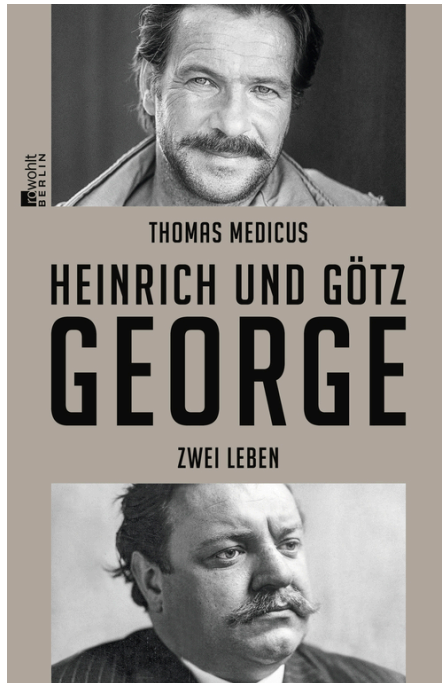


# Leseprobe aus:



ISBN: 978-3-7371-0084-7

Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf [www.rowohlt.de](http://www.rowohlt.de).

Thomas Medicus

**Heinrich und Götz George**

Zwei Leben

Rowohlt . Berlin

Originalausgabe

Veröffentlicht im Rowohlt · Berlin Verlag, November 2020  
Copyright © 2020 by Rowohlt · Berlin Verlag GmbH, Berlin

Satz aus der Kepler

bei Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung CPI books GmbH, Leck, Germany

ISBN 978-3-7371-0084-7

Die Rowohlt Verlage haben sich zu einer nachhaltigen  
Buchproduktion verpflichtet. Gemeinsam mit unseren Partnern  
und Lieferanten setzen wir uns für eine klimaneutrale  
Buchproduktion ein, die den Erwerb von Klimazertifikaten  
zur Kompensation des CO<sub>2</sub>-Ausstoßes einschließt.

[www.klimaneutralerverlag.de](http://www.klimaneutralerverlag.de)



# INHALT

## ERSTER TEIL

### HEINRICH GEORGE

#### 7

1. Zwerge, Riesen, Feen.  
Ein Beamtensohn will zum Theater 9
2. Als Freiwilliger im großen Nervenkrieg 22
3. Boheme und Expressionismus –  
endlich wieder auf der Bühne 39
4. Mann und Mensch, entfesselt  
und ungeschminkt 52
5. Von «Metropolis» bis «Berlin Alexanderplatz» 80
6. Abschiede und Bewährungsproben auf  
dem Weg in das «Dritte Reich» 96
7. Mit eiserner Faust – Goethes «Götz»,  
die Rolle seines Lebens 133
8. Ein Prinzipal auf Reisen: der Intendant  
des Schiller-Theaters 149
9. Künstler, Krieg und Propaganda.  
Schwierige Filme 158

10. Mit alten Recken in den  
Endkampf: «Kolberg» 199
11. Nach dem Krieg und vor dem Frieden.  
Zwischenwelten 209

## ZWEITER TEIL

### GÖTZ GEORGE

215

1. Ein vaterloses (Nach-)Kriegskind,  
ein braver Halbstarker 217
  2. Verletzliche Söhne und  
ganz normale Männer 234
  3. Prolet mit Charme und Sex-Appeal:  
Schimanski, der neue Mann 261
  4. Mörder, Monster, Liebender und Clown.  
Die Rettung des deutschen Kinos 281
  5. Götz spielt Heinrich spielt Götz.  
Ein neues Bild der Geschichte 304
  6. Königskinder, schwierige Eltern 338
- Zum Schluss: Die Deutschlandkörper 348
- Anmerkungen 359  
Literatur und Archive 394  
Personenregister 404  
Dank 411  
Bildnachweis 413

## **Erstes Kapitel**

### **Zwerge, Riesen, Feen. Ein Beamtensohn will zum Theater**

Ein derbes wettergebräuntes Gesicht, leuchtende Augen, Schnauzbart unter der Nase, eine Joppe aus wetterfestem Stoff samt gestreifter, fleckiger Weste über dem mächtigen Brustkorb, ein Tuch um den Hals, das vor dem Wind schützt und den Arbeitsschweiß auffängt, Schiffermütze auf dem Kopf. Mannhaft steht Henner Classen, Kapitän des Schleppkahns «Maria», bei prächtigem Sommerwetter breitbeinig auf dem Deck seines Schiffes. Während es auf einem von Gärten, Viehweiden und Dörfern gesäumten Fluss gemächlich dahinzieht, mehrere Lastkähne im Schlepptau, singt Henner, die qualmende Pfeife abwechselnd in Mund und Pranke, lauthals ein Lied darüber, wie schön das Schifferleben sei und wie viel man dabei von der Welt zu sehen bekomme. Zur Besatzung gehören Henners Frau Marie und ihr kleiner Sohn Franz. An Bord ist auch der halbwüchsige Jakob, der auf der Flucht vor seinem rohen Vater hier ein neues Zuhause gefunden hat. Bald verändert sich die Szenerie, das idyllische Bauernland geht in eine Industrielandschaft über, die «Maria» gleitet unter Eisenbrücken hindurch, Fabrikanlagen, Kräne, hohe Schornsteine werden sichtbar. Endlich erreicht das Schiff das Zentrum von Berlin und macht an der Spreeinsel in der Nähe von Dom und Lustgarten fest. Kaum hat er Land unter den Füßen, nimmt für Henner in der Reichshauptstadt das Unglück seinen Lauf. Der klobige, bodenständige Mann verfällt dem Laster der Metropole-Berlin hatte damals über vier Millionen Einwohner – in Gestalt der attraktiven Gescha. Sie ist der Lockvogel eines Ganoven-Trios. Besinnungslos lässt Henner Frau

und Kind im Stich, bereit, alles zu opfern für ein neues Leben mit der Großstädterin. Zuletzt wird er doch noch eines Besseren belehrt, und er kehrt zu seiner Familie an Bord seines Kahns zurück.

Heinrich George als bodenständiger Kraftklotz und Muskelprotz, der, geht im Leben auch mal was daneben, das Herz immer am rechten Fleck hat und wieder auf die Beine kommt—so kannte, so liebte ihn sein Publikum, diesen Typ machte ihm keiner nach, das war seine Rolle. «Schleppzug M17» gehört nicht zu Georges bekanntesten Filmen, zu Unrecht, denn er ist einer seiner interessantesten. Das melodramatische Sittenbild ist unter den ungefähr achtzig Spielfilmen, die George im Lauf seines Lebens gedreht hat, seine einzige Regiearbeit. Die Rolle des gefühlvollen Kraftmeiers ist ihm entsprechend passgenau auf den Leib geschrieben. In ihrer ersten Filmrolle überhaupt sieht man auch Georges Frau Berta Drews als Marie. Noch nie gesehen waren auch Milieu und Drehorte. Berlin aus der Perspektive seiner Gewässer gesehen, von einem Spreekahn aus, das hatte es auf der Kinoleinwand noch nicht gegeben. Geschickt verband George als Regisseur dabei auch die Volkstümlichkeit verschiedener Couplets, an erster Stelle der von ihm selbst gesungene Ohrwurm des «Schifferliedes», mit eindrucksvollen semidokumentarischen Großstadtszenen. Wenn Henner mit seiner Familie über den Potsdamer Platz hastet und dann, als er Gescha erspäht, Frau und Sohn inmitten der Menschenmenge orientierungslos zurücklässt, ist das für die Zuschauer sowohl ein emotionaler Schock als auch ein cineastisches Seherlebnis.

Bemerkenswert an «Schleppzug M17» sind nicht zuletzt die Umstände der Produktion wie der Erstaufführung. Der Film war bereits im Herbst 1932 fertiggestellt worden, also noch in der Weimarer Republik. In

die Kinos kam er aber erst im April 1933, im noch jungen «Dritten Reich». Die Uraufführung fand zweieinhalb Monate nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler statt, als die Terror- und Gleichschaltungsmaßnahmen der Nationalsozialisten bereits begonnen hatten. In gewisser Hinsicht war der Film ein ideologisches Spiegelbild der Zeitenwende, die viel mehr krisenhafter Übergang war als plötzlicher Bruch. Das dramaturgische Prinzip des Films beruhte auf der Konstruktion von Gegensätzen, von Wasser und Land, Tag und Nacht, Licht und Schatten, Ehrlichkeit und Verdorbenheit, Massenmensch und Familienmensch. Die Unversöhnlichkeit dieser Gegensätze zeigte sich am deutlichsten im Kontrast von Land und Stadt, der gleichbedeutend ist mit dem von Frau und Mann. In Gestalt Geschas und des Halbweltmilieus, dem sie entstammt, erscheint Berlin als zwielichtiges, oberflächliches, sittenloses, vergnügungssüchtiges und kriminelles Sündenbabel. Beinahe gelingt es dem Großstadtvpamp, die kernige Männlichkeit der ländlichen Hauptfigur wie sein einfaches, ehrliches Schifferleben zur Strecke zu bringen. Am Ende kommt jedoch alles wieder in ruhiges Fahrwasser. Der Schleppkahn lässt die Verderbnis Berlins hinter sich, und die wiedervereinte Schifferfamilie gleitet in der idyllischen Flusslandschaft dem offenen Horizont entgegen. Eine Geschichte von Sünde, Läuterung und Erlösung.

Die Einfachheit des Lebens in der Provinz gegen die Dämonie der Großstadt in Stellung zu bringen war keine Erfindung des Regisseurs George oder seines Drehbuchautors Willy Döll. Die Abkehr von der im Bild der Großstadt konzentrierten kulturellen wie industriellen Moderne zugunsten eines naturgemäßen Lebens war seit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert ein gängiger Topos deutscher Kulturkritik. Diese Kritik an der entzauberten modernen Welt besaß viele Gesich-



ter, sie konnte politisch konservativ und reaktionär sein, grundsätzliche antimoderne Ressentiments mobilisieren und Weltuntergangsstimmungen beschwören; sie konnte aber auch fortschrittlich, ja sozialistisch-utopisch ausfallen und optimistische Vorschläge für eine bessere Zukunft machen. Die reaktionäre Sichtweise hingegen verdammt den rasenden Wandel aller Lebensverhältnisse durch die industrielle Moderne vor allem in Gestalt ihrer großstädtischen Phänomene. Mode, Jazz, Zwölftonmusik, Film, Leuchtreklame, Kaufhäuser, Kino- und Tanzpaläste, Boxkämpfe, Autorennen und andere Massenvergnügungen galten einer konservativen, vor allem einer völkisch sich radikalierenden Kulturkritik als bloßer Schein, den es durch ein unveränderliches Wahres und Echtes zu ersetzen gelte. Volk, Nation, Heimat, Blut, Boden, Rasse, Stamm, Sippe, Gefühl, Instinkt lauteten 1933 die ideologischen Kampfpapieren, die mythisch-mystisch diese Kultur mitsamt der Weimarer Republik abzuschaffen gedachten. Sollte, konnte man die Fesseln einer sowohl bedrohlichen als auch unberechenbaren und vielen abgelebt erscheinenden Zivilisation abwerfen und eine Umkehr wagen, eine Rückkehr gar in ein naturhaftes, elementares Dasein? Das war eine der grundsätzlichen weltanschaulichen Fragen, die die Zeitgenossen am Ende der Weimarer Republik in Atem hielt. Das Kinopublikum von «Schleppzug M17» wird sie sehr gut verstanden haben.

Welche Position in dieser Auseinandersetzung nahm Regisseur Heinrich George ein? In der kinematographischen Überblendung von Großstadtfeindschaft und Heimatliebe seines Films blieb das weitgehend Ansichtssache. Als Zuschauer konnte man sich über den tölpelhaften Provinzler ebenso schadenfroh amüsieren wie mit ihm Mitleid empfinden, man konnte das Erotisch-Großstädtische genießen wie verdammen, das Schifferleben

als beengt wie auch als frei verstehen. Auf der Schwelle einer Zeitenwende war Georges Film ästhetisches Symptom einer Krisenzeit, die sich teils dramatisch, teils komödiantisch widerspiegelte. Dass die Großstadt dämonisch ausfiel, war allerdings unverkennbar.

Wollte Heinrich George dem Berlin der 1920er Jahre, der größten Mietskasernenstadt der Welt, der großen Hure Zeitvertreib den Rücken kehren? Friedrichstraße und Kurfürstendamm, Scala und Sportpalast, Jazz und Charleston, Revuegirls und Nachtlokalen, dem Riesensteinmeer voller Schnaps, Kokain, Opium, Straßendirnen und Lasterhöhlen? Die Stadt, in der er 1933 schon seit mehr als zehn Jahren Fuß gefasst hatte und berühmt geworden war? Die Uraufführung von «Schleppzug M17» fand am 19. April 1933 im Ufa-Palast am Zoologischen Garten statt. Die Temperatur an diesem Sonntag betrug, wie die «Vossische Zeitung» meldete, nicht mehr als sieben Grad, Nord-, Ost- und Mitteldeutschland verzeichneten Schneeschauer. Heinrich George stand im Begriff, sich zu entscheiden, wohin ihn seine Reise als Schauspielkünstler ideologisch wie politisch führen sollte. In seinem zentralen Element, dem Wasser, gab «Schleppzug M17» einen Fingerzeig. Kapitän Henner war in bestimmter Hinsicht Georges Alter Ego. Er stammte aus Pommern, von der Ostsee, dem baltisch-skandinavischen Raum galt seine ganze Zuneigung. Dort war er geboren worden, dort fühlte er sich zu Hause, dort war seine Heimat. An ihr hielt er fest, dorthin kehrte er immer wieder zurück.

Heinrich George erlebte das, was man eine glückliche Kindheit nennt. Geboren wurde er am 9. Oktober 1893 in Stettin. Die Hauptstadt der preußischen Provinz Pommern besaß einen Seehafen, der, wie die ganze Stadt, nach der Reichsgründung 1872 zunehmend an Bedeutung gewonnen hatte. Die Festungsanlagen wurden ge-

schleift, und Stettin weitete sich aus, zählte bald an die einhundertfünfzigtausend Einwohner. Neue Stadtviertel entstanden jenseits der Wälle, die während der Gründerzeit in Boulevards umgewandelt wurden. Die Planung übernahm Georges-Eugène Haussmann, der berühmte Stadtplaner aus Paris. Stettin erblühte zu einer geschäftigen Hafen-, Handels- und Industriestadt. Die Hafenanlagen wurden verbessert und erweitert, Brücken, Eisenbahnlinien und Bahnhöfe gebaut. Um die Verbindung mit dem Hinterland und besonders mit Berlin abzusichern, wurden Kanäle gegraben. Stettin hatte internationales Gepräge durch den Hafen, an den Kais lagen Frachtschiffe aus dem gesamten skandinavischen Raum, Passagierschiffe bedienten Ziele an der Ost- und Nordsee, aber auch in Übersee. An alte Zeiten erinnerte ein mittelalterlicher Kern, ein trutziges Schloss im Renaissancestil, das Stadt und Hafen überragte. Das war die Welt, in der Heinrich George aufwuchs, eine geschäftige Stadt am Haff, erfüllt von Fern- und Heimweh und der Ahnung salziger Meeresluft.

Heinrich George wurde in der Burscherstraße 50 geboren, in einem erst nach der Reichsgründung entstandenen Viertel, nicht weit vom sogenannten Berliner Tor. Die schnurgerade Straße wurde von Mietskasernen gesäumt, die denen in Berlin ähnelten. Von einem Heinrich George konnte damals aber noch nicht die Rede sein: Er kam als Georg August Friedrich Hermann Schulz zur Welt, als erstes von sechs Geschwistern, drei Brüder und zwei Schwestern sollten folgen. Die Mutter Anna Auguste Wilhelmine, geborene Glander, stammte aus der bäuerlichen Kleinstadt Altdamm südlich von Stettin, der Vater August Friedrich Schulz, in Ostpreußen geboren, war ursprünglich Deckoffizier der Handelsmarine, eine Funktion, die eher einem Maat als einem Offizier glich. Seiner Frau zuliebe hatte August Friedrich abgemustert

und war Steuerbeamter geworden. Georg Schulz' Spitzname als Kind lautete Orcher, eine Verballhornung von Georg. Das war eine kehlige, raue, urtümliche Lautfolge, in der Land und Meer zusammenzufließen schienen, und die auch später noch gut zu seiner massigen Gestalt passte.

An seine glückliche Kindheit erinnerte sich Heinrich George Jahrzehnte später, als er 1941 in einem Sammelband mit Schauspielerbiographien selbst von seinem Werdegang berichtete. Einen Großteil ihrer Zeit hätten die Kinder der Familie Schulz im Sommer nicht in der Stadt verbracht, sondern in Altdamm, wo die Mutter herstammte, im Unteren Odertal, ein Delta aus Inseln und Flussarmen. «Der Vater hatte dort zusammen mit einem älteren Kameraden von der Marine, einem Onkel von mir, einen bäuerlichen Hof gepachtet, und während wir uns rauften, jagten und spielten, saßen die beiden Freunde am Flußufer und angelten.»<sup>1</sup>

Als Georg weiter heranwuchs, ging es weniger romantisch-idyllisch zu. Schon früh entdeckte der Junge, der gerne im Mittelpunkt stand, seine Theaterleidenschaft. Vater August war mit dieser Neigung aber nicht einverstanden, die Mutter hingegen förderte sie. «Daheim veranstalteten wir häufig Kindervorstellungen, die von der Mutter, die selbst eine Vorliebe für das Theater hatte, lebhaft gefördert wurden, indem sie beispielsweise Kostüme nähte. Das Publikum bildeten Verwandte, Freunde und Bekannte, von denen wir zwei oder drei Pfennig Eintrittsgeld erhoben.»<sup>2</sup> Begeisterung für Verkleidung und Verwandlung finden sich auch bei anderen Kindern, der zukünftige Schauspielerstar Heinrich George wusste aber eine beeindruckende Urszene zu berichten. Eines Tages besuchte der kleine Orcher gemeinsam mit der Mutter eine Kindervorstellung des Stettiner Bellevue-Theaters, sein erster Bühneneindruck überhaupt.

Auf dem Programm stand Grimms Märchen vom «Rumpelstilzchen». Fast wäre er eingeschlafen, berichtet George, aber beim Tanz des Kobolds – «Ach, wie gut, dass niemand weiß ...» – sei er, der etwa Vierjährige, plötzlich auf die Bühne gesprungen. «Da tauchte eine Hexe auf», so die Erinnerung, «furchterregend aufgemacht, mit Vollbart und wirren Kopfhaaren, die auf dem Besen umherfuhr ... Im selben Augenblick war ich auch schon von meinem Platz verschwunden, kletterte auf die Bühne, klammerte mich an den Hexenbesen und machte diese und auch die folgenden Szenen mit.»<sup>3</sup> Fast noch dramatischer klingt die Begebenheit bei Berta Drews in ihrem am Ende der 1950er Jahre erschienenen Erinnerungsbuch über Heinrich George. Dieser sei hinter dem Darsteller des Rumpelstilzchens schreiend und wild gestikulierend hergerannt, bis ihn der im Theater wachhabende Feuerwehrmann zu seiner Mutter zurückbrachte.<sup>4</sup> Das sei wohl, räsoniert Heinrich George 1941, der Beginn seiner Theaterleidenschaft gewesen. Den irrlichternden Irrwisch, den er bei seinem ersten Bühnenauftritt als Kind gab, hat Heinrich George später noch oft dargestellt.

Völlig erregt und erschöpft sei der kleine Junge nach diesem Erlebnis gewesen, berichtet Berta Drews. Aber er hatte Feuer gefangen. «Nun will er immer spielen», fährt sie fort, «Zwerge, Riesen, Feen. Als er größer wird und vier Geschwister die Wohnung füllen, schreibt er Stücke. Er treibt die Kleinen mit strengem Ernst an, diese mit ihm vor den Eltern und Bekannten aufzuführen.»<sup>5</sup> Der strenge Vater stand den schauspielerischen Ambitionen seines Sohnes, der als älterer Schüler jede Gelegenheit für Deklamationen bei Feiern und Veranstaltungen nutzte und irgendwann auch die Geige gut spielte, ablehnend gegenüber. Georgs schulische Leistungen waren offenbar wenig beeindruckend. Um seinem Äl-

testen zum Abitur zu verhelfen, schickte der Vater ihn nach Berlin-Spandau zu Verwandten. Keine gute Idee, denn hier, quasi in der Hauptstadt, entwickelte sich die Theaterbegeisterung des halbwüchsigen Georg zur wahren Bühnensucht. Der Theaterteufel nahm ihn gänzlich in Besitz. Er wurde Claqueur der Königlichen Theater, lachte und applaudierte gegen Bezahlung an verabredeten Stellen und verdingte sich auch als Statist. Gerne besuchte er das Metropol-Theater, den heutigen Admiralspalast, Heimstätte der leichten Muse, direkt am Bahnhof Friedrichstraße mitten im brodelnden Berlin der Vorkriegszeit, das damals bereits über zwei Millionen Einwohner zählte. Dem aufregenden Großstadtleben mit seinen Verführungen nicht abgeneigt, vernachlässigte Georg Schulz die Schule und gab sich nicht nur dem Theater, sondern offenbar auch den Frauen hin.

Als Orcher eines Morgens vom überreichen Genuss der Berliner Theaterluft erschöpft in sein Zimmer zurückkehrte, erwartete ihn dort mit bedrohlichem Schweigen sein Vater. Weil er vergessen hatte, das Schulgeld zu bezahlen und der Vater eine Mahnung erhielt, war sein Lotterleben aufgefliegen. Damit endeten vorerst die hauptstädtischen Eskapaden des jungen Mannes. Vater August brachte ihn auf der Stelle zurück nach Stettin und verfrachtete ihn als Hilfsschreiber in die Stadtverwaltung.

Von seinem Wunsch, zur Bühne zu gehen, ließ George dennoch nicht ab. Heimlich nahm der nunmehrige Hilfsschreiber nach der Büroarbeit Schauspielunterricht. Sein Lehrer war Bernhard Majewski, der bekannteste Schauspieler Stettins. Wegen der ausgedehnten Abende mit Majewski schlief Georg am Schreibpult seines Büros häufig ein, und nach zwei Monaten war er seine Stelle wieder los. Irgendwann legten sein Schauspiellehrer und sogar der Pfarrer, der viel von dem darstel-

lerisch begabten Sechzehnjährigen hielt, bei dem strengen Vater ein Wort für ihn ein. Und siehe da, August Schulz willigte ein, und Georg ergriff seinen Traumberuf und wurde Schauspieler. Er muss ein sehr von sich überzeugter und durchsetzungsfähiger junger Mann gewesen sein.

Von den Auseinandersetzungen, die der junge Georg mit seinem Vater wegen seines Berufswunsches führte, ist nur wenig bekannt. Berta Drews' heitere Anekdoten lassen allerdings auf einen tiefen Konflikt schließen. Der Vater schreckte auch vor körperlichen Züchtigungen nicht zurück. Als er einmal nach einer Rezitation vergessen hatte, sich abzuschminken, berichtet der spätere Heinrich George, «verabfolgte er mir ein paar Backpfeifen und meinte: <So, nun brauchst du dich nicht mehr zu schminken, nun hast du rote Backen!>»<sup>6</sup> Offenbar entwickelte der ehemalige Deckoffizier eine tiefe Abneigung gegen die theatralischen, seiner Meinung nach offenbar wenig männlichen Verwandlungsbedürfnisse seines Sohnes.

Die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn Schulz waren kein bloß individueller Streit innerhalb einer Familie. Vielmehr handelt es sich um einen für das wilhelminische Fin de Siècle typischen Generationenkonflikt. Vom Schreckbild der Verweiblichung verfolgt, verabscheute das männliche Leitbild dieser Epoche sentimentale Gefühle und andere Schwächen und verlangte stattdessen Härte und Willensstärke. Einem ehemaligen Seemann wie August Schulz erschien der Beruf des Schauspielers wohl als unmännlich.<sup>7</sup> Von dieser Welt der wilhelminischen Väter und ihrer Männlichkeitsrituale begann sich eine Generation junger Männer im Zeichen der «Jugend», ein Schlagwort der Zeit, abzuwenden. Die Vorkriegsjahre waren eine Zeit kultureller Gärung, und der junge Georg Schulz war ein Re-

präsentant dieser Gärung. Die deutschsprachige Literatur der Epoche ist voll von aufbegehrenden Söhnen, die an väterlichen Autoritäten und patriarchalischen Institutionen verzweifeln. An erster Stelle der Autoritätskritik stand dabei häufig der herrschende Schulbetrieb. Schule galt von Hermann Hesse über Frank Wedekind, Thomas und Heinrich Mann bis hin zu Robert Musil und vielen anderen Schriftstellern als Unterdrückungsinstrument ersten Ranges. Im 1914 entstandenen Drama «Der Sohn» von Walter Hasenclever, am sinnfälligsten in «Vatermord» von Arnolt Bronnen, geschrieben 1915, aber erst nach dem Weltkrieg uraufgeführt, gipfelte die Seelennot der Söhne als expressionistischer Aufschrei. Die Zwangsinstitution der Schule, die Herrschaft der Väter, so die Auffassung der rebellischen Jugendgeneration, produziere Anpasser und Duckmäuser, besitze aber für individuelle, gar musische Neigungen und Vorlieben nicht das geringste Verständnis.

Mit seiner reizsamen Empfänglichkeit für äußere Eindrücke, seiner Nervosität und Sensibilität war Georg Schulz der moderne, der künstlerische Mensch, der aufbegehrende Sohn, der Wege einschlug, die in seiner Familie noch keiner eingeschlagen hatte. Ein radikaler Neuanfang, der zeigt, dass er in diesem Generationenkonflikt den Mut besaß, ästhetisches Gespür und literarische Neigung über den Selbstzwang zu einer berechenbaren bürgerlichen Karriere stellte. Wobei eine gewisse bürgerliche Sicherheit wohl auch beim Einverständnis von August Schulz mit dem Berufswunsch seines Sohnes im Spiel war, nämlich in Form eines von Bernhard Majewski ausgehandelten Vertrags, der den achtzehnjährigen Georg für den Sommer 1912 an das Stadttheater Kolberg verpflichtete.

Kolberg in Pommern, keine hundertfünfzig Kilometer nordöstlich von Stettin, gehörte neben Binz auf Rügen



und Heringsdorf auf der Insel Usedom und einigen anderen Kurorten zu den beliebtesten deutschen Ostseebädern. Wen es von der Reichshauptstadt aus in den Sommerferien nicht in die Alpen oder das Riesengebirge zog, der reiste an die nur wenige Bahnstunden von Berlin entfernte Ostseeküste. Dort versammelte sich ein erholungsbedürftiges Publikum, das auf gebildete Unterhaltung nicht verzichten wollte, sich aber während des Kururlaubs auch gerne an der leichten Muse erfreute. Für einen Anfänger auf den Brettern, die die Welt bedeuten, war das genau die richtige Mischung. Hier konnte er sein Talent gelegentlich tragisch, meist aber komödiantisch erproben. Das Gehalt war mäßig, deshalb war Einfallsreichtum gefragt, zum einen, um den kargen Lohn aufzubessern, zum anderen ganz grundsätzlich. Denn sich einen Namen zu machen war für einen ehrgeizigen Schauspieler auch wortwörtlich wichtig: Als Georg Schulz aufzutreten machte nicht viel her, solch einen Namen behielt niemand im Gedächtnis. Darauf aber kam es an, wenn die Provinz die Vorschule für die höheren Weihen der Schauspielkunst sein sollte. Also wurde aus Georg Schulz – nein, noch nicht Heinrich, sondern zunächst Heinz George. Das klang fast unverwechselbar und außerdem ziemlich modern. Heinz George spielte nicht nur alles, was ihm angeboten wurde, er half auch als Geiger an Operettenabenden aus und hatte inzwischen gelernt, die Laute zu spielen. Mit ihr verdiente er sich als Bänkelsänger hin und wieder ein paar Mark dazu.

In Kolberg gelang es dem jungen George, sich vom Einfluss seines Vaters zu emanzipieren. Als er am Morgen nach seiner Ankunft in seiner billigen Schlafstatt aufwachte, las er auf der Tapete den Namen Adalbert Matkowsky, königlich-preußischer Hofschauspieler am Berliner Schauspielhaus am Gendarmenmarkt. Matkow-

sky hatte sich hier mit seiner Unterschrift verewigt. Dass der berühmte Mime seine Laufbahn ebenfalls in Kolberg begonnen hatte, sah George als Omen. Er lief zum Strand, dort brüllte er Wind, Meer und dem Geschrei der Möwen all die Monologe entgegen, die ihm sein Stettiner Schauspiellehrer beigebracht hatte. Später habe er, berichtet George, eine Regieanweisung Schillers für die Figur des Roller in den «Räubern» allzu penibel befolgt. Vor seinem Auftritt sei er zur Ostsee gelaufen, dort ins Wasser getaucht und dann flugs zur Bühne zurückgeeilt, um dort, wie von Schiller gefordert, triefend nass zu erscheinen. Allerdings habe er dann vor Aufregung seinen Text vergessen gehabt. Zur Gewohnheit wurde es ihm jedoch, auf der Mole, gegen das Meer gewendet, im Wettkampf mit der Brandung sein Organ zu stärken und seine Stimme zu üben. Das Kurbad an der Ostseeküste war für den jungen Mann ein Ort der Befreiung.

Dass der junge Schauspieler sein erstes Engagement am Kolberger Stadttheater erhielt, erwies sich als schicksalsträchtiger Zufall. Wenn der Ostseeraum eine Grundströmung in Georges Leben war, so wurde Kolberg ein Leitmotiv. Mit Kolberg begann seine Karriere, mit «Kolberg», dem Film, endete sie mehr als dreißig Jahre später. Dazwischen lag ein bewegtes, hochdramatisches Leben. Kommt noch hinzu, dass der Bühneneuling in seinem ersten Engagement in Kolberg auch noch in dem Drama «Colberg» auftrat. Dessen Schöpfer, der Schriftsteller Paul Heyse, in Berlin geboren, in München zum Dichturfürsten avanciert, war einer der großen Erfolgsautoren der Kaiserzeit, 1910 erhielt er den Literatur-Nobelpreis. Sein Schauspiel «Colberg» war bereits 1863 erschienen. Darin hatte Heyse die erfolgreiche Verteidigung der Festung Kolberg durch die Preußen gegen französische Truppen während der Befreiungskriege im Jahr 1807 dramatisiert. Das Stück entwickelte sich zu ei-

nem der am meisten gespielten deutschen Dramen seiner Zeit. Trotz ursprünglicher Ablehnung wegen angeblich allzu demokratischer Tendenzen wurde «Colberg» allmählich systematisch für politisch-nationale Zwecke instrumentalisiert. Zwischen 1868 und 1914 erlebte das Stück hundertachtzig Druckauflagen, und zwar mit tausend Stück pro Auflage.<sup>8</sup> 1901 war es in den preußischen Schullehrplan aufgenommen worden. Vaterlandsliebe, Pflicht- und Ehrgefühl, Gottvertrauen, Opfer- und Hilfsbereitschaft standen im Mittelpunkt der volkspädagogischen Betrachtung, schon vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs und noch mehr währenddessen.<sup>9</sup> Kolberg mochte ein persönlicher Schicksalsort Georges sein. Die Stadt an der pommerschen Ostseeküste war aber auch ein geschichtsmythologisches Gebilde, das tief hineinführte in einen nationalen Gefühlskomplex der Deutschen.

Von Kolberg wechselte George an das Stadttheater in Bromberg – eine hübsche, preußisch-wilhelminische Stadt mit einer polnischen Minderheit in der Provinz Posen. Der Sommer 1913 führte ihn nach Kudowa im äußersten südöstlichen Zipfel des Deutschen Reiches im Glatzer Dreieck, nicht weit von der böhmischen Grenze. Ein kleiner Ort, zugleich ein aufstrebendes Kurbad mit drei Heilquellen und einer höchst modernen Kuranlage. Hier blieb George nur zwei Monate, es war ein Gastspiel, mit dem er auch in den Theaterferien Geld verdiente. Im Oktober wechselte er, ein erster Karrieresprung, an das Großherzogliche Theater in Neustrelitz. Die barocke Residenzstadt nördlich von Berlin und etwa gleich weit entfernt von Stettin mit Schloss, Palais, Schlosskirche, Park und Orangerie bot auch das Mecklenburgisch-Strelitzsche Hoftheater, das war eine Adresse. «Vor zwei Stunden bekam ich die Bestätigung vom Hofmarschallamt», verkündete George stolz in einem Brief noch aus Brom-

berg an seine Familie, «unterzeichnet vom Freiherrn v. Maltzahn, dass der Herzog mein Engagement billigt.»<sup>10</sup>

Die Spielpläne der Bühnen, an denen George in den knapp drei Vorkriegsjahren auftrat, unterschieden sich nicht wesentlich voneinander. Man gab Lustspiele, historische, oft stark patriotische Dramen sowie Volksstücke, verfasst von damals viel gespielten Schriftstellern, deren Namen heute längst vergessen sind. Heinrich George spielte in Operetten von Franz Lehár und Johann Strauß und trat in den großen Erfolgsstücken der Zeit auf, an erster Stelle in «Alt-Heidelberg», einem der meistgespielten Stücke in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, gefolgt von «Im weißen Rössl», damals noch kein Sing-, sondern ein Lustspiel, das nach seiner Uraufführung 1896 seinen Siegeszug antrat. Gelegentlich gab es Klassiker, Lessing, Schiller oder Goethe, seltener, aber erstaunlich genug, sogar Gerhart Hauptmanns «Fuhrmann Henschel» oder Maxim Gorkis «Nachtasyl». George hat diese Zeit des Tingelns in der Provinz nie bereut, sondern als unersetzliche und für jeden Schauspieler notwendige Erfahrung gerühmt. Etwa 1936, längst ein Star, trat er in einem Zeitungsartikel mit dem Titel «Ein Wort an die jungen Schauspieler» mahnend an den Nachwuchs heran: «Es fehlen die Jahre des Zweifels, es fehlen die Jahre, in denen das Leben streng ist. Kurz und gut, die alten Schmierbühnen gehen ab.»<sup>11</sup> Er selbst hat die Schmiere bis zur Neige ausgekostet, er wollte nichts weiter als auf der Bühne stehen und spielen, Abend für Abend, egal, unter welchen Bedingungen, egal, was, Hauptsache spielen.

In Neustrelitz blieb Heinz George bis 1914, seine letzte Premiere hatte er dort Ende April. Anschließend sollte er, wie im Jahr zuvor, wieder in Bad Kudowa auftreten. Daraus aber wurde nichts. Der lange Sommer des Friedens neigte sich dem Ende zu, alles wurde anders. In

Europa, in Deutschland, auch im Leben des Schauspielers Heinz George wurde durch den Großen Krieg alles von Grund auf umgestürzt.

[...]

# Endnoten

- 1** H. E. Weinschenk: Schauspieler erzählen. Berlin 1941, S. 71.
- 2** Ebd., S. 72.
- 3** Ebd.
- 4** Berta Drews: Heinrich George. Ein Schauspielerleben erzählt von Berta Drews. Hamburg 1959, S. 16. Im weiteren Drews (1959).
- 5** Drews (1959), ebd.
- 6** Weinschenk, a. a. O., S. 72.
- 7** Vgl. Joachim Radkau: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München 1998, S. 389 ff.
- 8** Kristina Koebe: Die Paul-Heye-Rezeption zwischen 1850 und 1914. Kritische Würdigung und dichterisches Selbstbewusstsein im Wechselspiel. Diss. Rostock 2000, S. 83.
- 9** Ebd., S. 83 ff.
- 10** Drews (1959), S. 23. Brief an die Familie vom Februar 1913.
- 11** Heinrich George: Ein Wort an die jungen Schauspieler. [nach 1935]. 5. HGA = Heinrich-George-Archiv in der Akademie der Künste, Berlin.