Suhrkamp Verlag

Leseprobe

von Trotta, Margarethe
Jahrestage

Nach dem Roman von Uwe Johnson
Nach dem gleichnamigen Werk von Uwe Johnson 2 DVDs mit Booklet
Deutsche Sprachfassung 360 Minuten. Farbe

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 23
978-3-518-13523-5

Margarethe von Trotta

Jahrestage

Nach dem gleichnamigen Roman von Uwe Johnson

Suhrkamp

Ich habe immer versucht, ihn mir versöhnlich zu stimmen

Aus einem Gespräch von Margarethe von Trotta mit Martin Wiebel über ihre Arbeit an Uwe Johnsons *Jahrestagen*

M. W.: Was war der Affekt, den die Drehbücher bei dir ausgelöst haben, vor der erneuten Lektüre von Johnsons *Jahrestagen*? Was war denn an den Drehbüchern, was den positiven Ausschlag gegeben hat?

TROTTA: Der Ausschlag war Gesine Cresspahl. Eine von einem Mann beschriebene und erfundene Frau, hinter der man zu Recht den Autor vermutet, der, wie er selber schreibt, einen Vertrag mit Gesine hat. Aber warum macht er einen Vertrag mit einer Frau? Meine Verträge schließe ich ja auch meistens mit Frauen, d. h., meine Filme handeln von Frauen, zumindest in den Hauptpersonen – aber ich *bin* eine Frau. Ich käme nie auf den Gedanken, mein Ich oder auch Alter ego in einen Mann zu verlegen. Also: Wieweit kann ich eine Frau verstehen und darstellen, die aus dem Empfindungsbereich eines Mannes heraus definiert ist? Darauf war ich neugierig.

Der zweite Grund, den Film machen zu wollen: daß die Geschichte von New York aus erzählt wird. Ich kenne New York recht gut, ich bin eine Zeitlang jedes Jahr dort gewesen. Dort geht man nur einen Häuserblock und ist der ganzen Welt begegnet. Und alle sind fremd, und alle fühlen sich dieser Stadt zugehörig. Ihre einzige Verbindung miteinander ist die Heimatlosigkeit und der Versuch, sich dennoch als Amerikaner zu fühlen, was manchmal auch bedeutet, sich der übrigen Welt und den Gegenden, aus denen man ursprünglich kam, überlegen zu glauben. Von dieser Stadt oder von diesem Land her, von dem Heinrich Cresspahl sagt, es sei ihm zu weit zum Denken, erzählt Gesine ihre Vorgeschichte, ihr Leben in Deutschland. Und innerhalb ihrer privaten Geschichte entsteht

ein Bild deutscher Geschichte. Diese Verknüpfung von privater und historischer Zeit ist ein altes Thema von mir. In den *Jahrestagen* aber passiert etwas für mich sehr Aufregendes: die große Geschichte, d. h. die Weltgeschichte, wird aus einem kleinen Raum heraus erlebt und erzählt, aus einem kleinen Ort in der Provinz, in dem jeder Mensch jedem anderen ein Bekannter ist, während die private Geschichte, die Beziehung Mutter-Tochter, aus einer Weltstadt, in der jeder jedem ein Unbekannter ist, beschrieben wird. Die Weltgeschichte erfahren wir hier nur indirekt, aus der *New York Times*. Dazu die unterschiedlichen, ja gegensätzlichen Geräuschebenen. Erst wenn man in New York dreht, merkt man, wie laut diese Stadt wirklich ist. Die Dialoge müssen wir alle nachsynchronisieren, weil sie ununterbrochen von Helikoptern, Autos, Sirenen, Flugzeugen überlagert werden. Und Mecklenburg dagegen und die Landschaften … das lauteste Geräusch ist das Meer.

Gesine betritt in New York die Bank, in der sie arbeitet

M. W.: Bleiben wir mal bei den Drehbüchern. Hat dich nicht auch das Gemenge aus Heimat und Heimatlosigkeit gereizt?
TROTTA: Das Gefühl von Heimat kenne ich nicht, das von Heimatlosigkeit schon eher. Gesine hat oder hatte eine Heimat, die sie verläßt, weil sie sich in ihr nicht mehr heimisch fühlt, um sich zu den Heimatlosen in New York zu gesellen. Die einzige, die eine Heimat hat, ist Marie, für sie ist New York ihr Zuhause.
M. W.: Zurück zu Gesine. Sie kommt auf dich zu in Form von vier Drehbüchern. Du liest diese Drehbücher. Was war das für ein Lesegefühl?
TROTTA: Ich kannte den Roman und habe es mir im Grunde nicht vorstellen können, daß man daraus einen Film machen kann, wie sicherlich viele Johnson-Leser auch nicht.

Andererseits weiß man ja, daß ein Film – ein bißchen wie die Illustrationen der Bibel im Mittelalter, die für Analphabeten gemalt wurden und trotzdem von hohem künstlerischen Anspruch sein konnten – nur die Highlights eines Buches darstellen kann. Ich war überrascht, wie spannend die Lektüre der Drehbücher für mich war, und doch auch wieder nicht, denn ich kannte Peter Steinbach ja als den Autor der ersten *Heimat*. Ihm und Christoph Busch ist es gelungen, Johnson zu vitalisieren, ohne ihn zu trivialisieren. Sie haben die Menschen aus ihrem Beschreibungsgestrüpp herausgeschält, ihnen Worte gegeben, in denen sie in direkter Form miteinander zu tun haben, so daß ich sie mir sofort vorstellen konnte, bis hinein in ihre Gesten. Im Film lebt die Geschichte nun einmal im wesentlichen von den Darstellern, und je genauer dir ein Mensch klar wird, desto genauer kannst du ihn inszenieren.
M. W.: Der Roman und die Filmdrehbücher sind geprägt durch extreme Erinnerungsfähigkeit. Wird man nicht ohnehin durch die Geschichte sehr berührt, weil sie offen ist für die eigenen Ergänzungen?
TROTTA: Wenn du an die klassischen Romane denkst, sagen wir mal Dostojewski oder Tolstoi, um bei den Ostlern zu bleiben. Da gibt es beim Lesen doch immer wieder Momente, in denen ich als Le-

serin auch die Augen schließe – und manchmal sogar weinen muß. Das heißt nicht, daß sie kitschig oder sentimental sind, aber die exakte, beteiligte Beschreibung von Schicksalen ist es, die dich dabei so anrührt. Das ist mir bei Johnson nicht passiert, beim Lesen der Drehbücher aber doch. Johnson, das will er ja und das ist es, was man bei ihm bewundern kann, schiebt dich immer wieder weg in die Distanz, gerade weil er so genau beschreibt. Wenn du das im Film machst, hast du den Zuschauer verloren. Besonders natürlich im Fernsehen. Er »zappelt« einfach zum nächsten Kanal. Die eigenen Ergänzungen, denke ich, kommen dem Zuschauer eines Films im nachhinein, während der Leser sie während des Lesevorgangs hinzufügen kann, indem er einfach für Augenblicke innehält. Dabei geht er sogar oft so weit, den Gestalten das eigene Gesicht zu geben. Wenn ein solcher Leser eine Verfilmung sieht, ist er oft enttäuscht, daß der Filmemacher so ganz andere Assoziationen hatte als er selbst.

M. W.: Natürlich muß der Film mit Emotionen arbeiten, um den Zuschauer zu binden, während Johnsons Erzählweise immer wieder mit Brüchen und Brechungen hantiert. Die Drehbücher haben aber hervorgehoben, daß es bei Johnson eine massive, existentielle Geschichte gibt. Wir haben einmal das Bild verwendet, daß man eine Rose, die in einer Dornenhecke versteckt ist, in ihrer Schönheit gar nicht wahrnehmen kann, und erst wenn man die Dornen wegschneidet, kann man sie bewußt erkennen.

TROTTA: Die Drehbuchautoren haben gearbeitet wie Archäologen, die ganz behutsam Schicht um Schicht abtragen mußten, erst wegschaufeln und zum Schluß mit dem Pinsel arbeiten, um die Struktur einer Mauer oder einer Skulptur freizulegen.

M. W.: Stichwort Literaturverfilmung: Was ist der Unterschied, wenn du dein Drehbuch selbst schreibst und dann verfilmst oder wenn es jemand anders geschrieben oder es eine literarische Vorlage hat?

TROTTA: Wenn man ein Drehbuch selbst schreibt, auch wenn die Geschichte nicht mir zugestoßen ist und ich mich an anderen orientiere, gibt es eine Einheit zwischen dem eigenen Bewußten und

dem Unbewußten, und sehr oft schöpft man aus dem Unbewußten. Wieder so ein archäologischer Vorgang, denn es kommen Dinge zum Vorschein, von denen man nicht wußte, daß man sie wußte. Dasselbe verlängert sich in die Regie, du kannst dich auf dein Unbewußtes stützen und verlassen. Das heißt nicht, daß das Ergebnis gut sein muß. Aber es ist immer authentisch und mit dir selbst verbunden.

Wenn du etwas inszenierst, was du nicht selber geschrieben hast, egal ob Literatur oder Originaldrehbuch (wobei ein Originaldrehbuch keine Leser hat; falls es veröffentlicht wird, dann erst nach der Verfilmung, so daß die Menschen, die es lesen, die Bilder des Films vor sich sehen und nicht ihre eigenen), ist das, als bekämst du einen Text als Schauspieler. Du mußt ihn dir erst aneignen, ihn dir einverleiben, du kannst dich dennoch nie darauf verlassen, daß deine Reaktionen dem Text gegenüber authentisch sind.

M. W.: Bei *Jahrestage* haben wir zwei Ebenen. Wir haben die Drehbuchautoren und ein großes Stück deutscher Literatur. Bei diesem Werk darf man sogar unterstellen, daß es weniger Menschen gibt, die es gelesen haben, als es jetzt Leute geben wird, die den Film sehen werden.

TROTTA: Das ist eine Chance für die Literatur! Wie viele Bücher wurden neu oder mit anderem Umschlag wieder aufgelegt, nachdem sie verfilmt worden sind. Selbst wenn die Autoren manchmal nicht glücklich waren oder nicht einverstanden, konnten sie sich doch an vielen neuen Lesern aufrichten, nicht wahr? Ich wäre jedenfalls sehr glücklich, wenn Menschen angeregt würden, sich die *Jahrestage* zu kaufen. Man kann es ja lesen wie ein richtiges Tagebuch. Da es über ein Jahr, zwischen Sommer 1967 und Sommer 1968, geschrieben ist, könnte ein Leser am 20. August anfangen und jeden Tag nur ein Kapitel lesen. Man sollte das vielleicht als Rezept für diejenigen mitliefern, die Angst vor dem Umfang haben. Ich muß dabei an eine Bemerkung von Philip Roth denken. In einem seiner autobiographischen Bücher schreibt er, daß er nie über die fünfzigste Seite von Proust hinweggekommen sei. Denselben Satz

Gesine und Marie in der Wohnung am Riverside Drive

habe ich von Menschen gehört, die *Jahrestage* schon seit vielen Jahren im Schrank stehen haben.

M. W.: Ich wage einen Vergleich: Das ist eine heraufgeholte versunkene Zeit, und die ist eingeschmolzen ins Gegenwärtige, festgemacht an einem Figurenpanorama. So ähnlich kann man auch die Arbeit von Proust beschreiben: mit dem Blick in die Vergangenheit, auf das, was in uns immer noch gegenwärtig ist, die Geschichte wie die damit verbundenen psychischen Beschädigungen, die wir mit uns herumtragen, von der Schuldfrage bis zur Identitätsunsicherheit.

TROTTA: Ja, das ist vergleichbar, in der Akribie ihrer Erinnerungsarbeit. Aber ich sehe da einen gewaltigen Unterschied zwischen französischer und deutscher bzw. ostdeutscher Kultur. Bei Johnson ist eine größere Verzweiflung spürbar, eine Unzumutbarkeit von Schicksal, mit dem der Mensch nicht fertig wird und nicht fertig werden kann. Proust hat in einer anderen Zeit gelebt, und er hat

eine andere Gesellschaft beschrieben. Die Bewältigung und Wiederaneignung der Vergangenheit durch Erinnerung geschieht bei Johnson, indem er sich der Vergangenheit aussetzt. Gesine will ja erst gar nicht so richtig erzählen, weil es für sie selbst schmerzhaft werden wird.

Sie muß von Toten erzählen und von schrecklichen Zeiten. Bei Johnson führt die Erinnerung nicht zur Heilung, wie es die Psychoanalyse anstrebt, sondern zum Tod. Er selbst hat die *Jahrestage* mit Mühe fertiggeschrieben, danach ist er gestorben. Man hat fast den Eindruck, als habe er sich in den Tod geschrieben. Da ist nichts von Versöhnung, Verklärung oder Aussöhnung, die Madeleines sind bei ihm die Regentonne – also jene Tonne, von der Gesines Mutter den Deckel abgenommen hat, so daß die junge Gesine – die Mutter schaute zu – von ihrem Vater vor dem Ertrinken gerettet werden mußte.

M. W.: Benjamin hat in dem Baudelaire-Aufsatz über Proust zwei Begriffe verwendet: »mémoire involontaire« und »mémoire volontaire«. Beides geschieht – unwillkürliches und willkürliches Gedächtnis – ständig zusammen, bei Johnson sozusagen permanent. So wird es im Film auch gehen, daß verschiedene Menschen Verweise finden, die sie nur lesen können, wenn sie gerade die Mutterbrille, die Tochterbrille, die DDR-Brille oder die Nazi-Brille aufhaben. Wohin führt diese »mémoire volontaire« und »involontaire«? Was ist der tiefste Motor des Gedächtnisses oder der Erinnerungsarbeit?

TROTTA: Bei Johnson ist sie verbunden mit deutscher Geschichte. Seine Erinnerungsarbeit setzt ein nach dem Holocaust, d. h., als er beginnt zu schreiben, hat der Holocaust schon stattgefunden. Es ist also immer auch ein Anschreiben mit dem Gedanken an Schuld und gegen die Schuldigen, den seine und unsere Generation niemals losgeworden sind. Alle Deutschen, so sagt Alexander Mitscherlich, mußten verdrängen, um weiterleben zu können. Nur wenige haben sich der Erinnerung gestellt. Böll hat es getan, Johnson setzt sich dem aus und damit auch dem Tod.

M. W.: So ähnlich ist es übrigens mit dem Thema DDR-Vergangenheit in diesem Stoff bei Johnson wie im Film. Diese DDR-Vergangenheit wird auch nicht mit einem Verdikt, mit einem moralischen, erzählt, mit einer politischen Stellungnahme gegen oder für irgend etwas, sondern mit einer Beschreibung, mit einem ziemlich genauen Gedächtnis an das, was war: Geschichten, die Geschichte geworden sind. Ich erinnere dich an Christa Wolfs *Kindheitsmuster*. Das Buch fängt an mit dem Satz: »Das Vergangene ist nicht tot, es ist nicht einmal vergangen« – ein sehr schöner Schlüsselsatz, auch für *Jahrestage*.

TROTTA: Mir fällt dazu eine Gedichtzeile von Raffael Alberti ein: »Nicht immer kann man aus dem Moment sein, in dem man lebt. Das Gestern liegt schwer auf uns. Ich träume von einer Zukunft, auf der kein Gestern liegt. «

M. W.: Die Frage nach Gedächtnis, Vergegenwärtigung und Wirklichkeit ist gestellt oder wird neu gestellt. Was ist für dich Gedächtnis?

TROTTA: Das Gedächtnis ist vielleicht das menschlich-biologische Vermögen, sich zu erinnern. Wenn ein Mensch Alzheimer hat oder sein Gehirn durch einen Unfall geschädigt ist, kann er sich nicht erinnern, und niemand wird ihm daraus einen Vorwurf machen. Also muß zunächst die biologische Fähigkeit vorhanden sein, deine Zellen müssen funktionieren, um dich erinnern zu können. Und dann mußt du diese Fähigkeit akzeptieren, sie benutzen, damit du etwas erkennst oder wiedererkennst. Ich habe das an meiner Mutter gesehen, die zum Schluß ihres Lebens Alzheimer hatte. Ohne Gedächtnis, d. h., ohne sich erinnern zu können, gibt es auch keine Vorstellung von Zukunft.

Ich frage mich manchmal, warum Johnson soviel getrunken hat. Ich weiß, eigentlich gibt es für Alkoholismus keine Erklärungen, aber es will mir scheinen, daß ihn sein Wille zur Erinnerung überwältigt hat und er ihn einfach manchmal ausschalten mußte. Die Erinnerung kann ja auch zum Feind werden, nicht wahr? Und doch verlangen wir von einem gesunden Menschen, sich zu erinnern. Weil er nur so die Zukunft angehen kann für sich selbst und den

Planeten. Jemand, der sich nicht erinnern will, wählt Haider oder Berlusconi oder verschmutzt die Welt und Umwelt immer weiter.
M. W.: Der Roman und der Film leben ganz stark von der Zeit der geteilten Welt, des Eisernen Vorhangs, noch bevor die Mauer im geteilten Deutschland errichtet wurde. Zu einem Zeitpunkt, wo es schon Leute unter den Fernsehzuschauern gibt, die gar nicht mehr wissen, daß dieses Land mal zweigeteilt war und daß Uwe Johnson als der »Dichter der beiden Deutschland« bezeichnet wurde, taucht ein Vor-Mauer-Film auf, und in einem vereinigten Deutschland zeigen wir die Geschichte eines geteilten Landes.
TROTTA: Natürlich stellt sich die Frage, ob die Menschen erinnert werden wollen – (immer wieder die Katze Erinnerung!) – an eine Zeit, die sie entweder miterlebt haben und die sie lieber nicht gelebt hätten oder die sie willentlich mitgestaltet haben und sich deswegen ihrer beraubt fühlen. Es stellt sich auch die Frage, ob junge Leute,

Marie Cresspahl auf der South Ferry

die diese geteilte Welt nur noch aus Erzählungen kennen, sich für sie und die Gefühle der Menschen, die in ihr gelebt haben, interessieren können. Es wird immer so leichthin vermutet, daß junge Leute nur auf Mode, Geld und Vergnügen aus seien, d. h. versuchen, im Augenblick zu leben und ihn möglichst auszukosten. Die Älteren neigen dazu, es ihnen vorzuwerfen, obwohl sie selbst sich manchmal mehr Leichtigkeit gewünscht hätten im Umgang mit sich selbst und ihrer Zeit.

Als der Film *Schindlers Liste* herauskam, haben viele geunkt, der Film könne in Deutschland nur ein Flop werden. Und dann ist er gerade in Deutschland besonders gut gelaufen und nicht nur, weil Spielberg zuvor *Jurassic Park* gemacht hatte. Man weiß ja, daß ins Kino hauptsächlich junge Leute gehen, und genau die haben sich den Film angesehen, sind nach Hause gekommen und haben nicht mehr ihre Eltern, so wie wir, sondern ihre Großeltern ausgefragt, und da sie nicht aggressiv, so wie wir, gefragt haben, haben sie vermutlich auch Antworten bekommen. Es könnte ja sein, daß ein wenig von diesem Vorgang sich auch bei den *Jahrestagen* ereignet, toute proportion gardée, natürlich, denn ich bin weder Spielberg, noch hatte ich seine Mittel.

M. W.: Ich möchte noch mal auf das DDR-Thema zurück. Das Bemerkenswerte an Johnson ist ja nicht nur, daß er ein Chronist der deutschen Provinz Mecklenburg ist, in der es auch den dörflichen Nationalsozialismus gibt, sondern er beschreibt darüber hinaus seine Jugendzeit, die gleichzeitig die »Jugendzeit« des Nachkriegsdeutschland und der DDR ist. Und er hat mit der DDR ja seine eigenen Erfahrungen gemacht. Darüber hat er auch einen längeren Aufsatz geschrieben: *Versuch, eine Mentalität zu erklären*. Darin vergleicht er die DDR mit einer Mutter, einer Erzieherin, die DDR als Erzieherin. Der Aufsatz endet mit drei Bemerkungen: »Es geht auch anders. Gewiß, die DDR war eine Erfahrung, obendrein die einer juvenilen Periode, aber die Erfahrung sollte nicht verkleinert werden durch die Tricks der Erinnerung. Es gibt da auch Dinge, die der Regen nicht abwäscht. Was da an Biographie gestiftet wurde,

war immerhin nicht alles notwendig zum Leben. Es ist nicht nötig, diese Rechnung neu aufzumachen, aber sie verträgt es, offen zu bleiben.« – *Jahrestage* hat auch einen umfänglichen Teil, der hat mit der frühen DDR-Situation zu tun, und so etwas hat es im deutschen Fernsehen, so jedenfalls, bisher nicht gegeben.

TROTTA: Und natürlich auch nicht im ostdeutschen Fernsehen, solange die DDR noch existierte. Insofern hat es diese Art von Darstellung weder im Westen noch im Osten im Film gegeben. In letzter Zeit in der *Sonnenallee*, die DDR als Jugenderlebnis, wie bei Johnson ja auch. Nur war es bei Johnson noch die Zeit des Stalinismus. Was mich am meisten erschreckt hat beim Lesen des Romans – im Drehbuch ist das nur angedeutet in der Bestrafung von Lockenvitz, jenes Klassenkameraden von Gesine, der in anonymen Briefen über die politischen Prozesse in der Frühphase der DDR informiert –, ist die Auflistung über Seiten und Seiten der »Vergehen« und was Menschen dafür an Gefängnisstrafen bekommen haben, wie lange jemand hat »büßen« müssen z. B., nur weil er im angetrunkenen Zustand gesungen hat »Wenn bei Capri die rote Flotte im Meer versinkt« (anstatt die rote Sonne). Im Film bekommt Lockenvitz 15 Jahre, weil er über die Westberliner Nietenhosen redet.

M. W.: Das hat ja einen historischen Hintergrund. Es gab so einen Prozeß in Schwerin, und die sind wirklich zu dieser Strafe verurteilt worden.

TROTTA: In Wirklichkeit sind die Urteile allerdings rückgängig gemacht worden. Doch angesichts der authentischen Liste der verhängten Strafen in anderen Fällen finde ich es legitim, Lockenvitz als Beispiel für ihre Unangemessenheit zu benutzen.

M. W.: Bei Johnson kommt ja ausführlich vieles vor, was lange ignoriert oder auch verdrängt war, die Frühgeschichte der DDR betreffend. Ich meine auch, *Jahrestage* ist eher ein Film zur Geschichte der Migration, dem zentralen Thema des 20. Jahrhunderts, daß die Menschen immer woanders sind, als sie sein wollen oder dürfen oder können oder müssen.

TROTTA: Oft fragt man sich ja: Warum muß ich ausgerechnet in die-

ser Zeit leben? Daß Gesine, die im März 1933 geboren wird, kurz nach Hitlers Machtergreifung, nun wirklich in eine falsche Zeit und ins falsche Land hineingeboren wurde, darf man annehmen. Auch durch die Zeit kannst du zu einer Heimatlosen werden, nicht erst, wenn du dein Land verläßt oder es verlierst. Die Nazis rauben ihr die Mutter, danach lebt sie unter den Russen und dann in der DDR. Es könnte ihr Land sein, dieses Mecklenburg mit seinen wunderbaren weiten Landschaften und Himmeln, kann es aber nicht sein, weil die Zeitläufte es nicht zulassen. Das ist ihre Tragik, ihre Ohnmacht vor der Geschichte, nicht wahr?

M. W.: Als du die Drehbücher gelesen hast, stelltest du fest, es sind vier Filme mit vier Filmerzählungen. Und danach hast du Johnson noch mal gelesen. Was fiel dir dann auf an Gewinn, an Verlust, was passierte da bei der Korrekturlektüre des Buches?

TROTTA: Na ja, mir fällt auf, daß ich ja 1967/68 selber bewußt gelebt habe, daß ich vieles wiederfinde in der politischen Beschreibung, aber auch als politische Haltung. Gesines und Maries politische Haltung gegen den Vietnam-Krieg, aber auch, was die Prozesse gegen die Nazis betrifft in Deutschland. Johnson zitiert ja immer wieder aus der *New York Times* die Gerichtsverhandlungen gegen die Nazis, in denen diese unverständlicherweise freigesprochen werden. Das ist überhaupt eine aufregende Gegenüberstellung: In der DDR werden Menschen für Geringfügigkeiten schwer verurteilt, in der BRD für schwere Verbrechen in der Vergangenheit freigesprochen. Wie könnte sich Gesine also in der DDR oder der BRD heimisch fühlen? Sie muß weiter, weit weg bis in die USA, dem vermeintlich freien Land, und dort wird sie sozusagen »heimgeholt« durch einen anderen Krieg, den Vietnam-Krieg, dem sie ebenso ohnmächtig ausgeliefert ist wie dem ihrer Kindheit. Sie wird auch dort heimatlos, nicht nur, weil es nicht das Land ist, in dem sie geboren wurde, sondern weil das Land sich verhält wie das, aus dem sie geflohen ist. Flucht und Eingeholtwerden! Wohin soll sie denn noch? Sie ist heimatlos auf der ganzen Welt, in der Welt. Ihre Heimat ist nur noch ihre Tochter. Das kenne ich wiederum von meiner Mutter.

M. W.: Wenn man dich früh gefragt hätte, ob du selbst die Drehbücher schreiben möchtest, und du hättest den Mut gehabt, ja zu sagen, hättest du dir dann vorstellen können, daß man einen zusätzlichen – von Johnson nicht gedeckten – historischen Rahmen »Heute« erfindet. Beispielsweise in folgende Richtung: Wie alt wäre Marie im Jahr 2000?

TROTTA: Nein, das hätte ich mir nicht vorstellen können. Dann hätte das Buch ein doppeltes Erzählmaß gehabt. Marie hätte erzählen müssen, wie ihre Mutter ihr, als sie klein war, von ihrer Kindheit in Mecklenburg erzählte. Was hätten sie und die Mutter nach 1968 noch erlebt, vielleicht hätte Marie auch schon wieder eine Tochter haben müssen, der sie ihre und die Geschichte ihrer Mutter …

Nein, das kann man vielleicht in einem Hörspiel machen, im Film verliert man sich und den Zuschauer.

M. W.: Es war so schon nötig, eine Menge zu erfinden, das wird dir aufgefallen sein. Die Autoren haben für die New-York-Szenen, weil der Roman an dieser Stelle eher aus Gedanken besteht und nicht unbedingt aus Handlungen, einiges erfinden müssen.

TROTTA: Ich glaube, es liegt daran, daß Uwe Johnson in New York mit Frau und Tochter gelebt hat, und da er sehr zurückhaltend war mit Direktbeschreibungen seines eigenen Lebens, hat er diese Szenen eher ausgespart. Er hätte sicher aus seinen eigenen Erfahrungen ein bißchen mehr »Fleisch« hergeben können. Aber das war ihm wohl zu dicht dran.

M. W.: Dieser Film will wissen, wie die Menschen wurden, was sie wurden. Warum ist Gesine so geworden, wie sie geworden ist? Wie greifen Zeitgeschehen und Biographie ineinander?

TROTTA: Das trifft ja wohl für jede Zeit zu. Aber das letzte, das 20. Jahrhundert ist in besonderem Maße eine Zeit gewesen, in der viel in menschliches Leben hineingepfuscht worden ist durch Geschichte, durch Politik, Diktaturen, Ideologien, so daß eigentlich kaum ein Mensch sein Leben nach seinem eigenen Gutdünken hat leben können. Und immer wurden Menschen schuldig und flohen in andere Welten. Erst flohen Menschen vor den Nazis oder ver-

Dietrich Erichson (Axel Milberg) tanzt an Marie Cresspahls Geburtstag vor seiner Abreise nach Finnland auf einem New Yorker Hochhaus (links Maries Schulfreundin Rebecca Ferwalter und deren Mutter)

suchten es, dann flohen die Nazis ihnen nach, und manchmal sogar in dieselben Länder. Ich habe mich oft gefragt, wie Juden es haben ertragen können, die in Südafrika oder Argentinien Schutz gesucht haben und sich plötzlich nach dem Krieg von den Nazis eingeholt sahen. Wie doppelt heimatlos haben sie sich in diesen Ländern fühlen müssen!

M. W.: Das Zurückrufen des Vergangenen, um einfach das Gedächtnis, das kollektive Gedächtnis zu bereichern durch diese Figuren, ist Johnsons bedeutende Art, uns vor dem Vergessen zu bewahren.

TROTTA: Ist das bei Johnson so obsessionell, um das kollektive Gedächtnis zu bereichern, also ist das von ihm als Verpflichtung eines Autors angesehen worden, so präzise und akribisch wie möglich zu

berichten? Inwieweit bereichert es ihn, nicht als Autor, als Mensch, daß er alles weiß?

M. W.: Das Obsessive hat sicher mit einem hohen Anspruch an Genauigkeit zu tun, um das theoretisch grundsätzlich Subjektive der Erinnerung zu objektivieren, so daß jedes Detail glaubhaft ist. Das hat seine Parallele in eurer Filmarbeit. Der Filmausstatter hängt dir irgendein Plakat an die Wand, weil es schön bunt aussieht, und du fragst sofort zurück, kann dieses Plakat zu diesem Zeitpunkt schon an dieser Wand gehangen haben, oder ist das nicht erst 10 Jahre später modern gewesen? Da habt ihr die gleiche Sehnsucht, nicht falsch, sondern authentisch sein zu wollen, bei aller Subjektivität.

TROTTA: Obwohl ich da lange nicht so präzise bin wie meine Mitarbeiter. Ich würde da auch mal fünfe gerade sein lassen, wenn die innere Bewegung, der innere Erinnerungsstoff stimmt. Wenn die Emotion stimmt, wäre mir der falsche Knopf egal. Johnson ist das nicht egal. Da mußte ich mir Mühe geben, ihm zu folgen. Ich denke, unsere Erinnerungen zeigen uns die Dinge ja auch manchmal verschwommen. Nicht immer ist alles gleichermaßen präzise, als könntest du, wie bei einer Kamera, den Fokus verstellen, d. h. scharf stellen. Meine Erinnerungsbilder sind manchmal ganz scharf und dann wieder nicht. Und gerade dieses zwischen scharf und unscharf Hinundherpendeln gefällt mir. Bei mir selbst. Aber Johnson hat versucht, alles, alles scharf zu stellen.

M. W.: Es ist ihm gelungen, Figuren und Schicksale so zu beschreiben, daß du sie genau im Ort hast, genau in der Zeit, genau in der Stimmung, der politischen, der psychischen, der emotionalen, und du verstehst plötzlich politische Vorgänge, weil du sie immer durch die Personen wahrnimmst und nicht abstrakt. Für mich ist ja das geheime Thema des Films wie des Buches: »Bleiben und gehen oder flüchten und standhalten.« Das Schlußbild des Films mit diesem beweglichen Meeresrand kommt mir vor wie ein Sinnbild – stehen, vorwärts gehen und wieder zurückmüssen.

Aber ich muß noch einmal zurück auf die Figuren-Erstellung Gesine kommen. Cresspahl und Gesine sind offenbar deshalb zwei

Johnsonsche Helden geworden, weil sich an ihnen beiden als Außenseitern die Charakteristik des unangepaßten Angepaßten, des abhängigen Nonkonformisten, des sehenden Blinden, des bürgerlichen Individuums mit dem schlechten Gewissen, des politisch noch Unentschiedenen, aber alles notierenden Zeitgenossen zeigen läßt.

TROTTA: Ich sagte zu Beginn, daß ich neugierig war auf Gesine als Alter ego eines Mannes. Ich habe in Suzanne von Borsody vielleicht mehr unbewußt als bewußt eine Schauspielerin gewählt, die lange Zeit von männlichen Regisseuren abgelehnt wurde, weil sie ihnen zu wenig weiblich erschien und zu selbständig und stark, was mich an ihr gerade angezogen hat. Ich finde sie sehr fraulich, und so streng, wie Gesine vielen bei der Lektüre vorkommt, ist sie bestimmt nicht. Ich habe sie als jemand gesehen, der tapfer ist, und Tapferkeit hat ja immer etwas mit Überwindung von Angst zu tun.

M. W.: Also diese Gesine, wie ja auch der Untertitel der Geschichte klarmacht, ist eine Frauenfigur, von der du sofort bei der Lektüre des Drehbuches eine Vorstellung hattest. War das bei ihrem Verhältnis zu ihrem Kind auch so?

TROTTA: Ein wenig habe ich in Gesine auch meine Mutter wiedererkannt. Sie war unverheiratet und hat sich und mich durch eigene Arbeit durchs Leben bringen müssen. Sie war gebildet, aber hatte nicht den Beruf, der ihrer Bildung entsprach. Gesine stellt man sich auch nicht unbedingt als kleine Angestellte in einer Bank vor. Das war bei meiner Mutter ebenso. Abhängig im Beruf und unabhängig im Denken, d. h. unangepaßter als viele andere, muß sie sich trotzdem anpassen, weil sie das Geld braucht für ihr Kind. Gesine ist zwar gegen den Vietnam-Krieg, darf es in der Bank aber nicht zeigen. Widerstand kann sie nur im Kopf leisten. Das ist auch ihr Problem in der DDR.

M. W.: Uwe Johnson hat einmal gesagt: »Ich habe mit Gesine Cresspahl einen Vertrag, ihr Leben wiederzufinden und aufzuschreiben, in einer Form, die sie billigen kann oder die sie billigen würde.« Das ist das Verhältnis des Schriftstellers zu seiner Figur und zu seiner Erfindung. Ich denke mir, das gilt auch letztlich für

Gesine Cresspahl, Dietrich Erichson und Marie beschließen: Zuerst fliegen die Cresspahls nach Prag, dann heiraten sie D. E.

die Drehbuchautoren und die Regisseurin dieses Films. Seine Figur wiederzuerfinden, neu zum Leben zu erwecken, zu einem Filmleben, und zwar so, daß sie das auch billigen würde. Spürt man das als Verantwortung?

TROTTA: Da man ja weiß, daß Gesine auch gleichzeitig der Autor ist, schimmert natürlich immer auch Johnson durch. Also für mich war Gesine von vornherein eigentlich klar. Ich habe nie das Gefühl gehabt, ich muß ihr gerecht werden. Manchmal hatte ich aber das Gefühl, Johnson lächelt mir sogar zu, und manchmal dachte ich, warum er jetzt wütend an seiner Pfeife raucht und gar nichts mehr sagt. Aber ich habe immer versucht, ihn mir irgendwie versöhnlich zu stimmen.