

1992

Reprint

Der Graue Star

Dunkle Jahre lang kostete er von der Sünde der Sehnsucht und des Suffs. Dann erntete er rastlos die Früchte des späten Ruhms: Sir Anthony Hopkins



Von Gundolf S. Freyermuth

1

Die Gegenwart bleibt von der Vergangenheit unwiderruflich dadurch getrennt, dass in ihr alle möglichen Entscheidungen gefallen sind. Was möglich war, im Guten wie im Bösen, ist geschehen. Die Vergangenheit ist tot, aber begraben können wir sie dennoch nicht; wir müssen mit ihr leben.

Dieser Gedanke, mit dem sich Otto Friedrich am Anfang seiner Essaysammlung „The Grave of Alice B. Toklas & Other Reports from the Past“ auseinandersetzt, stand Anthony Hopkins vor Augen, als ich die Stufen zu seinem Berliner Filmset-Wohnwagen hinaufstolperte. Es war Hochsommer, und es war ein heißer, gleißender Mittag. Gerade hatte er von der ersten auf die zweite Seite blättern wollen. Nun legte er das Buch mit einem gequälten Lächeln beiseite. Ich revanchierte mich, indem ich den Styroporbecher mit seinem Kaffee umschmiss. Hopkins riss das Buch wieder an sich. Die milchige Soße lief quer über den Tisch und versickerte in einem Drehbuch.

„Macht nichts.“

Anthony Hopkins stand auf, ein kompakter mittelgroßer Mann mit einem hellen Mondgesicht, und griff hinüber zu der Anrichte. Von einer Rolle Papiertücher zog er einen langen Streifen ab und hielt ihn mir hin. Die hellen, wässrig-blauen Augen sahen



höflich über mich und mein hektisches Gewische hinweg. Seine Lippen verzogen sich langsam zu einem weichen Grinsen, dessen Freundlichkeit jetzt echt schien.

„Ist wirklich nicht schlimm“, sagte er, und sanfter konnte man es nicht sagen: „In dem Film will ich sowieso nicht spielen.“

Ein Anflug von Stolz lag in seiner Stimme: Seht her, ich lehne auch Rollen ab! Denn das ist gewiss nicht Anthony Hopkins' bekannteste Gewohnheit.

„Ich nehme die Angebote, wie sie kommen“, pflegt er seit Jahren zu erklären: „Ich setze das richtige Gesicht auf und spiele.“

Kein artistischer Ehrgeiz, kein Wunsch nach Selbstverwirklichung oder Engagement?

„Ich komme von der Robert-Mitchum-Schule des Schauspielens: Man lernt seine Zeilen auswendig, erscheint pünktlich, erledigt seinen Job und geht wieder nach Hause.“

Mit dieser Einstellung gelangen Hopkins ein paar TV-Meister-Darbietungen: der Kidnapper Bruno Richard Hauptmann in *The Lindbergh Kidnapping Case* (1976) oder *Adolf Hitler in The Bunker* (1981). Im Kino weckte Anthony Hopkins Begeisterung in David Lynchs *The Elephant Man* (1980), als rührender Buchhändler in *84 Charing Cross Road* (1987) und als menschenfressender Psychiater Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs*: „Ich aß seine Leber mit Fava-Bohnen und einem guten Chianti.“ Es war die Rolle seines Lebens, und für sie erhielt der Fünfundfünfzigjährige 1992 endlich den ersehnten Oscar.

Mit demselben Ich-tue-wofür-ich-bezahlt-werde-Stoizismus partizipierte Hopkins aber auch an einer erheblich längeren Reihe von cineastischen Katastrophen und Geschmacklosigkeiten: vom Unterwasser-Detektiv, bondiger als Bond (in *When Eight Bells Toll*, 1971), über Yitzak Rabin (in *Victory at Entebbe*, 1976), den Badewannenpartner der nackten Bo Derek (in *A Change of Seasons*, 1980) und den Apostel Paulus (in *Peter and Paul*, 1981) bis zu einem auf Leben und Tod kopulierenden Filmproduzenten in *Hollywood Wives* (1985), jugendfrei nach Jackie Collins' Bestseller.

„Ich hatte jede Hoffnung aufgegeben“, sagt er über die verlorene Filmzeit vor *Silence of the Lambs*, „im amerikanischen Kino jemals etwas zu erreichen.“

Jahrelang litt er darunter, zur zweiten Garde zu gehören: „Ich bekam nie die Sorte Angebot, wie sie Dustin Hoffman oder Robert De Niro erhielten. Mir wurde offeriert, was die übrig gelassen hatten.“

Seine Lösung dieses Problems: kühle Professionalität als Programm. „Ich bin nicht der Ansicht, dass man um der Kunst willen leiden sollte.“

Zu Anthony Hopkins' Lieblingsmelodien zählt das Hohelied profitabler Wahllosigkeit, und nie sang er es lauter als in den vergangenen drei, vier Jahren, seit weltweit Produzenten und Regisseure ihre uneingeschränkte Liebe zu dem mittelalternden Nonstop-Dreharbeiter entdeckt haben.

Warum er bei Michael Ciminos katastrophalem Bogart-Remake *Desperate Hours* mitgespielt habe?

„Mein Agent hat's mir angeboten, also griff ich zu. Den Film habe ich nie angeguckt. Interessiert mich nicht.“

„Spottswood“?

„Habe ich angenommen, weil ich noch nie in Australien gewesen war. Nette kleine Sache.“

Das Sci-Fi-Machwerk *Freejack*?

„Ein fürchterlicher Film. Habe ihn nur gedreht, weil ich Mick Jagger kennenlernen wollte. Toller Kerl.“

Lauter Anthoniaden und kein Ende. Der Mann mit dem Fließband-Flair arbeitet, als ginge es um sein Leben und nicht bloß um einen gesicherten Lebensabend. Als ich ihn in Berlin treffe, stehen gleich drei neue Filme mit Anthony Hopkins ins Kino.

Den Anfang macht James Ivorys Verfilmung von E.M. Forsters Roman *Howards End* (1992), eine Allegorie auf den Krieg der Klassen im Edwardianischen England. Von ihr meint „Rolling Stone“, sie sei nie aktueller gewesen als heute, da es darum gehe, eine Gesellschaft aus der Asche wieder erstehen zu lassen, die das Feuer der Achtziger-Jahre-Gier hinterließ. Hopkins erster Eindruck vom Drehbuch war weniger positiv.

„Mein Gott, wie schrecklich langweilig.“

Doch er tat, was ein Profi zu tun hat.

„Ich habe nachgeguckt, ob meine Rolle auf der letzten Seite noch mitspielt. Und, siehe da, ich hatte den Schlusssatz. Habe ich natürlich zugesagt.“

Howards End auf dem Fuße folgt Francis Ford Coppolas *Dracula* (1993).

„Der Pate und *Apocalypse Now* sind meine Lieblingsfilme“, sagt Anthony Hopkins. „Coppola wollte, dass ich Van Helsing, den Arzt spiele, der Dracula aus dem Weg räumt. Ich sah mir die letzte Seite vom Script an ...? Alles in Ordnung. Also fuhr ich raus zu Coppolas Haus im Benedict Canyon. Der Mann ist ein liebenswerter, leicht übergewichtiger Italiener. Kochte gerade Pasta und wollte wissen, wie ich das Drehbuch fand. ‘Großartig’, habe ich gesagt.“

Ende 1993 wird dann John Schlesingers Verfilmung von Ian McEwans Roman *The Innocent* zu sehen sein, ein Kalter-Kriegs-Horror-Liebe-Spionage-Thriller. Die britisch-deutsche Koproduktion dreht Hopkins im Berliner Sommer 1992 gerade ab.

„McEwans Bücher sind ebenso berühmt wie berüchtigt für ihre brutalen Details. Reichlich Inzest, Elternteile in Zement, ein im Glas eingelegter Penis ...“

„Nicht in diesem Roman ...“ unterbricht Hopkins.

„Immerhin gibt’s einen minutiös kleingehackten Helden ...“

„Ach, McEwan“, sagt Hopkins über den irischen Romanautor, der auch das Drehbuch schrieb, „ist ein angenehmer Kerl. Sehr flexibel. Wir haben bei den Proben gut zusammengearbeitet.“

„Wie war Ihr erster Eindruck vom Roman?“

„Von welchem?“

„Den Sie hier gerade verfilmen.“

Anthony Hopkins zuckt gleichgültig mit den Schultern: „Ich habe ihn auf einmal durchgelesen. Spannende Sache.“

„Ihr Filmpartner ist Scott Campbell ...“

„Wussten Sie“, sagt Hopkins mit einem abwesenden Gesicht, „dass er der Sohn von George C. Scott ist?“

Ich nicke.

„Ein angenehmer Kerl“, sagt Hopkins.

„Wer?“

„Beide. Vater und Sohn.“

Anthony Hopkins sieht unglücklich drein, und er sieht ebenfalls, dass seine Auskünfte nicht gerade meine Begeisterung wecken.

„Tut mir leid“, grinst er, „ich bin ausgebrannt, müde. Ich drehe seit Wochen, und ebenso lange rede ich schon drüber. Ich will weg. Dieses Filmzeugs interessiert mich einfach nicht mehr.“

Seine Augen allerdings huschen, alles andere als müde und plötzlich stahlblauentschlossen, von einer Ecke des Trailers zur anderen.

„Lassen Sie uns über die deutsche Geschichte reden“, sagt er schließlich und zeigt auf Otto Friedrichs Buch, das er zur Vorsicht ein wenig abseits gelegt hat: „Ich war 1988 zum ersten Mal in Berlin und habe natürlich die Mauer und den Checkpoint Charlie ...“

Doch da endlich klopft es an der Tür, und Anthony Hopkins wird zur nächsten Szene gerufen.

2

Der Nachmittag ist so sonnig und still und die Straße in der Mitte der Stadt so menschen- und autoleer, wie ich es nur aus der Kindheit erinnere. Ein buckliger Renault und ein Käfer mit einer schießschartenkleinen Rückscheibe parken am Straßenrand. Ältere Passanten, ein Mann am Stock, ein gebrechliches Rentnerpaar, lungern vor den Hauseingängen. Ein schwarzer Chevrolet Bel Air mit Weißwandreifen und weißem Dach

rollt heran. Auf seinem grünen Nummernschild steht „American Forces in Germany“ und die Jahreszahl: 1955.

In die Passanten kommt schläfrige Bewegung. Der Chevy hält. Auf der anderen Seite, jenseits des breiten Grünstreifens, der die Nymphenburger Straße teilt, tritt ein junger Mann aus dem Hauseingang. Er schleppt schwer an zwei gewaltigen Koffern.

Die Fahrertür des Chevys öffnet sich, Anthony Hopkins steigt aus. Er trägt dunkle Schuhe mit dicken Kreppsohlen, eine hellgraue Hose und ein gedecktes Jackett. In seinem Mundwinkel hängt ein schmutziger Zigarrenstumpf. Mit schnellen Schritten geht er, wie immer leicht vorn über gebeugt, auf Scott Campbell, den jungen Mann mit den Koffern zu.

„Hey, Leonard“, ruft Hopkins, ein mysteriöser Minotaurus, der fast nur aus bulligem Kopf, breiten Schultern und massigem Brustkorb zu bestehen scheint: „Wo zum Teufel hast du gesteckt? Ich habe ...“

Die letzten Worte sind kaum noch zu verstehen. Über der Szene rollt das Donnern eines Düsenjets heran. Der Toningenieur winkt ab. Anthony Hopkins bleibt stehen und zieht eine Grimasse.

„Wunderbar“, sagt John Schlesinger.

Der Regisseur, dem wir *Midnight Cowboy* (1969) verdanken, derweil ein älterer Herr mit dunkler Brille und einer stark gewölbten Körpermitte, sitzt in einer Art licht- und sichtgeschützten Feldherrensessel auf dem Mittelstreifen, umstellt von einem Wust an Videoausrüstung und umgeben von Getreuen sowie einem sehr netten Boy für spezielle Handreichungen.

Anthony Hopkins und Scott Campbell treten neben Schlesinger. Die drei schauen sich den unvollendeten Take auf dem Bildschirm an.

„Wie war ich?“ fragt Campbell.

„Lausige Bewegungen und keine Emotionen“, sagt Hopkins.

„Ah, vielen Dank“, sagt Campbell.

„Tja“, lächelt Hopkins, „du und ich, wir spielen mäßig. Am besten ist Otto.“

„Otto?“ fragt ein großes blondes Mädchen von vielleicht zwanzig Jahren und blickt Hopkins mit verzückten Augen an: „Ihr seid doch nur zu zweit in der Szene?“

Das Mädchen ist Schauspielschülerin, zufällig vorbeigekommen und hat sich, bislang unbemerkt, unter die Crew auf dem Mittelstreifen geschmuggelt.

„Otto ist Scotts Rivale in Liebesdingen“, sagt Hopkins mit beiläufigem Lächeln, als würde das dem armen Ding irgendetwas erklären: „Er steckt in den Koffern.“

Einen Augenblick weidet er sich an dem schönen, ratlosen Gesicht. Dann sagt er: „Jedenfalls ein paar Stücke von ihm. Scott hat ihn zersägt. War ‘ne schöne Schweinerei.“

Soll sie in Ohnmacht fallen oder sich totlachen?

Die Blonde entscheidet sich zu einem Blick, der noch Otto den Zerlegten zum Leben erwecken könnte.

„Okay“, meint Schlesinger. „Wir probieren’s noch mal.“

Die Schar der Assistenten winkt die Schaulustigen zurück in die Hauseingänge und von den Balkonen in die Wohnungen. Hopkins schiebt sich den Zigarrenstummel in den Mund und setzt sein leicht dämonisches Filmgesicht auf.

Ein Dutzend Unterbrechungen später - darunter weitere Jets, ein Hubschrauber sowie eine junge Frau mit Kind, die plötzlich aus einem der Hauseingänge tritt, und zwar definitiv für die Epoche zu unbekleidet - ist die Szene gelungen. Zwei Takes noch, und Hopkins hat seinen Beitrag zu diesem Film geleistet. Er strahlt zuversichtlich.

„Jetzt muss ich Scott und seine Koffer nur über die Straße und hier in den Wagen bugsieren“ - seine Hand fährt liebevoll über den dinosaurisch-schönen Chevy Bel Air - „und ab geht die Fahrt. Nach Hause.“

Autofahren ist eine der wenigen Leidenschaften, denen der immer asketischer lebende Ex-Trinker und Diät-Esser, der desillusionierte Theaterflüchtling und gelangweilte Kinoprofi, noch nicht abgeschworen hat.

„Fahren weckt ungeheure Emotionen. Es nimmt dich gefangen, kontrolliert dein Bewusstsein.“

Vielleicht, weil es Autofahrten waren, die den Anfang, den Wendepunkt und die Erfüllung seiner größten Kinder-Sehnsucht markierten: ein Star zu sein, so leuchtend und berühmt, wie sie allein in Hollywood gemacht werden.

„Ich sah den Jaguar an mir vorbei- und davonrollen, und ich dachte, wie wunderbar. Wie glamourös.“

Dieses Schlüsselerlebnis, das sein Leben in eine überraschende Bahn warf, hatte Anthony Hopkins 1952, in dem Jahr, als Elisabeth II. den britischen Thron bestieg. Er war damals fünfzehn, der Sohn eines Bäckers in Port Talbot, einem südwalisischen Kaff, in dem jeder jeden kannte und daher auch jeder wusste, was für ein kompletter Versager dieser schüchterne und ungelenke Junge war.

„Ich hab’ gedacht, ich wär’ blöde. Meinetwegen hätten die Lehrer genauso gut Russisch oder Chinesisch reden können. Ich habe einfach nichts kapiert.“

Gut war Teenie Tony nur darin, Lehrer, Polizisten, berühmte Schauspieler, und wer ihm sonst noch mit Autorität auf die Nerven fiel, durch bizarre Imitationen lächerlich zu machen.

An jenem schicksalsträchtigen Samstagmorgen vor vierzig Jahren klingelte Anthony Hopkins also an der Tür des einzigen Stars von Weltrang, den Port Talbot bis dahin hervorgebracht hatte.

„Er saß da in einem T-Shirt und benutzte einen elektrischen Rasierapparat. So ein Ding hatte ich nie zuvor gesehen, ich hielt es für sehr schick. Und ganz genau erinnere ich mich noch an sein Charisma, seine faszinierenden grünen Augen und die wunderbare Stimme.“

Der Bäckersjunge bekam sein Autogramm, und als er, benommen von seinem Glück, wieder zurück nach Hause wankte, glitt jener wunderbare Jaguar an ihm vorbei, und am Steuer saß der frischrasierte Richard Burton.

„Seitdem war das alles, was ich wollte.“

Seine erste Hauptrolle in einem Spielfilm, dem Zeigen-wir's-Bond-Spektakel *Das Mörderschiff*, spielte Anthony Hopkins siebzehn Jahre später - und war unglücklicher denn je. Nie habe er soviel Geld verdient, klagte er einer Reporterin in einer

schottischen Hotelhalle, und noch nie sei er so neurotisch gewesen. Eine steile Blitz-Karriere, begleitet von wilden Saufgelagen und Gemütsausbrüchen, lag da bereits hinter ihm: 1965 hatte er bei Laurence Olivier, dem unbestrittenen Schauspiel-Gott auf britischen Erden, vorgesprochen. Ausgerechnet mit Othello, der Rolle, in der Olivier zu der Zeit jeden Abend auftrat.

„Du hast Nerven, mein Junge“, sagte Olivier zu Hopkins’ dreistem Kunststück: „Ich werde heute Nacht zwar nicht gerade von Schlaflosigkeit gequält werden, aber willst du bei uns mitmachen?“

Als Olivier dann Strindbergs *Totentanz* spielte und prompt krank wurde, sprang Hopkins ein. „Er schnappte sich die Rolle des Edgar“, schrieb Sir Olivier in seinen Memoiren, „und zog mit ihr ab wie eine Katze mit einer Maus zwischen den Zähnen.“

Schnell avancierte Hopkins zu Oliviers aussichtsreichstem Nachfolger am “National Theater”. Doch diese Bretter bedeuteten nicht wirklich seine Welt: keine Jaguars, kein Glamour, kein Millionenpublikum.

Zum großen Knall kam es 1973 während einer Theaterprobe. „Der Regisseur sprach über den französischen Klassizismus im 19. Jahrhundert. Ich verstand kein Wort von dem, was er sagte. Ich verstand nur, wie präventiös das alles war. Also bin ich

rausgegangen.“ Und ward zehn Jahre nicht mehr gesehen: „All diese Theoretisiererei von überintellektuellen Regisseuren lässt die Schauspieler austrocknen.“

Die Flucht vor den komplizierten Ideen, die seiner klaren und einfachen Sehnsucht nach Weltruhm nicht entsprachen, verschlug Hopkins - via New York, wo er am Broadway als Psychiater in Peter Shaeffers „Equus“ auf Anhieb einen Hit landete - nach Los Angeles. „Ich wollte immer in Hollywood leben“, vertraute er ausgerechnet der „New York Times“ an: „Ich wollte Filmstar sein, berühmt, reich ...“

In der Stadt der Sterne wartete allerdings niemand auf ihn. Dafür erreichten ihn aus der Heimat zuhauf Schmähungen der Kritiker, die den Ausverkauf des Künstlers an die klotzige Kohle beschimpften. Anthony Hopkins hockte in den Hollywood Hills, sichtetete die wenigen miesen Angebote und lernte den Tequila lieben.

„Ich flippte aus und halluzinierte. Ich war verrückt, ein Maniker.“

Seine Berg- und Talfahrten, die steilen Kurven von Rebellion und Depression, wurden immer extremer, führten immer dichter an den Abgrund.

„Allmählich dämmerte mir, dass ich auf dem besten Wege war, mich umzubringen.“

Eines Morgens wachte Hopkins in seinem Auto auf. Es parkte in Phoenix, fast siebenhundert Kilometer von Los Angeles entfernt. Er musste die ganze Nacht

durchgefahren sein, aber er hatte keinerlei Erinnerung daran. Auf dem langen Weg zurück beschloss Anthony Hopkins, zum Phoenix aus der Flasche zu werden.

„Ich war einfach eine Pest. Ich langweilte mich mit mir selbst und allem, und da es eine große Blasphemie ist, sich zu langweilen, habe ich mein Leben geändert.“

Er schloss sich den Anonymen Alkoholikern an und trank fortan und bis zum heutigen Tag keinen Tropfen mehr. Doch auch die neue Nüchternheit brachte den ersehnten ganz großen Erfolg nicht. Nachdem er 1984 *The Bounty* abgedreht hatte, tat sich wieder einmal das große schwarze Loch auf.

„Ich bekam einfach nicht die Sorte Angebot, die man Robert De Niro machte.“

Des Siebenundvierzigjährigen Schicksal als mittelprächtiger erfolgreicher

„Charakterchauspieler“ schien besiegelt. Wenig Glamour, mäßiger Ruhm, ein Millionenpublikum, das ihn auf der Straße nicht wiedererkannte. Seine zweite Frau Jenny, mit der er seit 1969 zusammenlebt, riet ihm zur Rolle des verlorenen Sohns.

„Du kannst ewig herumsitzen und schlechte Drehbücher geschickt bekommen. Arbeit am Theater gibt's hier nicht. Du bist ein Schauspieler. Geh hin, wo man dich spielen lässt.“

Anthony Hopkins kehrte also zurück nach London und feierte als Lambert Le Roux in „Pravda“ den größten Publikumserfolg seiner Bühnenlaufbahn. Anschließend sammelte er Jahrhundert-Kritiken in „Antonius und Cleopatra“ und als „König Lear“. Und war unzufrieden.

„Ich hasste es. Als Antonius lungerst du ‘ne Weile schlechtgelaunt auf der Bühne herum. Dann stirbst du. Und Lear ist ein langweiliger alter Furz.“

Er hatte nie vorgehabt, seine Tage Theater zu beschließen, und der ungewollte Erfolg nagte ebenso an ihm wie das Unglück, dass der gewollte sich nicht einstellen wollte. Er ging ins Kino und beneidete all die Sterne am Himmel. Und er hielt lange Zwiegespräche mit Gott.

„Sieh mal, ich sitze hier in der Falle. Du bist der Kluge von uns beiden, du musst eine Lösung finden.“

An einem dieser trüben Londoner Nachmittage sah sich Anthony Hopkins *Mississippi Burning* an.

„Mit Gene Hackman. Wunderbar. Ich kam aus dem Kino und dachte: Gott, wie schön wäre es, einen amerikanischen Film zu drehen. Einen großen Film mit großen Stars. Als

ich in meine Theatergarderobe kam, rief mein Agent an: 'Ich habe zwei Angebote. Eins ist sehr gut.'

Hopkins las das Script zu *Silence of the Lambs*.

„Ich wusste sofort, wie ich Hannibal Lecter spielen wollte. Als eine Mischung aus Katherine Hepburn und Truman Capote. Seidensamt wie eine Katze und verrückt wie eine Schlange.“

Er drehte den Film, sah ihn sich an und war begeistert. Doch wie dicht er am Ziel seiner Sehnsüchte angelangt war, erkannte er erst Monate später, als er über den Sunset Boulevard fuhr - und sich selbst entdeckte.

„Da war sie, die gewaltige Reklametafel mit meinem Bild. Ich fuhr rechts ran und habe eine Weile draufgestarrt. Und plötzlich musste ich lachen. Ich hatte es geschafft.“

Der Oscar besiegelte dieses Gefühl, am Ziel, am Ende der Irrwege angekommen zu sein. Seitdem, sagt Hopkins, sei er ein anderer Mensch geworden.

„Ich brauche nichts mehr zu beweisen. Mit einem Schlag waren die Dämonen verschwunden, die mir das Leben zur Hölle gemacht hatten. Ich habe meinen Frieden gefunden.“

Was ihn keineswegs daran hindert, Film auf Film runterzudrehen. Im Gegenteil.

„Inzwischen ist es mir egal, ob ich die Hauptrolle habe oder nur eine Nebenrolle. Ich arbeite hart. Ich liebe Filme. Weil sie einen nicht binden. Wenn es eben kein guter Film ist, macht man seinen Job und hofft auf den nächsten.“

3

Die Arrangements für die Straßenszene, die nach wochenlangen Dreharbeiten in Berlin Anthony Hopkins' letzte sein wird, laufen noch, als er nach einer einstündigen Ruhepause in seinem Trailer wieder auf dem Set erscheint.

John Schlesinger grinst und rezitiert zur Begrüßung einen Limerick, der immerhin obszön genug ist, dass die meisten ihn sich erklären lassen müssen.

„Gleich sind Sie zum letzten Mal Robert Glass, der US-Geheimdienstler“, frage ich Anthony Hopkins: „Was machen Sie, um nach Drehende aus der Rolle herauszukommen?“

„Heraus? Ich war doch nie drinnen.“



Er schenkt mir ein teuflisches Lächeln, greift sich einen Stuhl und bedeutet mir, ihm zu folgen. Ein Stück abseits von der Crew setzen wir uns auf den Grünstreifen.

„Da ist nichts von dieser fremden Existenz, das Sie aus dem Kopf bekommen müssten?“

„Ich werde diesen Anzug ausziehen, eine lange Dusche nehmen, und das war's dann. Sehen Sie, ich halte mich nicht für einen Künstler. Oft habe ich immerhin das Gefühl, ein guter Fälscher zu sein. Im Laufe der Jahre habe ich mir ein paar Techniken angeeignet. Ich bin ein Handwerker, und mehr will ich auch nicht sein.“

Gegen die Kunst-Theorie des anstrengenden *method acting*, das er für ziemlich

dummes Zeug hält, setzt Hopkins ganz gezielt seine zynische Askese eines skrupellosen Professionalismus.

„Meine Lebensphilosophie sagt mir, lern einfach die Zeilen auswendig. Man stellt den Charakter an und wieder ab. Dieses schwergewichtige Getue kann ich nicht ertragen.“ Wovon er spricht, weiß er allerdings genau. Er ist ein gebranntes Kind, das die zu heißen Erfahrungen scheut. Was er heute verachtet, hat er selbst oft genug durchlitten. Etwa als er 1980 den *The Bunker* drehte. Hopkins wurde, erinnert sich seine Frau, „in unserem Hotelzimmer zu Hitler. Wir hörten uns pausenlos die Reden an. Und er bestand darauf, jeden Abend in ein deutsches Restaurant zu gehen.“ Und noch immer, sagt Jenny Hopkins, sei ihr Mann, wenn er eine Rolle beendet habe, „verstört, todmüde, kommt tagelang kaum aus dem Bett heraus. Es ist, als wenn er eine Haut abstreifen und eine andere erst ausbilden müsste.“

Anthony Hopkins wortreiche Ablehnung des *method acting*, der Forderung, die Rollen zu recherchieren, sie ein Stück weit zu leben und sie damit zu einem Teil der eigenen Erfahrung zu machen, ist deshalb weniger künstlerische Realität als ideologisches Programm. Es stellt sich als Gegenpol zur lebensphilosophischen Radikalität dar, die im Hollywood der siebziger und achtziger Jahre den künstlerischen Ton angab und deren

Exponenten - Hopkins selbst nennt Dustin Hoffman und Robert De Niro - er all die Jahre nie das Wasser reichen konnte.

Heute ist die Zeit, die so lange gegen ihn arbeitete, auf seiner Seite. Rettung im Realistischen sucht nur, wer an die Möglichkeiten der Menschheit und an die einer besseren Welt glaubt. *Method acting* ist das Schauspiel-Ideal einer Epoche, die Utopien leben will. Sie sind uns derweil zu Illusionen geworden - und *method acting*, halb Masche, halb Ausdruck, zu einer Sehnsucht nach einer weltlichen Wahrhaftigkeit, die wir ebenso wenig für möglich wie wünschenswert halten.

Alles hat seine Zeit. Auch jeder Mensch, sobald er zur Sache wird, zur Ware. Je mehr das Jahrtausend zu Ende geht, mit ihm unsere Hoffnungen, und je weniger sich leugnen lässt, wie sehr wir uns in allem verrechnet haben, desto rasanter kommt die Zeit der kühl kalkulierenden Profis.

Anthony Hopkins ist der Mann dieser Saison, die über eine ausschweifende Vergangenheit verfügt und eine Zukunft vor sich sieht, die unblutig schwer denkbar ist. Rolle für Rolle bringt er uns, der sympathische Profi-Sadist, um den Hass auf die Gewalttäter. Sein Spiel weckt alle Sympathien, er ist der böse Biedermann, der moralische Widerworte erstickt, indem er störende Zungen verspeist; der

niederträchtige Nachbar, dessen mittelklassenmäßig-maskierte Massaker uns das Ende aller Hoffnungen aufs ewige schöner Wohnen, schöner Leben signalisieren.

Bela Lugosi, gewissermaßen die Mutter aller Draculas, hat behauptet, neun von zehn aller Blutsauger-Fan-Briefschreiber seien Frauen gewesen. Sobald Anthony Hopkins, ganz Hannibal der Kannibale, vor Jahresfrist die Bühne der Johnny-Carson-Show betrat, schrie der weibliche Teil des Publikums, als sei der grauhaarige Herr Menschenfresser offizieller Nachfolger von Tom Cruise oder Kevin Costner als allamerikanisches Sexsymbol.

„Ach, welche Briefe die Frauen mir schrieben! Briefe, die von einem unglaublichen Hunger zeugten!“ Bela Lugosi schien selbst es kaum glauben zu können: „Sie fragten mich, ob ich den Film gedreht hätte, weil ich auch in Wirklichkeit diese Sorte Ungeheuer sei. Und durch diese Briefe rann immer eine versteckte Spur von - Hoffnung.“

Anthony Hopkins verwirrt seine Faszination als Sexsymbol nicht weniger. Das ganze Thema geht ihm gegen den Strich. Viel lieber würde er zurück zu seiner Lektüre.

„Ich bin ein gieriger Leser. Wenn ich an einem Film arbeite, versuche ich, ein oder zwei Bücher pro Woche zu schaffen. Als nächstes visiere ich ‘Doktor Faustus’ von Thomas

Mann an. Nach den Essays von Friedrich. Mit denen bin ich schon ein erhebliches Stück weitergekommen in der letzten Stunde. Die Titelgeschichte habe ich durch.“

In ihr erzählt Otto Friedrich, wie er, ein achtzehnjähriger Amerikaner, Sohn eines Deutschen, der sich vor Hitler in die Neue Welt hatte retten können, 1946 durch das zerstörte Europa reiste. Damals wie heute ging ein Zeitalter zu Ende. Und Otto Friedrich war gekommen, um die wenigen bedeutenden Überlebenden aufzusuchen: Richard Strauß, Karl Jaspers, André Gide, Alice B. Toklas, die langjährige Lebensgefährtin von Gertrude Stein.

„Wir sind Zeugen des Zusammenbruchs der schrecklichen Dinge, die begonnen haben, lange bevor Sie und ich geboren wurden“, sagte Anthony Hopkins. „Kolonialismus, die modernen Diktaturen, all das Elend, das aus dem 19. Jahrhundert stammt und vor dem bereits Marx, Nietzsche und Freud gewarnt haben, das ist über uns gekommen, und jetzt ... Wir erleben das Ende der europäischen Katastrophe, die so grausam war, eine seltsame Zeit, gerade in Berlin ...“

„Ende einer Epoche? Das klingt so, als würde etwas Neues beginnen ...“

„Sie haben Recht. Da ist kein Neuanfang weit und breit. Nur der Irrsinn, Nationalismus, Krieg ... Die Zerstörung.“

„Das ganze Jahrhundert ein gewaltiger Umweg, und jetzt stehen wir mehr denn je am Ende der Aufklärung ...“

„Hitler“, sagte Hopkins, „die alte Geschichte ... Fast sechzig Jahre sind seit 1933 vergangen, und immer noch leben Sie in Deutschland, leben wir alle in Europa irgendwie am Tag danach. Ich stamme aus dem Süden von Großbritannien, wo es viele Angriffe der deutschen Luftwaffe gab. Ich habe ein unglaubliches Gedächtnis, fotografisch. Ich erinnere mich an Bilder von fast jedem Tag meines Lebens. Bis zurück in die Kindheit, weiß ich, was ich getan habe ... Da sind die zerstörten Städte, die Ruinen, die Trümmer ...“

„Und von dem, was Sie gerade gelesen haben - was erinnern Sie davon?“

„Vieles.“

Hopkins sah mich an, als sei ich Spezialagentin Jodie Fosters hässlicher Bruder und wolle ihm ein dunkles Geheimnis entreißen.

„Lassen Sie uns tauschen“, sagte er: „Ihr Lieblingssatz gegen meinen.“

„Ich war“, sagte ich, Otto Friedrich zitierend, „ein Tourist, der eine Generation sammelte ...“

Anthony Hopkins Lächeln gefror, als könne er meine Gedanken lesen. Als wisse er, dass ich ihn für einen hielt, der nur in dieser Epoche, nur als Endspieler Erfolg haben konnte. Großen und verdienten Erfolg.

„Ich liebe eine gute Aussicht“, antwortete er, Alice B. Toklas zitierend, „aber ich ziehe es vor, mit dem Rücken zu ihr zu sitzen.“

info

Dieses Werk ist unter einem Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.0 Deutschland Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/> oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Impressum

PUBLIKATIONSNOTIZ

Grauer Star. (Porträt Anthony Hopkins). In: TEMPO, November 1992, S. 24-34.

Überarbeitete Fassung nachgedruckt unter dem Titel: Der Graue Star. In: Spion unter Sternen (s. o. 1994), S. 168-185.

DIGITALER REPRINT

Dieses Dokument wurde von George und Gundolf S. Freyermuth in Adobe InDesign und Adobe Acrobat erstellt und am 1. Juli 2012 auf www.freyermuth.com unter der *Creative Commons License* veröffentlicht (siehe Kasten links). Version: 1.0.

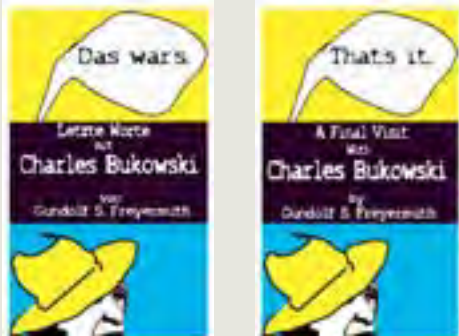
ÜBER DEN AUTOR

Gundolf S. Freyermuth ist Professor für Angewandte Medienwissenschaften an der ifs Internationale Filmschule Köln (www.filmschule.de). Weitere Angaben finden sich auf www.freyermuth.com.



e-books von Gundolf S. Freyermuth 

e-books von Gundolf S. Freyermuth



„Das war's.“ Letzte Worte mit Charles Bukowski. CCR Writers Inc.: Kindle Edition, 2011; ca. 110 Seiten (190 000 Anschläge).

Mehr Informationen bei Amazon ->[hier](#)

„That's It“ A Final Visit With Charles Bukowski. CCR Writers Inc.: Kindle Edition, 2011; ca. 110 Seiten (190 000 Anschläge).

Mehr Informationen bei Amazon ->[hier](#)



Fluchtpunkt Hollywood: Sieben Porträts deutscher Filmemigranten. Fuego: ePub-Edition; CCR Writers Inc.: Kindle-Edition, 2011; ca. 110 Seiten (190 000 Anschläge).

Mehr Informationen bei Amazon ->[hier](#), bei iBooks ->[hier](#), bei Beam ->[hier](#).



Der Ausweg (Roman, 1989), Neuveröffentlichung: CCR Writers Inc.: Kindle-Edition, 2010 sowie Fuego: ePub-Edition 2011; ca. 350 Seiten (630 000 Anschläge).

Mehr Informationen bei Amazon Kindle ->[hier](#), bei Apple iBooks ->[hier](#), bei Beam ->[hier](#) sowie auf „Der Ausweg“-Website ->[hier](#).