem steht, auch zu sich selbst nicht. Vielleicht noch zur Natur, denke ich zwischendurch, zu seinem Pferd und – Rudolf Höß war auch Ornithologe – zu den Vögeln. Wobei es mir sofort so scheint, dass ihm die Tiere eher Objekte sind, jedenfalls keine Wesen auf Augenhöhe. Er beobachtet, kategorisiert und nutzt sie.

Spätestens jedoch in der Szenenabfolge, als Rudolf Höß auf einem Bankett allein zwischen dicht gedrängten Gästen durch Gänge und Räume des Schlosses Fürstenstein⁵⁶ schlendert, bis er schließlich auf dem Balkon stehend die Menschenmenge unten im Maximiliansaal taxiert, denke ich: Diese Figur ist der Inbegriff von Einsamkeit. Und vermutlich weiß sie um ihre eigene Einsamkeit nicht einmal. Es verstört mich, dass mich das anrührt. Ich will nicht berührt werden von dieser Figur – weder von der Rolle, der Christian Friedel seinen Körper, sein Denken leiht, noch und erst recht nicht vom realen Menschen, der Anlass zu ihr gegeben hat.

An die Szene schließt sich das schon geschilderte Telefonat mit seiner Frau an, und durch das, was Rudolf Höß ihr über das Fest erzählt, wird sie im Nachhinein doppelt brutal. Er habe die ganze Zeit über, schildert er emotionslos, darüber nachdenken müssen, wie es logistisch zu bewerkstelligen wäre, alle Gäste im Saal zu vergasen – ein schwieriges Unterfangen, »wegen der hohen Decken«. Und eine Herausforderung, meint man herauszuhören, der er sich gern gestellt hätte. Und vielleicht auch ein Gedanke, mit dem er sich einen Moment länger die Aufmerksamkeit seiner Frau sichern will.

Es ist nun schon viele Monate her, dass ich *The Zone of Interest* gesehen habe. Die Kälte und Grausamkeit dieses Mannes ist

für mich seitdem untrennbar verbunden mit der Abgeschottetheit, mit der er durch die festlich belebten Gänge streift, ohne auch nur eine Person wirklich wahrzunehmen. Zwei-, dreimal macht er Halt für oberflächliche Konversation, aber an Christian Friedels Haltung ist ablesbar, dass seine Aufmerksamkeit nicht den Begegnungen gilt. Es zieht ihn fort von den Menschen, hin zum Leblosen, zum Toten.

Ich drücke das gerade sehr pathetisch aus. Vielleicht ist das ein Schutzmechanismus. Es hat mich bestürzt, mit diesem Menschen, dem kein Leben wirklich etwas wert ist, Mitgefühl zu haben. Trotzdem ist das Mitgefühl nicht gänzlich verflogen. Und das bleibt verstörend.

» *Es macht etwas mit dir, wenn du einen Befehl gibst.*«⁵⁷
Ethik und Zumutung der Verwandlung



Sich der Rollen Rudolf und Hedwig Höß anzunehmen, so haben Christian Friedel und Sandra Hüller immer wieder betont, habe wenig mit Biographie- oder gar Identifikationsarbeit zu tun gehabt, vielmehr sei es ein sehr äußerlich hergestellter Vorgang gewesen. Für ihn waren sowohl Kostüm und Maske entscheidend, über die er die Figur »verkörpern« konnte, als auch Jonathan Glazers Ansage, welche Haltung er einzunehmen habe. Der Schauspieler beschreibt die Annäherung an seine Figur so:

Es ist wirklich anders als bei anderen Rollen sehr von außen hergestellt. Die Uniform verändert dich, der Haarschnitt verändert dich, die Umgebung verändert dich, gewisse Situationen verändern dich. Gewisse Subtexte dessen, was du tust oder was du denken könntest, machen schon etwas mit dir.

Es war nicht immer möglich, auf Distanz zu bleiben, auch wenn man diese Menschen abgrundtief verachtet und hasst – das muss man mal aus vollem Herzen so sagen. Gleichzeitig kann ich auch die Frage nicht beantworten, ob ich die verstehen kann. Ich kann es nicht verstehen, wie

man so leben kann, ich kann nur akzeptieren den Fakt, dass es möglich ist.

Hinzu kam, dass Jonathan mich gebeten hat, Rudolf Höß nicht lesbar zu machen, ihn nie als Täter zu zeigen, sodass wir ein Verhalten sehen, wo wir gar nicht so viel Distanz aufbauen können. Das war eine große Herausforderung. Und es war keine Figurenentwicklung möglich und nötig, weil es nur eine Momentaufnahme ist. Das befreit einen manchmal auch in der Gesamtverantwortung, sag ich mal so. Man guckt da ein bisschen technischer in der Herstellung.

Sandra Hüller stimmt im gemeinsamen Interview zu:

Geht mir auch so. Ich würde es auch nie als Annäherung beschreiben, weil das was Zärtliches hätte. Das hat sich wirklich nicht so angefühlt. Es ist eher ein Sich-Stellen. Und es kam eher von außen, das hat viel mit Kostüm und Maske zu tun, oder mit der Art zu gehen oder wenn man eben im Garten arbeitet, all die Dinge, die diese Frau zum Beispiel unternimmt, um nicht nachdenken und empfinden zu müssen. Also wie sieht diese Verdrängung aus, wie aufwändig ist das denn?⁵⁸

Während Szenographie, Kostüm und Requisite der zeitgenössischen Mode und den realen Schauplätzen verpflichtet waren und in ihrer Genauigkeit fast dokumentarisch wirkten,⁵⁹ sollte das Spiel der Darsteller zu keinem Zeitpunkt eine Nachbildung der wirklichen Personen Rudolf und Hedwig Höß anstreben. Für Christian Friedel war zwar die Auseinandersetzung mit dem realen Lagerkommandanten wichtig, sie gehörte zur Verantwortung in diesem Projekt, aber sie war kein schauspielerisch zu erreichendes Bild. Dieses Bild sollte im Gegenteil erst im Prozess der Dreharbeiten entstehen. Jonathan Glazer gab seinem Schauspieler die Leitfrage mit: »Du wirst diesen Charakter, diese Figur spielen. Wer bist du?«⁶⁰

Es gibt seine Biographie, die habe ich auch gelesen, ich habe mich mit ihm beschäftigt. Aber ich habe relativ schnell gemerkt, dass es dadurch, dass wir nicht diese Menschen kopieren, sondern eigentlich die Essenz, die sie ausmachen, zeigen wollen, nicht wichtig ist, [zum Beispiel] meine Stimme zu verändern. Er war eine Figur, ein Mensch, den ich im Kopf hatte, und trotzdem habe ich im Bewusstsein versucht, das mit meinem emotionalen Archiv, möchte ich es mal nennen, zu verbinden.⁶¹

Hilfreich war es, Eindrücke von seiner Physis, seinem Gebaren und seiner Stimme zu bekommen, um etwas über das Verhältnis dieses Menschen zu sich selbst und anderen zu verstehen. Aus unterschiedlichen Aufnahmen konnte der Schauspieler einiges für sich und seine Haltung ableiten:

Wenn man Fotos aus seiner Zeit als SS-Obersturmbannführer und Lagerkommandant sieht, dann sieht man einen absolut selbstbewussten selbstherrlichen Typen, der von seiner Machtposition durchaus inspiriert zu sein scheint.⁶² Er hat die Mimik eines selbstgefälligen, durchaus seiner Macht bewussten Menschen. Der sich auch manchmal so präpotent hinstellte in seiner Uniform.⁶³ Und wenn du dann in Birkenau stehst und diese unfassbaren Dimensionen seines selbst geschaffenen Königreiches siehst, das war für mich als Inspiration wichtig, dafür, was er in seinem Körper, in seinem Gestus drinhaben könnte.⁶⁴

Und dann gibt es Fotos, wo er als Gefangener fast eingeschüchtert, aufgedunsen dasitzt bei den Nürnberger Prozessen.⁶⁵ Wenn man ihn dann sieht oder auch hört, dann merkt man, dass das ein ganz kleines Häufchen Elend ist. Das war eine interessante Diskrepanz.⁶⁶ Es war sehr, sehr interessant, diese Mimik zu beobachten, diesen Widerspruch. Und auch die Stimme zu hören in den Aufnahmen der Nürnberger Prozesse. Eine leise hohe Stimme und sehr eingeschüchtert, man kriegt das nicht mit dem Gehabe und den Fotos aus seiner Hochzeit zusammen. Dieser Widerspruch war inspirierend für mich, ein Bild zu haben, wie dieser Mensch vielleicht war.

Vielleicht war die Stimme, die man hört, der wahre Kern, der in einer Uniform, in einem Gehabe steckte, was er gerne sein wollte, aber nie war.⁶⁷ Ich habe fast das Gefühl gehabt, das ist seine richtige Stimme.⁶⁸

Auch wenn Christian Friedel seine Stimme in *Zone of Interest* nicht verstellt, also sie nicht zu der eines anderen macht, durchläuft sie einige Modulationen. Man hört die sachliche, strengere, etwas dunklere Färbung, wenn Rudolf Höß sich in der Rolle des Kommandanten bewegt, ebenso wie die weichere, hellere, unverkrampft wirkende, die er im häuslichen Umfeld annimmt. Doch selbst dort bleibt seine Stimme – abgesehen von der Abschiedsszene mit dem Pferd – meist emotionsleer, wirkt neutral, manchmal mit einem gereizten Unterton. Nur wenn Rudolf Höß mit seinen Kindern unterwegs ist, erhält sie etwas geradezu ›Quäkiges‹, als achte er im familiären Zusammensein – zumindest in Abwesenheit seiner Frau – nicht durchweg darauf, eine souveräne Rolle zu spielen. Ein einziges Mal jedoch erklingt eine ganz andere Stimme: Während einer der Söhne im Kinderzimmer auf dem Boden sitzt und mit Zinnsoldaten spielt, hören wir den Kommandanten durch das geschlossene Fenster hindurch von jenseits der Mauer Befehle und Befragungen brüllen. Die akustischen Hinweise lassen vermuten, dass eine Hinrichtung oder ein anderer Gewaltakt unmittelbar bevorsteht. Während diese Tonspur weiterläuft, zeigt das nächste Bild einen Zwangsarbeiter, der hinter dem Haus Asche in einen Streifen gelockerter Erde – vermutlich ein Blumenbeet – einstreut. Die Stimme im Off brüllt jetzt fast bis zur Unkenntlichkeit.

Dieser Einsatz seiner Stimme ist für Christian Friedel, möchte ich behaupten, ausgesprochen untypisch. Mir fällt keine Rolle ein, weder auf der Bühne noch vor der Kamera, in der er derart gebrüllt hätte. Vielleicht wirkt der Moment gerade deshalb so eindringlich und eindrücklich, weil man ihn dabei nicht sieht.

Und so ist es zwar seine eigene, unverstellte Stimme, die er aber in diesem Film auf eine – vielleicht für ihn, auf jeden Fall für die Zuschauer – unvertraute Weise einsetzt.

Neben der besonderen Herangehensweise an die Rollen wich für die Schauspieler auch die technische Umsetzung des Drehs deutlich von vertrauten Arbeitsabläufen ab. Durch ein ausgefeiltes System vieler gleichzeitig laufender Kameras, die überall im und am Haus, in allen Innen- und Außenräumen verborgen waren, konnten Szenen synchron aus verschiedenen Winkeln aufgenommen werden:

Durch ein Multikamerasystem, eine Art Big Brother-System, durch das wir beobachtet, observiert, und gar nicht technisch unterbrochen wurden. Wir hatten alle Zeit der Welt, uns die Situationen, die wir gespielt haben, wirklich erfahrbar zu machen.⁶⁹

Oft wussten die Schauspieler nicht, wie lange gefilmt wurde, sie blieben in den Situationen, bis Jonathan Glazer eine neue Regieanweisung – zum Beispiel eine Handlung oder eine alternative körperliche oder emotionale Haltung – hereingab oder die Szene auflöste. Regisseur, Kameraleute oder andere aus dem Team waren meist nicht am Set selbst anwesend, sondern saßen in räumlicher Entfernung vor Monitoren und verfolgten das Geschehen aus der Distanz.⁷⁰ Auf diese Weise konnten sich die Darsteller und Statisten irgendwann vollkommen unbeobachtet fühlen. Diesen Effekt wollte Jonathan Glazer erreichen: Nicht ihrem *Spiel* sollte man im fertigen Film zusehen, sondern ihrem *Sein*. Alles sollte am Ende einen quasi-dokumentarischen Charakter haben, als sei man Augenzeuge von etwas Realem, ›Wahrem‹.

Jonathan sagte am Anfang, spielt nicht, sondern seid einfach da. Es ist so leicht gesagt. Aber durch dieses

Kamerasystem hatten wir alle Zeit der Welt, um wirklich ›da zu sein‹. Und wir durften Fehler machen, wir durften langweilig sein, was ja das Schlimmste ist für jeden - ... das muss man auch aushalten. Und dass nichts passiert, so wie man im Leben ja auch manchmal einfach nur ›ist‹. Und dann konnte ich selbst entscheiden, ob ich jetzt noch mal aus einer Situation heraus oder mit diesem Vorlauf die [durch das Drehbuch vorgegebenen] Sätze sage. Dadurch hat man eine Tonalität gefunden, die sich plötzlich echt anfühlte. Natürlich hat man als Schauspieler seine Techniken, und natürlich weiß man, das ist ein Film, dass man dreht und dass man eine Rolle spielt. Aber die Zeit hat uns geholfen, in diese [anderen] Zustände zu kommen.⁷¹

Ein Beispiel dafür ist die erste Szene des Films:

Einer der ersten Drehtage war an einem wunderschönen See. Wir haben drei, vier Stunden Picknick gemacht, ohne Unterbrechung. Haben Kekse gegessen, durften schwimmen, haben uns frei gefühlt und waren natürlich diese Figuren.

Und es war manchmal auch strange, weil du immer dachtest, spiel ich jetzt? Und irgendwann vergisst du das in deiner Haltung, in deinem Ausdruck, dann lässt du manchmal los. Und diese Momente hat er gesucht. Die Momente, wo wir Fehler machen, wo wir nicht mehr drüber nachdenken, und wo wir trotzdem diese Kackfrisuren haben und diese schrecklichen Klamotten anhaben.⁷²

›Sein, nicht spielen‹, das bedeutet für Schauspieler: Keine Rolle zu haben, die eine Entwicklung hätte, so gut wie keine Anker- und Orientierungspunkte in der Handlung, der Geschichte oder den anderen Figuren, fast nichts als die reine Gegenwart der jeweiligen Szene. Der Darsteller kann sich nicht zurückziehen auf jemanden, den er spielt, auf dessen Eigenheiten, Emotionen und Tun er sich stützen könnte. Er hat wenig mehr als ›nur‹ sich selbst. Dieses Wenige: sein

inszeniertes Äußeres, das Setting, einige vorgegebene Sätze und sein Gegenüber, das in der gleichen Lage ist wie er selbst. Damit hebelte Jonathan Glazer aus, was Schauspiel- zumindest im konventionellen Sinne - üblicherweise wesentlich ausmacht:

Dadurch, dass wir sehr viele Varianten gemacht haben, hast du auch kein wirkliches, kein klares Bild. Sonst spielst du eine Rolle, die eine Entwicklung hat und du weißt, an welchem Punkt diese Figur gerade ist. Hier hatte man eine Momentaufnahme und es war jeden Tag anders. Das hat schon zu Unsicherheiten geführt, ja.⁷³ Wenn man sich manchmal fragte, was mache ich hier eigentlich? Ist das gut? Ist das richtig? Reicht das? Oder ist das irgendwie blöd? Und gleichzeitig hat es mich aber befreit von [dem Anspruch des Herstellens] einer Kopie, genauso wie bei Elser.⁷⁴

Die Darsteller konnten während ihres Spielens nicht wie sonst aus einer Art Sicherheitsabstand heraus auf die Figuren schauen, sie sich erklären, sich reflektierend zu ihnen verhalten, um sich ihnen dann anzunähern, ihre Psyche zu durchdringen und sich emotional auf sie einzustellen. Zugleich waren sie entbunden von dem Anspruch, sich auf die realen Menschen hinter ihnen tiefer einzulassen, sich mit ihnen zu verbinden, um sie aus einer Vertrautheit heraus spielen zu können. Ihr Zugang zu den Figuren war nicht über Verständnis für sie, Wissen über sie oder emotionale Nähe zu ihnen herstellbar. Das bedeutete Selbstschutz und schauspielerische Herausforderung zugleich.

Verantwortung, Macht und Grenzen der Darstellung

Wenn es für ihn als Schauspieler keine Handlung im engeren Sinne zu spielen, nichts herzustellen, vermeintlich nichts zu

›tun‹, kein fixes Bild eines Charakters zu bedienen und äußerlich zu machen gibt, dann, so beschreibt es Christian Friedel, ist das verunsichernd. Was heißt denn dann Schauspiel? Wenn eine Rolle – vermeintlich – keinerlei Aktion verlangt, was *tut* man denn dann als Akteur?

Jonathan Glazer beließ es nicht bei der Anweisung, ›nicht zu spielen‹. Er ergänzte sie durch eine Vorgehensweise, die in gewisser Weise konträr dazu eine besondere Art tiefgreifenden Spiels verlangte: Er arrangierte Szenen immer wieder neu, ließ sie anders, nochmals anders und nochmals anders, mit wechselnden Emotionen oder veränderten Handlungen durchspielen – als Zustände, in die Christian Friedel sich jeweils hineinbegeben sollte. Der Schauspieler durchlief diverse innere und äußere Haltungen, aus denen heraus Emotionen und Handlungsimpulse entstehen und Sätze – sowohl aus dem Drehbuch als auch improvisierte – gesprochen werden konnten. ›Einfach da zu sein‹, keiner Biographie und keiner Figurenpsychologie verpflichtet zu sein, hieß also keineswegs, eigene Gefühle beiseitelassen zu können. Es kam dabei auch mehr ins Spiel als das Abrufen des eigenen »emotionalen Archivs«⁷⁵, also früher einmal durchlebter, erinnertes Empfindungen, die der Schauspieler ›einfach nur‹ hätte ›hervorholen‹ müssen. Denn Jonathan Glazers Vorgehen bedeutete, durchlässig zu sein, sich wirklich einzulassen auf unterschiedliche Aktionen und Reaktionen und die daraus im jeweiligen Moment hervorgehenden körperlichen und seelischen Zustände, die wiederum neue Handlungen und Reaktionen und damit abermals Emotionen hervorriefen.

Ein Beispiel dafür ist die Szene des Abschieds zwischen Rudolf Höß und seinem Pferd, die letzte Aufnahme des gesamten Filmdrehs, ein Jahr nach dem eigentlichen Abschluss entstanden:

Dann hatte ich die Szene mit dem Pferd, meine letzte gedrehte Szene, und ich war zwei Stunden lang in diesem kalten Stall. Ich hörte Jonathan über einen Lautsprecher sagen: »Jetzt weine, jetzt sei kalt ...« Wir hatten viele Variationen. Ich hab das mal kalt, mal distanziert, mal in Tränen aufgelöst, gemacht. Schließlich sagte John: »Okay. Das war die letzte Szene dieses Films«, und dann fingen wir an zu weinen.

Also ich muss sagen, es ist eine Last abgefallen und ich war in Tränen aufgelöst. Denn ich hatte ja eigentlich schon abgedreht und dann hatte Jonathan in der Postproduktion das Gefühl gehabt, es fehlen noch kleine Versatzstücke, Verbindungsstücke. Und dann war wirklich Drehschluss. Und das war wirklich – also ich hab selten so was erlebt, so eine Emotionalität.⁷⁶

In dieser Erzählung ist zwar vor allem von der Ergriffenheit und Ausgelaugtheit am Ende der Dreharbeiten die Rede – voran geht dieser aber die Beschreibung der emotional und körperlich anspruchsvollen Herangehensweise des Regisseurs, die unter anderem verlangte, stundenlang in einem kalten Raum immer wieder neu anzusetzen. In einem anderen Interview beschreibt Christian Friedel die erlebten Emotionen im Dreh dieser Szene und deren Verbindung zu seinem eigenen Inneren noch einmal genauer, also sowohl zu seinem »emotionalen Archiv« als auch zu den in diesem Moment entstehenden Empfindungen. Die Beschreibung liest sich wie die praktische Umsetzung der Leitfrage, die Jonathan Glazer ihm für seine Figur mitgegeben hatte: »Wer bist du?«. Es sei, so Christian Friedel, für ihn in Szenen wie dieser darum gegangen, herauszufinden:

Wie er ist, wenn er Angst hat oder wenn er darüber nachdenkt. Oder wenn er Liebe zu seinem Kind oder seinem Pferd empfindet. [Von der Szene] als er sich verabschiedete, hatten wir viele Variationen. Drei [sic!]

Stunden, eine Nachtaufnahme. Ich musste weinen, ich musste hart sein, cool sein, verschiedene Variationen. Manchmal war ich das selbst, nur dass ich andere Kleidung trug und [in einer mir fremden] Situation war. Manchmal ist es wichtig, mich [vor so einer Durchmischung] zu schützen. So wie wenn ich jetzt im Theater Macbeth spiele, der ein Mörder ist, ein Täter, in gewisser Weise ein Psycho ... Und ich musste auch mein emotionales Archiv mit dieser Figur verbinden, damit wir ihr glauben können und wir als Publikum entscheiden können: »Okay, was ich jetzt sehe, wie interpretiere ich das?« Ich kann nicht sagen, dass ich diese Person nur hasse, denn dann entsteht Distanz. Es war wichtig, keine Distanz zu haben, sondern eine menschliche Verbindung.⁷⁷

Ein weiteres Beispiel ist eine bisher noch nicht zur Sprache gekommene Szene (zufälligerweise wieder mit Pferd):

Es macht etwas mit dir, wenn du einen Befehl gibst. Es gab eine Szene, die ist im Film kurz zu sehen, in der im Hintergrund die Züge ankommen. Man sieht nicht einmal, dass ich auf dem Pferd sitze. Aber ich saß auf einem Pferd, ich war umgeben von Rauchkanonen. Man sieht mein Gesicht sehr nahe. Es ist wirklich eindrücklich. [Beim Dreh der Szene] wurde mit mir improvisiert und ich sollte Befehle geben und nachfragen. Ich stand glaube ich zwei Stunden in diesem, glaube ich, gesundheitsschädlichen Qualm. Ich hatte nachher ein ganz von Ruß bedecktes Gesicht und war auch ein bisschen sauer, dass es so lange gedauert hatte. Aber damit spielte [Jonathan Glazer] eben auch, mit den Längen. Und ich hätte ja jeden Moment Stopp sagen können, er hätte es akzeptiert, also so war es nicht. Ich war selber in dem Modus, dass, wenn ein besonderer Künstler wie Jonathan Glazer kommt, und ihm das so wichtig ist, ich alles geben möchte. Und deswegen habe ich mich dem ausgesetzt. Manchmal spürte man aber, auch an meiner Stimme, dass es gespielt war, dass ich den Kommandanten spiele. Und das sind Momente, nach denen sucht er nicht. Ich merkte nach ein paar Drehtagen, dass ich mich selber korrigiert

habe und mir gesagt habe, komm, lass jetzt mal diese Form von Spiel.

Aber es macht was mit dir, wenn du diese Kleidung trägst, wenn du auf diesem Pferd sitzt, wenn du diese ganze Atmosphäre hast, wenn du dir vorstellst, dass da vor dir diese Züge ankommen, diese Tausende von Menschen. Und du hast diese Macht, du sitzt auf einer erhöhten Position. Das macht was mit deiner Stimme, mit deinem Ausdruck. Aber dann die richtige Tonalität zu finden - ... Er hat ja schließlich keinen Satz von den improvisierten Momenten reingenommen. Er hat dann nur etwas reingenommen, was man in meinem Gesicht sieht. Und das fand ich nur folgerichtig.⁷⁸

Im Schnitt warf Jonathan Glazer die in dieser und anderen Szenen improvisierten Handlungen und emotionalen Ausbrüche genauso raus wie die Gründe, Motivationen und Wege, die zu ihnen geführt hatten. Übrig blieben ihre Spuren: Die Überreste von Aggression, Traurigkeit, Brutalität, Erschöpfung, Freude - alles, in was sich der Schauspieler begeben und was die Figur, wenn sie Zugang zu ihren Emotionen gehabt hätte, hätte durchleben können, was sie aber unterdrückt, und das sich nun nur noch in ihrer beziehungsweise seiner Haltung und Augen spiegelt. In Bezug auf die Zuschauerperspektive war das Ziel dahinter, einfache Lesarten der Figur zu unterwandern, um es zu erschweren, sich von ihr abgrenzen zu können.

Und dann kam aber als Schwierigkeit noch dazu, dass Jonathan immer zu mir sagte, wir dürfen ihn in keinem Moment des Films als Täter ertappen, um auf Distanz zu ihm zu gehen. Das heißt, du musst die Bilder, die du hast, die Kälte, die in ihm ist, in dir haben, aber du darfst sie mir nicht zeigen.

Es gab Szenen, wo ich übergriffig wurde, wo ich gewalttätig wurde, die wurden alle rausgeschnitten. Weil es zu klar diesen Menschen in Situationen zeigt, wo du als Zuschauer sagen kannst, das hat mit mir nichts zu tun.⁷⁹

[...]

Bei dem in diesem Buch verwendeten Bildmaterial handelt es sich, wo nicht anders angegeben, um Fotomaterial der Autorin, die Bildbearbeitung erfolgte unter Einsatz von *Adobe Lightroom* und *Procreate*.

¹ *Hamlet* von William Shakespeare, Regie Roger Vontobel. Premiere am 24. November 2012 im Schauspielhaus des Staatsschauspiel Dresden. Quelle: Aufzeichnung vom 23. November 2012 (Generalprobe), Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater, [Minutenangabe folgt], im Abgleich mit Aufführungsbesuchen am Düsseldorfer Schauspielhaus zwischen 2023 und 2026.

² Zur flüssigeren Lesbarkeit nutze ich in diesem Text die Maskulinform, die ich als sprachliche Herberge aller Menschen betrachten möchte. Ausdrücklich sind damit Menschen aller Geschlechtsidentitäten gemeint.

³ Ich erlaube mir an dieser Stelle die Generalisierung, die performativen Künste unter den Begriff »Theater« zu fassen. Mir erging es damals vor allem im Schauspiel so, denn in den meist narrativ ausgerichteten Inszenierungen ließen sich Inhalte und »Botschaften« natürlich expliziter vermitteln als beispielsweise über Tanzproduktionen. Tendenziell empfand ich aber die performativen Künste zunehmend als krampfhaft um »Aktualität« bemüht, um sich selbst kreisend und unfrei.

⁴ Sandra Hüller: »Es ist ein Empathieberuf, ein Nachdenken-über-andere-Beruf, ein Verstehenwollen. Je mehr ich über unterschiedlichste Arten von Menschen herausfinde, desto größer wird meine Möglichkeit, sie alle zu akzeptieren, wie sie sind, das interessiert mich mehr als das Urteil, die Bewertung oder die Ablehnung, all das begrenzt mich ja nur. Ich glaube, dass ich von den Figuren lerne, die ich spiele, und von den Menschen, die die Figuren schreiben.« Gabriela Herpell: »Lernen Sie mehr, als wenn Sie ein Buch lesen würden?« Sandra Hüller: »Ja, weil es durch den Körper gegangen ist.«

»Es geht ja nicht einfach immer höher.« Sandra Hüller ist eine der besten Schauspielerinnen Deutschlands auf dem Zenit ihres Erfolgs. Was soll denn jetzt noch kommen? Ein Gespräch über Unmöglichkeiten.« Interview: Gabriela Herpell. *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Heft 43/2023, S. 22. Abrufbar unter <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kino/sandra-hueller-interview-film-93232?reduced=true>, zuletzt abgerufen am 13.12.2025.

⁵ Einen Eindruck und Einblicke in Wilsons Arbeitsweise vermittelt die relativ aktuelle Dokumentation *Robert Wilson – Die Schönheit des Geheimnisvollen*. Ein Film von Carl von Karstedt. Mit: Marina Abramovic, Willem Dafoe, Tom Waits, Philipp Glass, Christian Friedel, Christopher Nell, Ann-Christin Rommen, Stefan Kurt, Sabin Tambrea und Traute Hoess. Informationen und Trailer unter: <https://3b-produktion.de/projekt/bob-wilson-a-riddle-wrapped-in-an-enigma/>. Zuletzt abgerufen am 20.12.2025.

⁶ *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann. Regie, Bühne und Licht: Robert Wilson. Musik und Lyrics: Anna Calvi. Weltpremiere bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen am 3. Mai 2017 – Düsseldorfer Premiere am 20. Mai 2017 im Düsseldorfer Schauspielhaus, Großes Haus. Quelle: Programmheft zur Produktion, Spielzeit 2016/17 (Programmheft Nr. 33).

⁷ *Dorian*. Konzept, Regie, Bühne und Licht: Robert Wilson. Text: Darryl Pinckney nach Motiven von Oscar Wilde. Aus dem Englischen von Konrad Kuhn. Uraufführung. Premiere am 9. Juni 2022 im Düsseldorfer Schauspielhaus, Großes Haus. Quelle: Düsseldorfer Schauspielhaus, Programmheft zur Produktion, Spielzeit 2021/22 (Programmheft Nr. 164).

⁸ Als ich im Frühjahr 2025 anfang, diesen Text zu schreiben, lebte Robert Wilson noch. Ich werde hier über ihn weiterhin im Präsenz, unter dem Eindruck seiner Präsenz, denken.

⁹ Diese Szene spielte sich in der Pause zur *Hamlet*-Vorstellung am 29.03.2025 ab. *The Zone of Interest* war bereits ein Jahr zuvor in den deutschen Kinos gelaufen, offenbar hatten viele *Hamlet*-Besucher den Darsteller des Lagerkommandanten von Auschwitz vor ihrer spontanen Recherche nicht in Verbindung mit dem Darsteller des dänischen Prinzen an diesem Abend gebracht. Die dritte Staffel der populären HBO-Serie *The White Lotus*, in der Christian Friedel den tragikomischen Hotelmanager Fabian spielt, war erst kürzlich erschienen. Seither dürfte es immer seltener vorkommen, dass Theaterbesucher seinen Namen erst recherchieren müssen.

¹⁰ Jens Roselt: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Herausgegeben und mit einer Einführung von Jens Roselt. Alexander Verlag Berlin, 2009², S. 9.

¹¹ Zitat aus dem Songtext von »Food to my starved eyes« auf dem Album *Dorian* von Woods of Birnam, Lyrics by Alfred Douglas, 2023.

¹² Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, S. 245.

¹³ »Einen Abend stehst du im Rampenlicht auf der Bühne, am nächsten Tag schlurft du durch die Kaufhalle in Dresden. Da braucht man eine gute Bodenhaftung.« Christian Friedel im GALA-Interview: »Ich möchte ungern Kontrolle abgeben.« Von Hili Ingenhoven, 16.02.2025, 21:00 Uhr, <https://www.gala.de/stars/news/christian-friedel-im-gala-interview---ich-moechte-ungern-kontrolle-abgeben--24298432.html>. Zuletzt abgerufen am 19.12.2025.

¹⁴ »Ich möchte mich immer wieder verwandeln.« Interview: Clemens Hermann Wagner. *Eulenfisch Magazin*, Ausgabe 01-2023, Quelle: <https://www.eulenfisch.de/magazin/ausgaben/01-2023-berufen/interview-mit-christian-friedel/>. Zuletzt abgerufen am 19.12.2025.

²⁴ Zur Musik in *Dorian* im Kapitel »Stimme« mehr.

²⁵ Gesprochener Text in der Aufzeichnung: »Das ist mein Zweck.« Textfassung Programmheft: »Ist das mein Zweck?«

²⁶ »Ich möchte mich immer wieder verwandeln.« Interview: Clemens Hermann Wagner. *Eulenfisch Magazin*, Ausgabe 01-2023, Quelle: <https://www.eulenfisch.de/magazin/ausgaben/01-2023-berufen/interview-mit-christian-friedel/>. Zuletzt abgerufen am 19.12.2025.

⁴³ Die Beschreibung fasst zwei Filmszenen zu einer zusammen: Zunächst sehen und hören wir Christian Friedel beim Vorlesen eines Auszugs aus *Hänsel und Gretel*. Dann wechselt die Szene über in die Bilder einer Nachtkamera. Sie zeigen ein Mädchen, das im Lager Äpfel an den Stellen versteckt, an denen Lagerinsassen sie am nächsten Tag finden können. Es sind Bilder eines menschenfreundlichen Märchens. Als Rudolf Höß in einer anderen Nacht (also einer späteren Szene) seiner erneut schlafgewandelten Tochter wieder vorliest, hören wir nur noch seine Stimme, die einen weiteren Auszug aus *Hänsel und Gretel* liest, während wir gleich die Nachtaufnahmen des Apfelmädchens sehen.

⁴⁴ Christian Friedel, zitiert nach: Christian Friedel / Sandra Hüller: Interview im Bonusmaterial zu *The Zone of Interest*, Blu-ray, LEONINE Distribution GmbH, München 2024.

⁴⁵ Zit. n. Charlotte Beradt: *Das Dritte Reich des Traums*. Frankfurt am Main 2017² [erstmalig 1966 in München erschienen], S. 5.

⁴⁹ *Talk mit Thees: Christian Friedel: „Ich war zu Vielem bereit, um an meine Grenzen zu gehen.“*, 3. März 2024. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

Quelle: <https://podcasts.apple.com/de/podcast/talk-mit-thees/id950315891?i=1000647823040&r=614>, Min.

⁵⁰ *Talk mit Thees*, Min. 10:25 – 11:10, Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁵¹ Zweckgerichtete Selbstberührungen wie das Richten des nassen Haarschopfes am See oder des Händeschrubbens, nachdem er im Fluss durch einen Strom Asche gewatet war, beiseitegelassen. Diese Selbstberührungen dienen ordnenden, reinigenden Funktionen, nicht primär dem Kontakt zu sich selbst.

⁵² Diese Szene nehme ich, obwohl die Handlung auch hier einem Zweck dient, ins Thema ›Kontakt zu sich selbst‹ auf, weil Rudolf Höß' Umgang mit seinem sensiblen Körperbereich viel darüber erzählt, wie util und lieblos seine Haltung zu ihm und damit zu sich selbst ist.

⁵³ Josh O'Connor: *Christian Friedel Tells Josh O'Connor about Making The Zone of Interest*, *Interview Magazine*, January 2, 2024. Interview original in Englisch, Übers. ins Deutsche J.S. Quelle: <https://www.interviewmagazine.com/film/christian-friedel-tells-josh-oconnor-about-making-the-zone-of-interest> [zuletzt abgerufen am 08.02.2026].

⁵⁴ Eine Ausnahme ist die Szene, in der sie die Abreise ihrer Mutter registriert, und darauf einen Moment lang ratlos, dann auffahrend reagiert. Aber auch hier wandelt Hedwig Höß ein keimendes Gefühl sofort in eine Handlung um, indem sie eine der Hausangestellten aggressiv anfährt und ihr sogar mit dem Leben droht. Dieses Verhalten lässt den Schluss, es könne sich um eine einsame Figur handeln, schwerlich zu. Anders als ihr Mann kommt mir die Figur Hedwig Höß als ein Mensch vor, der keine Widersprüche zeigt. Einen auf den ersten Blick ähnlich zärtlichen Moment wie zwischen ihm und seinem Pferd erleben wir bei ihr vielleicht annäherungsweise, wenn sie ihre Blumenbeete entlanggeht und einzelne Exemplare berührt. Aber sie erwartet keine Resonanz von diesen Lebewesen, außer eine mechanistisch gedachte Reaktion: Was gepflegt wird, muss gedeihen. Mehr als Dekoration und Gegenstand ihres Stolzes sind die Pflanzen für sie nicht. Die Figur Hedwig Höß ist in meiner Wahrnehmung über den Punkt möglicher Einsamkeit längst hinaus.

⁵⁵ Sigrid Chamberlain: *Adolf Hitler, die deutsche Mutter und ihr erstes Kind*. Gießen 2020, S. 11. Zitiert nach: Theresia Enzensberger: *Schlafen*. Hanser Berlin 2024, S. 49.

⁵⁶ Schloss Fürstenstein/Książ in Waldenburg/Walbrzych.

⁵⁷ *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, THE OTHER YOU – Der Podcast über Pop, Persönlichkeit und Stimme, Folge 8, Host / Idee / Konzeption / Redaktion: JANDA (Jessica Struch); abgerufen am 08.08.2025 über <https://the-other-you.podigee.io/8-christian-friedel>, Min. 57.

⁵⁸ Christian Friedel und Sandra Hüller im Interview, Bonusmaterial zu *The Zone of Interest*, Blu-ray, LEONINE Distribution GmbH, München 2024, auf die Frage »Wie nähert man sich den Figuren Hedwig und Rudolf Höß an?«. Zitate leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁵⁹ Dem Charakter des Dokumentarischen fügte Jonathan Glazer eine Ästhetik hinzu, die zugleich den Eindruck unterwandern sollte, es handle sich hier um etwas Historisches, wie Sandra Hüller betont: »Es ist kein Historienfilm, das war Jonathan von Anfang an wichtig, und das ist auch ein Grund, warum ich daran beteiligt bin. Warum soll ich einen historischen Film über diese Leute machen? Das ist einfach nicht interessant. Aber es ist ein Film, der sich auf die Gegenwart beziehen lässt und es wurde viel dafür gearbeitet, damit es sich so anfühlt. Die Klarheit der Bilder und Farben, die Kälte, das Licht, das neue Haus, die neuen Dinge im Garten: Alle diese Dinge haben damit zu tun, dass es sich anfühlen sollte wie jetzt und nicht wie damals und man sich nicht durch Patina irgendwie davon distanzieren kann.« Sandra Hüller zitiert nach: Stefan Geisler (Interview): *Einer der krassesten – und besten! – Filme des Jahres: Wir sprechen mit Sandra Hüller und Christian Friedel über ihr Meisterwerk The Zone Of Interest*, *Filmstarts*, 02.03.2024 um 17:00 Uhr, Quelle: <https://www.filmstarts.de/nachrichten/1000068388.html>, [zuletzt abgerufen am 05.10.2025].

⁶⁰ Jonathan Glazer zitiert nach Christian Friedel: Nick Allen (Interview mit Christian Friedel): *A Human Face: Christian Friedel on The Zone of Interest*, *rogerebert*, December 1, 2023, Quelle: <https://www.rogerebert.com/interviews/the-zone-of-interest-christian-friedel-jonathan-glazer-interview-2023> [zuletzt angerufen am 28.02.2026]. Übers. J.S., Zitat leicht gekürzt und übersetzter Wortlaut behutsam angepasst.

⁶¹ *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, Min. 52.44 – 54.32. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁶² Angela Stuhrberg (Interview): *Die Banalität des Bösen. Ein Interview mit Christian Friedel zum Film »The Zone of Interest«*, cybersax. *Das Dresdner Stadtmagazin online*, [kein Datum angegeben]. Quelle: <https://www.cybersax.de/film/details/article/die-banalitaet-des-boesen/> [zuletzt abgerufen am 28.02.2026], Zitat leicht gekürzt und abschnittsweise sinnerhaltend umgestellt.

⁶³ *Talk mit Thees*, Min. 12.46 – 14.52. Zitat gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst. Das Wort »präpotent« stammt aus einem anderen Interview, in dem Christian Friedel Rudolf Höß Erscheinung ähnlich beschreibt und dazu diese prägnante Wortwahl benutzt, nämlich: Christian Friedel / Sandra Hüller: Interview im Bonusmaterial zu *The Zone of Interest*, Blu-ray, LEONINE Distribution GmbH, München 2024.

⁶⁴ Zitat Christian Friedel nach Angela Stuhrberg (Interview), Zitat leicht gekürzt und abschnittsweise sinnerhaltend umgestellt.

⁶⁵ *Talk mit Thees*, Min. 12.46 – 14.52.

⁶⁶ Zitat Christian Friedel nach Angela Stuhrberg (Interview), Zitat leicht gekürzt und abschnittsweise sinnerhaltend umgestellt.

⁶⁷ *Talk mit Thees*, Min. 12.46 – 14.52. Zitat gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁶⁸ *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, hier zitiert: *Angabe folgt*.

⁶⁹ *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, Min. 48.44 – 49.02.

⁷⁰ »We were searching for situations for normality, for the banality of these persons. We had a lot of time in the morning. We'd come to the set and started immediately, and we had the possibility and opportunity to do variations. There were no technical interruptions, no thinking of continuity things. It was not so technical in a way, we were there in this house, alone, without technicians. The technicians were in the basement, and Jonathan was next to the set in a trailer with ten monitors. It was amazing, and that was the first time I shot a movie in this way.« Christian Friedel zitiert nach: Nick Allen (Interview mit Christian Friedel): *A Human Face: Christian Friedel on The Zone of Interest*, rogerebert, December 1, 2023, Quelle: <https://www.rogerebert.com/interviews/the-zone-of-interest-christian-friedel-jonathan-glazer-interview-2023> [zuletzt angerufen am 28.02.2026].

⁷¹ *Talk mit Thees*, Min. 25.35 – 26.38. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁷² *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, Min. 49.36 – 50.14. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁷³ *Talk mit Thees*, Min. 23.36 – 23.54. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁷⁴ *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, Min. 55.34 – 55.47. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁷⁵ *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, Min. 54. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁷⁶ Verbindung zweier leicht gekürzter und im Wortlaut behutsam angepasster Zitate aus: Josh O'Connor: *Christian Friedel Tells Josh O'Connor about Making The Zone of Interest*, und *Talk mit Thees*, Min. 29.50 – 31.24.

⁷⁷ Christian Friedel zitiert nach: Nick Allen (Interview mit Christian Friedel), Übers. J.S., Zitat leicht gekürzt und übersetzter Wortlaut behutsam angepasst.

⁷⁸ *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, Min. 57.26 – 59.38. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.

⁷⁹ *Christian Friedel über den Klang der Emotion*, Min. 54.42 – 55.30. Zitat leicht gekürzt und Wortlaut behutsam angepasst.