

Was unsere Zeit noch in Bewegung hält

Ein Interview mit Egon Monk über *Die Geschwister Oppermann*.

Karl Prümm: Herr Monk, weshalb haben Sie sich gerade diesem Roman Feuchtwangers zugewandt? Was hat Sie an dieser Vorlage gereizt?

Egon Monk: Feuchtwanger gehört zu den Autoren, die ich schon sehr früh kennengelernt habe. Wie Sie wissen, komme ich aus der DDR, und dort ist Feuchtwanger, anders als in der Bundesrepublik, schon bald nach dem Krieg wieder ein gedruckter, gelesener und berühmter Autor gewesen. Aus dieser Zeit stammt meine Bekanntschaft mit dem Roman. Ich habe immer viel gelesen, nicht nur auf der Suche nach Stoffen, mehr zu meinem Vergnügen, aber im Lauf der Jahre sammelten sich im Kopf dann doch einige Geschichten, von denen ich hoffte, sie eines Tages verfilmen zu können. Dazu gehörten Feuchtwangers *Erfolg*, *Die Geschwister Oppermann* und *Exil*, seine Zeitromane. Für seine historischen Romane fehlte mir nicht der Lesesinn, aber der Sinn fürs Weitererzählen.

Könnten Sie vielleicht präzisieren, auf welchen literarischen Komponenten diese Zuneigung zu Feuchtwanger basierte?

Nicht nur auf literarischen Komponenten, auch auf politischen, auch auf persönlichen. Mein Lehrer Brecht hielt sehr viel von Feuchtwanger, und da ich sehr viel von Brecht hielt, hat mich sein Urteil natürlich beeinflusst. Brecht begründete den Rang der Bücher Feuchtwangers mit ihrer Gescheitheit, während andere ihnen diesen Rang gerade ihrer Gescheitheit wegen absprachen. Daran hat sich übrigens bis heute nicht viel geändert. Ich hielt es auch mit der Gescheitheit und las Feuchtwangers Bücher mit Sympathie. Etwas anderes kam hinzu, nämlich mein starkes Interesse für alles, was in den 20er und 30er Jahren passiert ist. Selten ist Geschichte so plastisch gewesen, sind die ihren Ver-

lauf bestimmenden Kräfte so kraß und unverhüllt hervorgetreten, noch nie war eine so kurze Zeitspanne so folgenreich. Indem ich die Geschichte der Familie Oppermann erzähle, erzähle ich unsere eigene Vorgeschichte und Geschichte, und das ist es, worauf es mir ankommt. Geschichte als solche ist mir gleichgültig. Mich interessiert an der Vergangenheit nur das Noch-Gegenwärtige. Epochen altern ja nicht im Gleichmaß. Manche sind tatsächlich vergangen, sobald sie vorbei sind, andere aber bleiben gegenwärtig, lange über ihre Zeit hinaus. Die 20er und 30er Jahre, die interessantesten des Jahrhunderts, enthielten schon alles, was noch unsere Zeit in Bewegung hält und womit vielleicht noch unsere Kinder und Kindeskinde zu tun haben werden. Ich bin davon überzeugt, daß die vierzehn Jahre der Weimarer Republik und die zwölf Jahre Hitlers uns noch sehr lange beschäftigen werden, solange, bis die Vergangenheit wirklich und endlich vergangen sein wird. Ein Grund, eine Komponente fehlt noch: daß ich nämlich den Film über *Die Geschwister Oppermann* aus Zuneigung gemacht habe, aus Zuneigung zu Feuchtwanger, zu seinem Buch und zu den Leuten, die er beschreibt.

Gab es denn umgekehrt auch Elemente in diesem Buch, die Sie gestört haben, mit denen Sie Schwierigkeiten hatten?

Die größte Schwierigkeit bestand wie bei jeder Adaption darin, daß ein Buch kein Film ist. Es ist völlig unmöglich, ein Buch gänzlich in einen Film zu verwandeln, eine Kongruenz herzustellen zwischen gezeigtem Film und gelesenen Buch. Filme folgen wie Bücher eigenen Gesetzen. Je mehr ein Film wie das Buch sein will, um so weniger wird er ein Film sein. Man kann aber die in einem Buch enthaltene Geschichte als Film weitererzählen, und zu diesem Zweck eignen sich manche Bücher besser, andere wiederum überhaupt nicht. Ich würde mich, um ein Beispiel zu nennen, nur mit großer Vorsicht Biographien nähern oder solchen Romanen, die die Geschichte einer Familie über längere Zeiträume erzählen, über mehrere Generationen, wie etwa die *Buddenbrooks*. Ich halte solche Bücher für geeigneter, in deren Zentrum ein bestimmtes Ereignis steht, das die Handlung auslöst und dann ihren Ablauf bestimmt. Bei der Bearbeitung der *Geschwister Oppermann* war für mich von Anfang an der Kampf um die Erhaltung des Möbelhauses Oppermann das zentrale Ereignis.

Das Möbelhaus ist die Existenzgrundlage der Familie, Ergebnis einer jahrzehntelangen Arbeit, deren Anfänge bis in die Zeit des deutsch-französischen Krieges 1870/71 zurückreichen. Es interessieren sich nicht alle Mitglieder der Familie gleichermaßen für das Geschäft in der Berliner Gertraudenstraße,

aber es stellt dennoch für alle den zentralen Lebensschauplatz dar, den ich dazu über den Roman hinaus noch stärker betont habe: das Konferenzzimmer des Möbelhauses, in dem die Lebensfäden der Familie zusammenlaufen. Und die zweite Hauptgeschichte, die erzählt wird, ist mit der zentralen Geschichte eng verbunden, es ist die Geschichte des Sohnes von Martin Oppermann, des Schülers Berthold.

Nachdem ich mich für diese beiden Handlungsstränge als die für mich wichtigsten entschieden hatte, war die Organisation dessen, was sonst noch möglich war, in gewisser Weise vorgegeben. Wollte ich in dem Rahmen von vier Stunden Sendezeit bleiben - und darüber gab es eine frühe Absprache -, mußte ich mit den verbleibenden Teilen des Romans sehr ökonomisch umgehen. Erhalten bleiben mußten, nicht nur des Titels wegen, die Geschichten der anderen Geschwister, des Schriftstellers Gustav, des Arztes Edgar, der Schwester Klara und ihres Mannes; aber es war zum Beispiel nicht mehr möglich, die Geschichte des kleinen Angestellten Wolfsohn in der Ausführlichkeit zu erzählen, wie sie es verdient hätte. Ich habe darauf verzichtet, weil die Geschichte Wolfsohns über eine lange Distanz mit der Geschichte der Oppermanns, mit der Haupthandlung also, nicht direkt verbunden ist.

Im Film mußte Wolfsohn nur an einer einzigen Stelle unbedingt erscheinen - da, wo seine Geschichte die der Oppermanns direkt kreuzt, als sozialer Kontrapunkt zu den reichen Oppermanns - um deutlich zu machen, daß es sehr



Die Geschwister Oppermann, 1983

viele arme Juden in Berlin gab, und daß die Frage der Auswanderung verknüpft war mit der Frage der dazu nötigen materiellen Mittel. Wolfsohn macht in seinem kurzen Auftritt klar, daß für ihn die Auswanderung unerschwinglich ist. Wir, die wir das Ende der Geschichte kennen, wissen, daß Wolfsohn darum mit ziemlicher Gewißheit zu denen gehören wird, die in Auschwitz oder Treblinka umkommen werden. Der kurze Auftritt hat auch eine dramaturgische Funktion. Er ist die Basis für den ganzen Schluß. Indem Martin Oppermann Wolfsohn einstellt, provoziert er einen Konflikt mit der nationalsozialistischen Betriebszelle und zahlt dann die Folgen dieses Konflikts. Doch der Auftritt Wolfsohns, ich wiederhole es, hat nicht nur die Bedeutung eines dramaturgischen Scharniers. Diese Figur repräsentiert eine große, im Film sonst nicht vorkommende soziale Schicht, die auf Hitler noch viel weniger vorbereitet war als die jüdische Bürgerschaft, für die Hitler gleich am Anfang auch eine soziale Katastrophe bedeutete. Mit dieser Konzeption, das heißt mit meiner Entscheidung für den Kampf um die Erhaltung des Möbelhauses als dem zentralen Motiv, hatte ich mich gleichzeitig gegen Feuchtwangers Hauptfigur Gustav Oppermann entschieden und damit auch gegen das zentrale Motiv des Romans.

Damit ändert sich der Charakter Ihres Films gegenüber der Vorlage von der Entwicklungsgeschichte zur politisch-sozialen Erzählung. Man hätte den Roman auch als literarisches Dokument des Exils verfilmen können mit seinem sehr optimistischen Schluß, wo Fehleinschätzungen Feuchtwangers einfließen über die Stabilität des Dritten Reiches und die Möglichkeiten, dagegen anzukämpfen.

Ich möchte die Frage ein bißchen modifizieren: Kann man überhaupt ein Buch aus dem Geist seiner Zeit heraus in einen Film verwandeln? Kann man diese Geschichte weitererzählen, indem man versucht, den Standpunkt des Erzählers von vor fünfzig Jahren einzunehmen? Oder muß man bei solchen Adaptionen nicht seinen Standpunkt in der Gegenwart wählen, den Standpunkt des Mehrwissenden, mehrwissend nicht aus eigenem Verdienst, sondern aus der Situation des Nachgeborenen? Die Antwort darauf kann für mich nur eindeutig die sein: Sinnvoll für einen Film, der sich an Gegenwärtige richtet, kann nur ein gegenwärtiger Standpunkt sein, in diesem konkreten Falle mein eigener, zeitgenössischer Standpunkt der Geschichte und dem Roman Feuchtwangers gegenüber, und, was noch wichtiger ist, meinen Zuschauern gegenüber. Von daher ist die Frage, ob sich der exilierte Feuchtwanger in diesem Film noch ausdrücke, eine sekundäre.

Aber, um auch dazu etwas zu sagen: Es war, in Kenntnis der Verhältnisse von 1933, so verständlich wie bewundernswert, daß Feuchtwanger nicht nur einen Bericht zur Warnung des Auslands schreiben wollte. Dieses Buch sollte vielmehr auch etwas ausrichten. Es sollte die Entwicklung Gustav Oppermanns vom beschaulichen, betrachtenden Privatgelehrten zum aktiv Handelnden, zum Kämpfer gegen Hitler beispielhaft schildern. Wenn der junge Schumacher in seiner berühmten Reichstagsrede den Nazismus als fortwährenden Appell an den inneren Schweinehund charakterisiert hatte, so war Feuchtwangers Buch ein Appell an das deutsche Bürgertum, diesen inneren Schweinehund zu überwinden. Feuchtwanger wünschte sich, daß es solche wie Gustav Oppermann auch in seiner bürgerlichen Schicht geben sollte, daß gebildete, humanistisch Denkende sich aufrufen würden, um gegen den Antihumanismus aktiv zu kämpfen, auch wenn das gegen ihre Natur war. Das Wünschen kann ich gut verstehen, aber erfüllt hat es sich nicht. Aus der Perspektive des Spätgeborenen würde mir die Wiederholung eines solchen Wunschs im Film als unwahr erscheinen, denn die reale Entwicklung war eben nicht so.

Ein Weitererzählen des Buches im Film ist ja in jedem Fall eine Kritik, in Ihrem Fall eine über weite Strecken solidarische Kritik, aber doch so, daß bestimmte Eingriffe die Sache ganz bewußt in eine bestimmte Richtung lenken. Da ist mir beim Vergleich Buch/Film doch aufgefallen, daß Sie die analytisch-diagnostischen Elemente sehr verstärkt haben, über Feuchtwanger hinaus.

Das führt zurück zur Frage des Standpunkts. Ich konnte, wie schon gesagt, diese Geschichte nur von heute her erzählen. Der historische Standpunkt hätte mit zu vielen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, wäre auch nur mit literarischen Interessen zu begründen gewesen, und literarische Interessen leiten mich nicht, wenn ich Filme mache. Wichtiger ist mir, Zusammenhänge, die den Zeitgenossen nicht so klar sein konnten und die ich heute besser übersehen kann, wie zum Beispiel die trügerische Hoffnung vieler auf die konservativen Hitlergegner bis in den Krieg hinein, bis zum 20. Juli, in der filmischen Weitererzählung zu verdeutlichen.

Im Rückblick muß man an Feuchtwangers theoretischen Erklärungen des Faschismus sicherlich Kritik üben. Sie sind oft oberflächlich und hilflos, wenn er z.B. den Faschismus als "Produkt menschlicher Dummheit" be-

zeichnet. In diesen Zusammenhang gehört auch die Faschismuskritik, die Feuchtwanger als Sprachkritik leistet.

Wenn Sie sagen, daß Feuchtwangers Analyse des Faschismus unzureichend und an einigen Stellen auch unzutreffend sei, muß ich sagen: an anderen entscheidenden Stellen aber doch. So beantwortet er die ewige, die immer wieder gestellte Frage, wie es dazu kommen konnte, viel konkreter als andere Autoren, konkreter auch als die meisten Historiker. Sein Buch über die *Geschwister Oppermann* ist das einzige mir bekannte, das Hitlers Machtergreifung am Beispiel der Abwicklung eines Geschäfts demonstriert. Und zwar nicht als theoretische Erörterung, sondern als konsequent sich entwickelnde Handlung, der jedermann Schritt für Schritt zu folgen imstande ist, wenn er nur über die geringste Lebenserfahrung verfügt. Ein weiteres Beispiel dieser Art ist die Auseinandersetzung, die Professor Edgar Oppermann mit den Behörden zu führen gezwungen ist, bei der es um die Besetzung einer freien Stelle geht. Mit beiden Beispielen, andere ließen sich hinzufügen, macht Feuchtwanger deutlich, von wieviel Postenjägerei, Konjunkturreiterei und vor allem von wievielen häßlichen Geschäften diese Machtergreifung getragen wurde. Was da vor sich ging, das war, um Schumachers Wort noch einmal aufzugreifen, die Entfesselung und Autorisierung des inneren Schweinehundes, und was daraus folgte, das versteht jeder. Indem Feuchtwanger den Alltag der Machtergreifung beschrieb, machte er begreiflich, wie es dazu kommen konnte, nämlich nicht aus wunderbaren, sondern aus gewöhnlichsten Motiven.

Würden sie dann auch der These zustimmen, daß die Stärke Feuchtwangers in dieser Beobachtung, im ganz konkreten Bezug liegt, während dort, wo er zur theoretischen Erklärung übergeht, wo seine Figuren zu räsonieren beginnen, Schwächen liegen?

Ich würde das nicht als Vorwurf formulieren. Als in die Ereignisse Verwickelter, als Zeitgenosse erlag er auch zeitgenössischen Irrtümern, die er später selbst als solche erkannt hat. Ein Motiv seiner Trilogie war ja, frühere Irrtümer zu korrigieren. Aber ich möchte auf einen von Ihnen erwähnten Punkt zurückkommen, der mir in diesem Zusammenhang wichtig erscheint: Feuchtwanger hat *Geschwister Oppermann* in eigenem Auftrag aus politischen Gründen sehr schnell geschrieben. Das Buch war ihm später zu naturalistisch, zu reporterhaft, zu ausführlich in Einzelheiten, die sich ihm nicht zwingend genug zu einem Ganzen verbanden, zu sehr noch im Fluß der Aktualität, kurz: zu wenig

gestaltet. Aber genau das ist für jemanden, der fünfzig Jahre danach versucht, diese Geschichte als Film weiterzuerzählen, überhaupt kein Nachteil. Die Unvermitteltheit der Wiedergabe, die Schärfe und die durch keinerlei Abstand verminderte Genauigkeit der Beobachtung, die Ausführlichkeit des erzählenden Zeitgenossen Feuchtwanger, der sozusagen auf der Stelle alles aufschrieb, was er gesehen und gehört hatte, das erwies sich für mich als großer Vorteil. Feuchtwanger hat in den *Geschwistern Oppermann* wie ein Fotograf festgehalten, was geschehen und wie es geschehen ist. Nützlicherweise für mich, denn Detailgenauigkeit ist eine der wesentlichen Voraussetzungen jeder filmischen Rekonstruktion, und jeder Fehler, auch der kleinste, erschüttert die Glaubwürdigkeit des Ganzen. Ich hätte vor fast zwanzig Jahren den Film *Ein Tag* nicht machen können ohne den Augenzeugen Gunther Lys, der als Häftling in Oranienburg-Sachsenhausen erlitten, aber auch ganz genau beobachtet hatte, was das war, Alltag in einem deutschen Konzentrationslager, der alles behalten und dann, für den Film aufgeschrieben hatte. Auch bei Feuchtwanger fand ich vieles, was ich nirgendwo anders hätte finden können.

Ich möchte noch auf das Problem zu sprechen kommen, daß eine solche Geschichte heute nur noch mit begleitenden Informationen erzählt werden kann. Um dieses Problem zu lösen, haben Sie sich einer komplexen Montage von historischem Material - Schlagzeilen, Presseartikel und Fotos - bedient, verbunden mit einer Musikdramaturgie, so daß einem solchen spröden chronikhaften Prozeß ein filmischer Charakter gegeben wurde. Sie haben versucht, Bilder lebendig werden zu lassen, indem Sie mit Kamerabewegungen die Statik der Fotos auflösten.

Diese Technik wird öfter angewendet, allerdings nicht in Spielfilmen. Es kommt dabei darauf an, die Fotos zu zwingen, ihren Inhalt preizugeben, uns ihre Geschichte zu erzählen. Wenn die Kamera ihren Beruf ausübt, nämlich erzählt, kann man auch ein statisches Foto lesen. Zwischentitel sind für den Bau eines Films wichtig, da sie strukturierend wirken, gliedern, da sie die Erzählung steuern können, das Interesse des Zuschauers in die gewünschte Richtung zu lenken imstande sind. In diesem Sinne verwende ich immer wieder Schriften, neuerdings auch Fotos, als Handhabung eines für mich unentbehrlich gewordenen erzählerischen Mittels. Fotos bevorzuge ich vor Dokumentarfilmen, um den Unterschied zwischen dokumentarischem und fiktivem Teil so deutlich wie möglich zu machen. Ich halte nichts davon, dokumentarische Bilder Fiktiven anzugleichen, wie ich überhaupt kein Freund allzu großer

Einheitlichkeit bin. In ähnlicher Weise habe ich schon 1974 Fotos für meinen Film nach Brechts Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* verwendet. Nur habe ich damals den Fotos noch nicht ganz getraut und sie mit gesprochenem Text kommentiert. Jetzt, bei den *Geschwistern Oppermann*, dachte ich mir, es mit einem dem Film adäquateren Mittel zu probieren, durch Hinzunahme der Zeitungsüberschriften anstelle des gesprochenen Kommentars. Ich hoffe, damit Zuschauern größere Selbständigkeit beim Mitsehen, Mitdenken und beim Herstellen des Zusammenhangs zu ermöglichen. Keine Stimme erläutert mehr, was gedacht werden soll. Worauf man selbst gekommen ist, das lehrt mich eigene Erfahrung, das haftet besser.

Dies ist ja Ihr zweiter Film, der eine Geschichte, eine Vorlage "weitererzählt". Wenn Sie nun auch auf die Erfahrungen mit Fallada zurückblicken ("Bauern, Bomben, Bonzen") und mit dem Umgang mit Feuchtwanger vergleichen, würden Sie da bei Ihnen selbst einen Prozeß feststellen, ein Verändern der Adaptionismittel?

Erfahrungen zum Beispiel im Umgang mit Stoffmassen. Es geht ja, wenn man mehrteilige Filme macht, nicht ums Breittreten von Stoffen, es geht um das Ausnutzen einer neuen Möglichkeit. Das Fernsehen ermöglicht uns das Experimentieren mit großen Formen. Während für Schriftsteller der Wechsel von der kleinen zur großen Form, von der Erzählung zum Roman, jederzeit möglich war, so ist unser Metier sehr lange durch den Zwang geprägt worden, eine Geschichte in neunzig Minuten erzählen zu müssen. Das hat die Möglichkeiten des Films reduziert, ihn in eine vorbestimmte Form gebannt, die, soweit Vergleiche überhaupt taugen, mit einer knappen Erzählung verglichen werden könnte. Hier endet das Vergleichen schon, denn auch mehrteilige Filme können nie wie Romane sein, schon deshalb nicht, weil die einzelnen Teile wieder nur einen begrenzten Umfang haben dürfen, also in sich geschlossener sein müssen als Kapitel in einem Roman. Aber vielleicht weckt gerade diese durch die Programmstruktur bedingte abermalige Einengung die Experimentierlust. Hier gibt es noch viele bislang ungenutzte Möglichkeiten, auch Schwierigkeiten, aber solche, mit denen fertig zu werden sich lohnen wird.

Auf den Zuschauer kommt ja nun eine ganze Welle von Sendungen über den Nationalsozialismus zu. Glauben Sie, daß diese vielen Filme mit einer ähnlichen Thematik den Zuschauer eher abstupfen? Haben Sie ihr "Weitererzählen" auch von diesem Aspekt her gesehen?

Nicht neue, nicht noch nicht bekannte, aber vielleicht zu wenig bekannte. Früher wurde, wenn von den Ereignissen die Rede war, die zur Ernennung Hitlers geführt haben, häufiger appelliert und seltener begründet. Die ganze Hitlerei gilt vielen noch immer als eigentlich unbegreiflich, eigentlich unfaßlich und darum auch unbeschreiblich. Was aber für unbeschreiblich erklärt wird, wird uns damit auch entrückt. Mein Film nach Feuchtwangers Buch versucht das Gegenteil. Er rückt die Ereignisse in den Erfahrungsbereich des Zuschauers. Der in dem Film gezeigte Alltag, ob vor oder nach dem 30. Januar 1933, überschreitet nur in einigen wenigen Szenen die Grenzen, innerhalb derer jeder seine alltäglichen Erfahrungen macht. Die Wirklichkeit des Dritten Reichs ist nichts weniger als unbeschreiblich, seine Schrecken waren und sind nicht unfaßlich, die Untaten seiner Helfer sind nicht unvorstellbar, sondern vorstellbar, sie überstiegen eben nicht alles menschliche Maß, sondern entsprachen ihm, und es ist, finde ich, eine Beleidigung der Opfer, ihr Elend ein namenloses zu nennen. In *Ein Tag* habe ich gezeigt, daß dieses Elend Namen hatte und welche. Solche Zugänge, denen Zuschauer folgen können, finden sich auch in den *Geschwistern Oppermann*. Sie könnten die Ereignisse zwischen dem November 1932 und dem April 1933, könnten, wie es dazu kommen konnte, begreiflich machen. Nur was begriffen ist, wird nicht wiederholt werden. Vielleicht nicht.

Das ist es, was ich unter Realismus verstehe. Die in der Wirklichkeit verdeckten oder versteckten Zusammenhänge, das, was Brecht die soziale Kausalität nannte, im Film erkennbar und begreiflich zu machen. Pures Abbilden genügt nicht mehr, hat nie genügt, schon zu Lebzeiten des Naturalismus nicht, und heute erst recht nicht, da vom Naturalismus nur noch seine Verfallsform übriggeblieben ist, der Verismus. Seit Brecht, der darüber schon geschrieben hat, ist es von Jahrzehnt zu Jahrzehnt immer schwieriger geworden, zur Wirklichkeit überhaupt erst einmal durchzustoßen. Es ist das inzwischen der beinahe schwierigste Teil des Arbeitsprozesses überhaupt. In Andersens Märchen von der Schneekönigin fliegt einem kleinen Jungen ein Splitter aus dem zerbrochenen Spiegel des Teufels ins Auge, und dieser Splitter bewirkt, daß der Junge die Welt nur noch verzerrt sehen kann. So geht es uns, die wir vor lauter Meinungen über die Wirklichkeit die Wirklichkeit selbst kaum noch zu erkennen vermögen.