



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Schauspiel

Interview mit Martina Gedeck

Gibt es einen Moment beim Lesen des Drehbuchs, in dem man sagt: Das könnte eine Figur für mich sein?

Martina Gedeck: Ich muss gestehen, dass ich oft schaue, ob die Figur, die ich spielen soll, am Schluss noch auftaucht. Aber das nur am Rande.

Ich habe sehr viele unterschiedliche Rollen gespielt: kleine, große, mittelgroße, Protagonistenrollen, dann oft auch nur so kurze Gastgeschichten, die wirklich nur drei Drehtage hatten oder so. Ich schau schon. Also bei den kleinen Rollen und Nebenrollen ist es mir wichtig, dass es einen interessanten Bogen gibt, dass die Figur auch eine Art von Entwicklung macht und ihre kleine eigene Geschichte hat, so dass der Zuschauer Lust bekommt genauer hinzuschauen. Aber grundsätzlich ist das eine schwere Frage, die Sie stellen: Warum wählt man eine Rolle für sich selbst aus? Oder was verführt einen, die zu spielen, was macht einem Lust, jetzt ausgerechnet diese Figur zu gestalten, die nächsten Monate sich damit zu beschäftigen? Bei mir gehört dazu, dass es eine Figur ist, die einem einen gewissen Freiraum lässt, auch der Fantasie. Bei mir entstehen eigentlich beim ersten Lesen des Drehbuchs, bezogen auf die Figur, sofort Bilder in meiner Fantasie, und ich sehe sie vor mir. Ich spüre sie fast vor mir. Ich sehe sie nicht vor mir, aber es ist ein Empfinden, das man plötzlich für diese Figur hat. Irgendwie mag man sie gerne, oder sie interessiert einen. Aber eigentlich ist es bei mir schon so, dass ich sie sofort gerne mag, wenn ich das dann zusage.

Dieses "Mögen" ist aber nicht unbedingt in dem Sinn zu verstehen, dass die Figur für die Zuschauer sympathisch sein muss?

Gedeck: Nein, für mich muss die Geschichte Sinn ergeben, es muss interessant sein, dieser Geschichte zu folgen. Und wenn ich das gesamte Drehbuch lese, möchte ich, dass ich hinterher, nachdem ich diesen Film gesehen habe, bereichert bin. Das kriegt man sehr schnell mit, ob das ein Drehbuch leistet, oder ob man quasi 'leer' zurückbleibt. Bei dem Drehbuch, das einen erfüllt, bei dem man mitfiebert, oder das die Fantasie in Gang setzt, ist man hinterher bereichert. Weitere Fragen sind: Was macht die Figur innerhalb dieses Gefüges? Was ist diese Figur? Wie verhält sie sich, und was erlebt sie? Weist das über ein Klischee hinaus? Sehe ich da einen Menschen, der insoweit interessant ist, als dass er sich individuell verhält? Oder sehe ich einen Funktionsträger? Wenn die Figur ein Funktionsträger bleibt, dann sind solche Figuren uninteressant. Im Grunde ist es ganz simpel: Die Figur ist interessant, wenn sie sich innerhalb der Geschichte so verhält, dass man Lust hat, ihr zu folgen.

Hinzu kommt, dass ich ganz persönlich Lust haben muss, in und mit dieser Figur etwas zu erfahren und zu entdecken oder auszuprobieren. Oder das Drehbuch gibt mir die Möglichkeit, schauspielerisch für mich interessante Dinge zu tun, dass es für mich eine Art von Neuland ist, das ich mit der Figur entdecke.

Die Figur Martha in BELLA MARTHA war für mich deshalb spannend, weil sie eine große Souveränität und Virtuosität als Köchin hat und auf der anderen Seite, in der Welt außerhalb des Kochens, sich eigentlich überhaupt nicht richtig bewegen kann – zumindest in den Augen der

anderen, in ihren Augen schon. Und das war für mich unheimlich interessant an der Rolle: da gibt es die Außenwelt, die sie nicht akzeptiert, wie sie ist, die ihr sozusagen vorschreibt, wie sie zu sein hat. Es gibt so eine Art gesellschaftliches Regelwerk um sie herum, das aber an ihr im Grunde abprallt. Und das ist jetzt zum Beispiel ein Aspekt, den vielleicht der Zuschauer nicht unbedingt sieht, aber der mich an der Figur interessiert hat. Nicht dass ich kochen lernen muss, oder dass es so eine schöne Geschichte ist. Sondern: Was findet, wenn man das Ganze sozusagen auf die Essenz verdichtet, was findet wirklich statt? Bäumt sie sich auf, wehrt sie sich – oder macht sie eher so was wie eine Osmose und durchdringt eigentlich ihre Umgebung mit sich selbst? Insofern ist das für mich dann ein wichtiger Film, weil ich ganz persönlich als Mensch auch etwas dazu sagen kann und mich mit meiner Persönlichkeit einbringen und zur Disposition stellen kann. Ich bin also nicht nur Ausführende, jemand, der das macht, was der Regisseur sich vorstellt – das ist ja landläufig die Meinung, die Leute über Schauspieler haben. Dass man ihnen sagt: Mach mal das! Und dann macht er das. Und stell dich mal dahin, und sag den Satz da, und sag ihn so! Und dann macht er das. Das ist natürlich ein Trugschluss. So funktioniert das nicht. (lacht)

Spielen die Äußerlichkeiten einer Figur eine Rolle?

Gedeck: Ich schaue eigentlich nicht auf das Äußere, wie die Figur ausgestattet ist, ob sie Polizistin oder Köchin ist, oder ob sie einen Mann und fünf Kinder hat. Mich interessiert: Was ist sozusagen in einer anderen tiefen Schicht ihr Tun? Was erzählt sie durch ihr Dasein den Zuschauern, durch ihre Haltungen im Leben? Welche gestalterischen Möglichkeiten habe ich, indem ich Schichten dieser Figur freilege. Bei der Schauspielerei ist es sehr wichtig, dass man für sich einen persönlichen Ansatzpunkt findet, dass man nicht nur davon ausgeht zu sagen: Oh, ich finde es so super, mal eine coole Frau zu spielen oder mal eine schöne oder mal eine hässliche. Das ist im Grunde, für mich zumindest, egal, denn alle diese Figuren sind interessant. Die Variabilität gehört ja zum Beruf dazu – dass wir möglichst viel darstellen können. Wichtig ist: was finde ich an der Figur interessant für mich? Warum möchte ich gern ihre Geschichte erzählen? Aber da kann ich nur von mir sprechen. Ich suche sicher anderes aus, als z.B. Katja Riemann oder Barbara Auer. Auf jeden Fall hat es mit dem Äußeren der Rolle nichts zu tun.

Die Art, wie sich ein Figur äußert, dass sie temperamentvoll ist oder schweigsam – all diese Dinge, die kommen dann hinzu als Ausdrucksform für etwas, was innerlich vonstatten geht, was diese Figur sozusagen innerhalb der Geschichte transportiert. Bei BELLA MARTHA, geht es um eine Figur, bei der es um das Wechselspiel zwischen Außenwelt und dem persönlichen Leben geht, um den Zusammenprall mit der Außenwelt, die ihr sagt: Du bist nicht Außenwelt-kompatibel, weil: Du hast keinen Mann, du gehst nicht zum Psychiater, du gehst nicht ins Kino, du machst kein Freizeitprogramm – also stimmt etwas mit dir nicht. Das ist die ziemlich oberflächliche Sicht der Außenwelt, die auf sie einprallt, so dass sie außerhalb der Gesellschaft gesehen wird obwohl sie das gar nicht ist. Und ich kann mit der Figur erzählen, dass das eben nicht der Fall ist, dass sie eben nicht krank ist und dass sie nicht versehrt ist, sondern dass sie einfach eine ganz eigene Persönlichkeit ist. Und die bewahrt sie sich den ganzen Film hindurch. Sie muss sich nicht verändern, sie muss nicht schöner oder weiblicher werden. Sie bleibt sie selbst. Und das war für mich ein Grund, warum ich diese Rolle interessant fand.

Man sollte als Schauspieler stark aus sich heraus denken und auch sehr persönlich arbeiten – und nicht denken: Was hat das jetzt für eine Wirkung, wie stelle ich diese Wirkung her?

Die Figur in BELLA MARTHA erscheint als Perfektionistin.

Gedeck: Die Zuschauer sehen sie als Perfektionistin, wobei sie das gar nicht ist, sondern sie tut nur ihren Beruf in der Weise, wie sie ihn tun muss. Denn den Job als Drei-Sterne-Koch kann man nicht anders tun, als sie das tut. Das ist nicht perfektionistisch, das ist das A-B-C, sonst kommst du als Koch nicht weiter. Nein, sie ist keine Perfektionistin, das sehe ich nicht so. Ich glaube, was

sicher der Fall ist und was der Zuschauer sieht, ist: dass sie sehr leidenschaftlich ist in dem, was sie tut, und sehr intensiv diese Dinge betreibt und sich in dem Moment um nichts anderes schert. Das ist eine bestimmte Form der Konzentration, die sie in dem Moment aufbringt, und das ist Ausdruck ihrer Persönlichkeit.

Sicherlich war die Recherche sehr wichtig, wie zum Beispiel die praktische Arbeit einer Drei-Sterne-Köchin aussieht.

Gedeck: Ja, das gehört sicher zur Schauspielerei dazu: dass man sich die Dinge aneignet, um eine Rolle überzeugend darstellen zu können. Man guckt halt in die Küchen, oder worum auch immer es gerade geht. Also da bin ich, wie viele Kollegen schon sehr genau mit der Recherche, das interessiert mich auch.

Es gibt 'Extremisten' unter den Schauspielern, die sagen: Ich muss als Vorbereitung auf die Rolle monatelang kochen und alle Gerichte im Schlaf können.

Gedeck: Ich mache das nur bis zu einem gewissen Grad, so sehr interessiert mich die Technik dann nicht, da geht es um etwas anderes. Ich finde es lustig, eine gewisse Virtuosität dabei zu entwickeln, aber das sollte nur ein Nebenaspekt bleiben. Ich habe für die Martha gelernt, mit den Messern und Töpfen umzugehen. Mit am schwierigsten war eigentlich das Küchenhandtuch, das Köche seitlich eingesteckt haben und mit dem sie immer sehr schnell hantieren. Es bleibt eingesteckt, aber sie benutzen es als Wärmepuffer. Es gibt eine Art Choreografie – fast wie beim Tanz. Das haben wir natürlich sehr genau eingeübt. Das ist auch gut so, aber das ist die unterste Stufe, das ist der Boden, auf dem du dann spielst. Meinen Zustand kann ich über die Art, wie ich mich bewege, wie ich koche, wie ich die Dinge anfasse, darüber kann ich was ausdrücken. Es gibt diese wunderbare Sequenz in BELLA MARTHA, in der sie plötzlich nicht mehr weiß, ob sie schon gesalzen hat oder nicht, wo sie merkt, sie ist mit dem Tod ihrer Schwester innerlich so sehr beschäftigt, dass sie im Moment eigentlich nicht mehr kochen kann, sie macht Fehler, die sie normalerweise nicht machen würde. Das ist sehr schön zum Beispiel, da hast du eigentlich das perfektionistische Grund-Know-how, was du dir rangeschafft hast, und dann musst du plötzlich wieder ganz anders damit umgehen. Das war übrigens sehr schwierig zu spielen, viel schwieriger als das perfektionistische, genaue Hantieren mit den Gerätschaften.

Wenn ein echter Koch sagen würde: Sie agiert so, als hätte sie ihr Leben lang nichts anderes gemacht als zu kochen, dann wäre das schon ein Lob, oder?

Gedeck: Ich denke, das sollte so sein, wenn man eine Köchin spielt, die perfekt kochen kann, die eine Drei-Sterne-Köchin ist, dann sollte es zumindest für den Laien so aussehen. Oder wenn man eine Clara Schumann spielt, die eine Konzertpianistin erster Sahne ist, dann muss man das eben können, sonst braucht man da nicht anzutreten.

Aber natürlich sieht ein echter Koch, dass ich keine Köchin bin. Das kannst du nicht: Eine Virtuosität in so einem Handwerk kannst du nicht innerhalb von drei Monaten raufschaffen, wofür andere dreißig Jahre brauchen. Das muss ja auch nicht sein, aber es sollte zumindest den Anschein erwecken. Es war mir wichtig zu gucken: Bewege ich mich in dieser Küche, als würde ich mich alltäglich darin bewegen.

Wie nähern Sie sich Ihren Figuren an?

Gedeck: Ich stelle mir für den schauspielerischen Vorgang ganz klare Aufgaben. Ich gucke mir zum Beispiel das Drehbuch an und sage: Wo sind wir jetzt? Wie weit habe ich die Figur geführt? An welchem Punkt ist sie jetzt? Was wäre jetzt gut zu erzählen? Wenn ich jetzt Ulrike Meinhof (Martina

Gedeck spielt die Rolle der Ulrike Meinhof im BAADER-MEINHOF-KOMPLEX, Anm. der Red.)
nehme und sage: Wir sehen sie als junge, glückliche Verliebte zu Beginn des Films, als jemand, der ausgelassen ist, voller Euphorie sein kann und trotzdem voller Glauben daran, Dinge durch das Schreiben verändern zu können. Es gibt vielleicht drei Sequenzen, in denen sie tippt: einmal im Gefängnis am Schluss, einmal im Untergrund und einmal zu Beginn, als sie während der Studentenbewegung ihre Artikel schreibt. Da kann ich natürlich ganz genau strukturieren und sagen: Ihr Schreiben wird sich verändern, ihr Ausdruck wird sich verändern. Dann überlege ich mir, dass sie vielleicht beim ersten Mal en passant, ohne groß nachzudenken schreibt: Das ist ein alltäglicher Prozess, das macht sie jeden Tag, das ist für sie normal, auch diese Gedanken zu haben und sie aufzuschreiben. Vielleicht ist es beim zweiten Mal, wenn sie im Untergrund ist, ein bisschen getriebener. Und da gucke ich nach: Ist das jetzt ein Klischee, ist das vielleicht der erste blöde, langweilige Gedanke. Ist es vielleicht viel interessanter, jemanden zu sehen, der unheimlich verschlossen ist? Oder ist sie wütend? Und am Schluss im Knast, wenn sie an der Schreibmaschine sitzt, geht es für sie um Leben und Tod, das muss ich transportieren können. Das nur mal als Beispiel. Das heißt, ich strukturiere mir für jede Szene, für jede kleine Szene, die Aufgabe.

Verstehen die meisten Regisseure sofort, wie viel Überlegung bereits in Ihrem Spiel steckt?

Gedeck: Was ich gerade erzählt habe, das erzähle ich natürlich nicht den Regisseuren. Das ist ja meine Arbeit, die machen ihre Arbeit. Ich denke schon, dass sie merken, dass von mir etwas Fundiertes kommt. Manchmal merkt man das auch erst, wenn man das auf der Leinwand sieht. Das sind ja sehr minimalistische Dinge. Es gibt selten einen Regisseur, der sagt: Das finde ich jetzt irgendwie blöd, was du da machst. Aber es kann passieren, dass jemand sagt: So, das ist mir jetzt zu langsam, oder mach das mal schneller. Da muss man versuchen, das trotzdem zu übertragen, also das heißt, die eigene Haltung zur Figur trotzdem zu behalten und das Ganze dann eben schneller zu machen. Es hat in solchen Situationen wenig Sinn, mit dem Regisseur zu diskutieren und zu versuchen ihm klarzumachen, was man ausdrücken wollte. Es ist ja auch sein gutes Recht ein anderes Spiel haben zu wollen.

Es ist wichtig, dass man, wenn man so arbeitet wie ich, dass man sehr offen bleibt für das, was vom Regisseur kommt oder auch von Kollegen. Dass man sich nicht zu sehr versteift auf die eigenen Gelüste, sondern auch eine Flexibilität bewahrt. Man macht den Film ja gemeinsam. Und wenn ein Regisseur – und es ist meist der Fall bei mir, zum Glück – das merkt, wie ich arbeite, dann gibt es oft einen sehr schönen Austausch. Denn wenn ich glaube, das wirkt so, dann heißt das noch nicht, dass es stimmt. Das Einzige, was ich inzwischen weiß ist, ob ich die Atmosphäre sozusagen umgewandelt habe. Das heißt, ob ich es schaffe, durch die Veränderung meiner Haltung, durch mein Spielen, die Atmosphäre so zu verwandeln, dass ich meinetwegen 1930 irgendwo in einem Nazivorzimmer sitze – das ist ja meine Aufgabe.

Jeder Regisseur sieht seinen Beruf auf eine andere Weise, und der eine sagt vielleicht: Für mich ist die Choreografie wichtig, aber wie du das spielst, ist nicht mein Job. Es ist wichtig, dass wir jetzt im Hintergrund den Verkehr sehen. Schluss, aus. Und den Rest, den musst du machen. Ich habe dich engagiert, dass du das spielst, ich muss dir jetzt nicht noch erklären, wie du es spielst. Gibt es durchaus. Find ich auch gut. Und dann gibt es die, die einem sagen: An der Stelle fühlst du das und das. Na ja, da rein, da raus (zeigt auf ihre Ohren und lacht), denn das weiß ja keiner, was ich fühle. Und ich kann ja nicht gezwungen werden, Dinge zu fühlen.

Wenn Sie spezifische Vorstellungen von Situationen im Film hat, kann das nicht auch zu Konflikten mit Regie oder Kostümbild kommen?

Gedeck: Es gibt bestimmte Punkte, sicher, aber das klärt man während der Vorarbeit. Die Vorarbeit heißt, dass ich es für mich strukturiere und dass ich sage: Gut, ich möchte, dass sie zart aussieht,

jugendlich, trotzdem auch was Braves hat. Was haben wir da in petto? Sieben Pullis? Der eine ist rosa, der andere hellblau, der dritte ist weiß. Woher sollen wir jetzt wissen, was stimmt? Natürlich, dann unterhält man sich. Man spricht darüber, man probiert die Sachen an. Das ist sehr aufwendig, auch zeitaufwendig. Man probiert das an, und man unterhält sich darüber. Meistens ist der Regisseur dann am Schluss auch dabei. Und dann wird eigentlich im gemeinsamen Gespräch entschieden – das ist auch das Schöne, dass man gemeinsam zu einer Einigung kommt. Es gibt keinen Kostümbildner, der sagt: Du ziehst das jetzt an! Und wenn ein Kostümbildner kommt und sagt: Meiner Meinung nach ist das jetzt genau das Richtige, ich glaube, es ist nicht gut, wenn du jetzt das anziehst, und zwar aus den und den Gründen, dann kann man sich darüber einigen. Und ich persönlich würde dann auch sagen: Gut, dann halt nicht. Es passiert selten, dass ich auf einem Kostüm bestehe oder anders herum, dass ich bestimmte Dinge nicht anziehen will, weil ich mich darin nicht wohl fühle. Da einigt man sich ganz gut. Und was die Maske angeht: ich habe eine Maskenbildnerin, mit der ich meistens zusammenarbeite. Bei ihr ist sowieso alles klar, weil sie mich sehr genau kennt und weiß, was gut ist und was nicht gut ist, und weil sie einfach eine große Künstlerin ist. Aber auch wenn ich mit anderen Maskenbildnern arbeite, gibt es immer Einigung.

Viele Schauspieler sagen, sie können ihre Arbeit gar nicht erklären. Die Rollen kämen von innen heraus, sind plötzlich klar. Sie dagegen analysieren Ihre Rollen sehr gründlich, wie es scheint.

Gedeck: Ja, das mache ich sehr intensiv. Zum einen die Figurenentwicklung zum anderen auch was die textliche Ebene betrifft. Für mich ist das Textlernen wichtig und schön. Ich beschäftige mich viel mit dem Text, möglichst oft und möglichst einige Wochen vorher, spätestens eine Woche vorher, wenn ich eine wichtige Szene hab, dass ich den Text wirklich im Schlaf kann. Und bei der Beschäftigung mit dem Text und durch das permanente Repetieren des Textes, da wird mir vieles an der Figur einfach so klar, ohne dass ich darüber analytisch nachdenke. Es kommen plötzlich Ideen, oder plötzlich wird mir bewusst: Das könnte dieser Mensch auch so sagen. Oder ich sage es einfach plötzlich so, und es entstehen Dinge, die ich mir nicht vorher überlegen hätte können. Meine Arbeit, die Beschäftigung mit einer Figur ist nie analytisch. Analytisch ist es nur, wenn ich hier darüber spreche. Wenn ich arbeite, tue ich das nicht. Ich beschäftige mich mit dem Drehbuch, indem ich es immer wieder, immer wieder anschau. Ich übertrage das Drehbuch in ein kleines Notizbuch und nehme es eigentlich immer überallhin mit und gucke immer mal rein und lese die Szenen durch, einfach damit es eine Selbstverständlichkeit bekommt.

Und die Figur wie zum Beispiel Brigitte Reimann, die ein unglaubliches Werk hinterlassen hat – das lese ich dann natürlich. Oder ich spreche mit Menschen, die sie kannten, das sind oft ganz unterschiedliche, die du hörst. Und dir wird klar: Okay, ich kann jetzt noch so viel recherchieren, jeder wird mir etwas anderes erzählen. Also kann ich nur einen Annäherungswert schaffen und muss irgendwann für mich Entscheidungen fällen, wie ich die Figur darstellen will. Ich muss beschließen: Gut, sie hat vielleicht die und die Facetten ihrer Persönlichkeit, aber ich zeige jetzt die, weil das Drehbuch mir dafür die Möglichkeit gibt.

In der Szene, die wir aus BELLA MARTHA zeigen, sind Verzweiflung und Trostlosigkeit zu spüren und das Gefühl, jemandem helfen zu wollen. Wie bringt man dieses starke Gefühl rüber, ohne klischeehaft zu werden?

Gedeck: Die Hummerszene, da möchte sie über den Hummer sprechen, und es rutscht ihr, weil sie so traurig ist, rutscht ihr was raus, was eigentlich viel zu intim ist und wovon sie eigentlich gar nicht reden wollen würde. Aber es passiert ihr, weil sie so in dem Schmerz steht. Die Szene, in der sie beim Therapeuten ist, gibt es ja nicht mehr im Film, aber die Voice-over gibt es. Mein Sprechen liegt über der Küchenszene, in der sie nicht kochen kann. Sandra Nettelbeck hat beides verbunden. Wir haben aber diese Szene gedreht, wie sie eben dem Therapeuten über den

Hummer erzählt und verzweifelt versucht, ihm das klarzumachen, was mit diesem Hummer ist und dass sie weinen muss, obwohl sie gar nicht weinen möchte, weil sie etwas ganz Klares, Sachliches eigentlich erklärt, nämlich den Tötungsvorgang des Hummers. Der Hummer ist da natürlich stellvertretend für ihr Herz? Das ist ihr aber in dem Moment nicht bewusst, und das hört man in der Stimme. Aber beim Spielen habe ich gedacht: Es geht ihr nicht gut, sie ist in einem anderen Zustand, in einem anderen Aggregatzustand. Da ist dieser Verlust, der Tod der Schwester, zu der sie eine ganz Bindung hatte. Sie ist tot, noch dazu, als sie auf dem Weg zu Martha war. Also wenn sie nicht gesagt hätte: Komm mich besuchen, wäre das alles nicht passiert – das kommt auch noch hinzu für sie. Dieser Zustand des Schmerzes ist etwas, was sie so in Anspruch nimmt, dass sie ihren Zustand gar nicht selbst bemerkt. Das heißt, die Seele arbeitet so stark, dass sie, wenn ihr jetzt jemand sagen würde, du bist aber traurig, würde sie sagen, das stimmt gar nicht. Das war für mich der Zustand, den ich gesucht habe. Alles erscheint ihr in einem anderen Licht, auch der Hummer. Und dass sie das jetzt erzählt, das ist eben für sie in dem Moment wichtig, das jetzt auch mal jemandem zu sagen, wie das mit dem Hummer so ist. Ich zeige einen Zustand, in dem die Seele so am Arbeiten ist, dass sie sich nicht mehr auf die Außenwelt beziehen kann. Deswegen kann sie auch nicht mehr richtig kochen, deswegen habe ich das dann so gespielt.

Das Zusammenspiel mit der Nichte war einfacher, weil Martha sie kennt und liebt und weiß, das Mädchen ist jetzt ganz traurig und sie lehnt Martha eben auch ab. Die Kleine weint nicht und sagt: Oh, Tante Martha, mir geht es so schlecht, sondern sie sagt: Ist Mama tot?, dreht sich um und das war alles. Und das ist was, was Martha wiederum gut versteht. Das entspricht ihr selbst. Die Kleine ist eigentlich eine Spiegelung von Martha selbst. Das war das eine Thema dieser Sequenz.

Das andere war Behutsamkeit im Umgang miteinander. Das halte ich für etwas ganz Schönes, dass man nicht so ohne Weiteres in die Sphären des anderen eindringt, sondern dass man so eine Art Abstand, die der andere braucht akzeptiert. Das schafft auch eine Art Wahrhaftigkeit. Denn so ist es in Wirklichkeit zwischen den Menschen auch, nur im Film ist es oft nicht so, weil die Schauspieler sich ja alle kennen. Deswegen wird oft dieser Abgrenzungsraum um einen Menschen herum nicht eingehalten, den man erst mal berühren muss oder durchschreiten muss, um den anderen zu erreichen. Wenn man sich das also klarmacht, dass es das gibt, dann gibt es auch eine größere Wahrhaftigkeit im Zusammenspiel. Also die Abgrenzung des anderen zu respektieren und seine eigene Abgrenzung nicht aufzugeben, das heißt im Zusammenspiel nicht der andere zu werden oder so wie der andere zu werden, sondern keine Angst davor zu haben, sich abzugrenzen im Spiel und in der Person, die man ist. Es gibt natürlich auch die übergriffigen Menschen, zum Beispiel Frau Meng, die ich gespielt habe, die Alkoholikerin ist, die diese Grenzen nicht mehr einhält. Aber das spiele ich dann bewusst, dass jemand diese Grenze auf eine sehr unangenehme Weise überschreitet und durchbricht. Das gibt es eben auch. Aber darüber sollte man sich klar sein. Und das war insbesondere bei dem Kind dann für mich ganz klar, dass sie nicht so ohne Weiteres mit dem Kind sprechen kann und das Kind in den Arm nehmen kann.

Hat man auch ganz einfache Wirkungen im Hinterkopf? Wie drücke ich jetzt auf die Tränendrüse? Oder muss man solche Gedanken völlig verbannen?

Gedeck: Ich glaube, dass es sicher Schauspieler gibt, die das unheimlich gut können. Wissen Sie, man kann sehr wenig sagen, was für alle Schauspieler gilt, weil jeder Schauspieler auf seine eigene Weise funktioniert. Was für den einen taugt, ist für den anderen ganz fürchterlich. Ich kann das nicht so richtig, glaube ich. Ich denke eigentlich nicht so sehr über die Wirkung nach, eine Zeit lang fand ich das fürchterlich unangenehm, dass ich bei alledem auch noch gefilmt werde.

Kann man diese Gedanken völlig verdrängen: Wie sehe ich jetzt aus? Werden mich meine Fans noch mögen, wenn ich mich jetzt so anziehe, oder mit dieser Frisur so?

Gedeck: Die Figuren, die ich darstelle haben ja nichts mit mir zu tun. Natürlich bin ich froh, wenn

ich einen guten Kameramann habe, da kann man sonst böse Überraschungen erleben, denn man kann durchaus schlechter aussehen, als man in Wirklichkeit aussieht. Normalerweise ist es ja so, dass man im Film besser aussieht als Wirklichkeit. Ich fühle mich da grundsätzlich gut aufgehoben, weil das ja auch sozusagen dazugehört, dass der Protagonist ansprechend oder auf jeden Fall präsent rüberkommt. Und es gibt eben die Leute, die sich darum kümmern, die das Licht machen oder die Maske oder das Kostüm, die darauf aufpassen. Meine Aufgabe ist das nicht, ich kann nicht mehr sein, als ich bin.

Gibt es das Bewusstsein, dass das, was man jetzt in der nächsten Szene spielt, in einem Film landet und für die Ewigkeit da ist in dem Film?

Gedeck: Daran denke ich nicht. Das habe ich früher gedacht, das war ja auch der Grund, warum ich mich gefreut habe, Filmschauspielerin zu werden. Ich dachte: Ach, ich mache etwas für die Ewigkeit. Inzwischen denke ich, dass das eigentlich überhaupt nicht der Fall ist, weil so viele Filme produziert wurden, in den letzten zwanzig, dreißig Jahren. Ich hätte mir gewünscht, dass man etwas für die Ewigkeit tut, aber so ist es nicht – leider, leider. Es gibt Filme, die werden nicht mehr angeguckt, die Fernsehfilme sowieso nicht, die Kinofilme auch nicht. Jeder möchte seine eigenen Filme machen, jede Generation möchte ihre eigenen Filme machen und die Filmemacher in zwanzig, dreißig Jahren werden sich nicht unsere Filme angucken oder höchstens vereinzelt. Ich merke es ja daran, wenn ich mit jungen Leuten heute spreche, mit Zwanzig-, Fünfundzwanzigjährigen, und sage: Ingrid Bergman hat doch damals auch dies und das Dann gucken die mich an und sagen: Ingrid Bergman, wer ist das denn? Sag ich: Du bist doch Schauspielschülerin, du bist doch auf der Schauspielschule, du musst doch wissen, wer Ingrid Bergman ist! Nie gehört. Ich meine, ich bitte Sie! Aber dennoch: Wenn ich jetzt einen Film spiele und mich wohl fühle beim Spielen und hinterher kommt was dabei raus, von dem ich denke: Um Gottes willen, das ist eine Katastrophe! – das ist schon schrecklich, das kann schon passieren, weil du kannst ja nichts machen, du machst den Film nicht. Du musst damit leben, dass da all die schönen Sachen, die du gespielt hast, eben nicht mehr drin sind oder falsch drin sind. Da kann man dann nichts machen.

Was zeichnet eine gute Schauspielerin aus?

Gedeck: Lebendigkeit, Geist – und die Möglichkeit, Atmosphären zu schaffen.

Schauspieler aus dem deutschen Film, vielleicht auch in der Jugend- oder in der Ausbildungszeit, die Sie sehr beeindruckt haben?

Hans Moser, Emil Jannings – diese Leute, also da gibt es ein paar aus der Zeit. Bruno Ganz auch.

Können Sie von einem dieser drei eine Szene beschreiben, die Sie vor Augen haben?

Gedeck: Bei Bruno Ganz hat mich sehr seine Darstellung des Hitler beeindruckt. Die Art, wie er diese Rolle gespielt hat – das fand ich eine außergewöhnliche Leistung, eine schauspielerische Höchstleistung. Das hat mich beeindruckt, weil er Strukturen bloßgelegt und seelische Beschaffenheiten aneinandergereiht hat und den Zuschauer dadurch weggeholt hat von dem größten Stereotyp, das wir in Deutschland kennen. Adolf Hitler ist ja wirklich ein Stereotyp. Mit all dem, was er verbrochen hat, was sozusagen an dieser Figur dranhängt, halte ich es für fast unmöglich, da sich ranzuwagen. Und insofern bin ich da sehr beeindruckt gewesen. Bei Hans Moser ist es die Lockerheit und diese unglaubliche Komödiantik. Und dass er so frei war, zu improvisieren, und trotzdem im Spiel ganz bei sich, bei seiner eigenen Person war und trotzdem sich in die Figuren hineingeschraubt hat, das ist ungeheuerlich. Da habe ich immerzu Vergnügen,

wenn ich das sehe.

Und im internationalen Film?

Gedeck: Ich mochte Bette Davis immer sehr gern, ihre Kraft und die Art, wie sie gespielt hat, das finde ich schon sehr lustig. Es gibt viele Künstler, viele Schauspieler, die ich gut finde und die ihre Arbeit sehr gut machen. Das kann ich jetzt schlecht spezifizieren.

Dann stellen wir allen die Frage, was Kino bedeutet. Kino ist ...

Gedeck: Oh Leute, mit so was könnt ihr mir nicht kommen, das tut mir leid. Kino ist Punkt, Punkt, Punkt. Kino ist, wenn ich das nur wüsste ... unsere Art, uns gegenseitig Geschichten zu erzählen. Es gibt dieses schöne Gleichnis. Ich weiß nicht mehr genau, wer, aber es gibt dieses Haupt der Medusa, was man ja nicht anschauen darf, weil man sonst stirbt, das heißt: das Böse schlechthin. Und um das zu bannen, wird dem Helden gesagt, er soll in den Schild, in seinen Schild gucken. Sein Schild ist ja wie ein Spiegel, und das Haupt der Medusa wird sich darin spiegeln. Und dann kann er die Medusa bekämpfen, ohne sie anzuschauen. Und ein bisschen das ist für mich auch Kino. Wir brauchen die Wirklichkeit, das Haupt der Medusa, das wirkliche Haupt der Medusa nicht anzuschauen, wir können in diese Reflexionsfläche schauen und sehen das eigentlich gespiegelt und haben dadurch die Möglichkeit, das zu bannen vielleicht ein bisschen für uns, in unserem Empfinden, zumindest in unserer Fantasie. Ja.

Falls Sie jetzt nicht Schauspielerin geworden wären, hätten Sie einen anderen Beruf beim Film sich vorstellen können?

Gedeck: Beim Film ... Aufnahmeleiter. (Lacht)

Mitten im Gefecht sozusagen.

Gedeck: Ja – Ruhe, wir drehen.