



CARTE BLANCHE

MARGARETHE VON TROTTA

Filmreihe im Kino des
Deutschen Filmmuseums



deutsches
filmmuseum

CARTE BLANCHE MARGARETHE VON TROTTA

Welche Filme haben den größten Nachhall bei Ihnen hinterlassen? Welche haben Sie besonders beeinflusst? Diese Fragen stellt das Kino des Deutschen Filmmuseums regelmäßig jenen herausragenden Filmschaffenden, die es mit einer Carte Blanche ehrt. Im April ist das Margarethe von Trotta, eine der wenigen deutschen Regisseurinnen, die auch international anerkannt sind. Eine bestechende Auswahl hat von Trotta getroffen. Unter den acht Werken sind so unterschiedliche Filme wie I BAMBINI CI GUARDANO (IT 1944) von Vittorio de Sica, dessen Meisterschaft sie schon als Schülerin beeindruckte, und WANDA (USA 1970), ein Film der eigenwilligen Regisseurin Barbara Loden, die der jungen Filmemacherin schon früh ein Vorbild war. Anlässlich ihrer Carte Blanche hat Margarethe von Trotta ihre Gedanken und Erinnerungen zu den ausgewählten Filmen aufgeschrieben. Die kurzen Texte sind in dieser Broschüre zusammengefasst.

ÜBER MARGARETHE VON TROTTA

Margarethe von Trotta wurde 1942 in Berlin geboren. Ihre Schauspielkarriere begann am Theater, von 1967 an war sie auch in Film und Fernsehen zu sehen. Mit Volker Schlöndorff, ihrem Ehemann von 1971 bis 1991, drehte sie 1970 die Brecht-Adaption BAAL und arbeitete fortan wiederholt mit ihm zusammen. Sie spielte in Filmen von Rainer Werner Fassbinder und Herbert Achternbusch und gilt als eine der wichtigsten Schauspielerinnen des Neuen Deutschen Films. Als Co-Regisseurin von Schlöndorff bei DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM (BRD 1975) fand sie den Weg zur Regie. Ihren ersten eigenen Film drehte Margarethe von Trotta 1977 mit DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES, ein Film über eine Münchner Kindergärtnerin, die eine Bank überfällt, um Geld für einen Kinderladen zu beschaffen. Zu von Trottas größtem Erfolg wurde ihr dritter Film DIE BLEIERNE ZEIT (BRD 1981), der, angelehnt an die Biografien von Gudrun und Christiane Ensslin, das Leben zweier ungleicher Schwestern nachzeichnet. Es folgten weitere vielbeachtete und preisgekrönte Werke, unter ihnen ROSA LUXEMBURG (CSSR/BRD 1985) und zuletzt HANNAH ARENDT (DE 2012).

Keine Haare wegnehmen
rechts und links,
eher nach oben
oder unten
verlängern!





I BAMBINI CI GUARDANO

Die Kinder beobachten uns

Italien 1944. R: Vittorio De Sica. D: Emilio Cigoli, Luciano De Ambrosis, Isa Pola. 85 Min. 35mm. OmeU

»Mein erster Film, den ich noch zu Schulzeiten gesehen habe. Damals gehörte Film nicht zu meinen Hauptinteressen. Ins Kino gingen wir nur, wenn es sonntags regnete, und wir sahen Schulzen à la DER TRÄUMENDE MUND (BRD 1952/53) oder die verlogenen Heimatfilme der 50er Jahre. Wie ich in I BAMBINI CI GUARDANO geraten bin, weiß ich gar nicht mehr, aber ich glaube, ich habe damals erkannt, dass es ein ganz besonderer Film war, auch wenn ich erst viele Jahre später erfahren habe, dass Vittorio de Sica einer der ganz großen italienischen Regisseure des Neorealismo war. Auch von Cesare Zavattini als Drehbuchautor wusste ich noch nichts. Es ist die Geschichte eines fünfjährigen Jungen, der die Erwachsenen beobachtet, wie sie sich verstricken. Der seine Mutter nicht davon abhalten kann, ihn und den Vater zu verlassen. Ein Junge, der leidet, und doch seine Mutter nicht verraten will. Es

Freitag, 03.04.
20:30 Uhr

Donnerstag, 09.04.
18:00 Uhr

sind zwei für die Zeit ungewöhnlich extreme Großaufnahmen in dem Film: wenn der Vater von dem Jungen erfahren will, ob seine Frau sich erneut mit ihrem Liebhaber getroffen hat, der Junge aber nicht antwortet, sondern nur durch seinen Gesichtsausdruck verrät, dass des Vaters Vermutung zutrifft. Ohne Worte widerspiegelt sich im Gesicht des Jungen nicht nur seine eigene Qual, sondern auch die des Vaters, der sich kurz darauf umbringt. Das Ende ist von unsentimentaler Traurigkeit. De Sica hatte wohl zwei Enden gedreht, aber dann doch nur das genommen, in dem der Junge sich nicht mit seiner Mutter versöhnt, sondern sich von ihr abwendet.«

TOP HAT

Ich tanz mich in dein Herz hinein

USA 1935. R: Mark Sandrich. D: Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton. 101 Min. 35mm. DF

»Sicherlich der schönste der ›Singing and Dancing‹-Filme mit Fred Astaire und Ginger Rogers. Genau wie SHALL WE DANCE (USA 1937) und THE GAY DIVORCEE (USA 1934) von Mark Sandrich gedreht. Ich liebe sie alle, und auch heute noch, wenn mich die Trübsal heimsucht, muss ich mir nur einen dieser Filme ansehen, und ich fange innerlich an zu singen und zu tanzen. Sie sind hilfreicher als jedes Antidepressivum. Schon die erste Szene in TOP HAT ist genial und beschreibt, fast ohne Worte, worum es in dem Film gehen wird. Sie beginnt mit einer Großaufnahme von einem Schild: Silence. Schnitt in einen britischen Clubraum, in dem wohlgesetzte Herren schweigend ihre Zeitung lesen. Hinter einer Zeitung wird Fred Astaire sichtbar, der beim Umblättern der Seiten ein Geräusch macht, das die Herren empört aufblicken lässt. Fred Astaire wartet auf seinen Manager. Als dieser endlich auftaucht, entschuldigt

er sich laut für seine Verspätung, was die anderen Herren wieder sichtbar verärgert. Fred Astaire und Edward Everett Horton, der wunderbare Double-Taker, der in allen drei Filmen von Mark Sandrich mitspielt, durchqueren nun auf Zehenspitzen den Raum. Aber bevor sie ihn ganz verlassen, bleibt Fred auf der Schwelle stehen und legt eine kurze, sehr geräuschvolle Steppnummer hin, sozusagen als Abschiedsprovokation eines Amerikaners an die verknöcherten, steifen Briten.«



VERTIGO

Aus dem Reich der Toten

USA 1958. R: Alfred Hitchcock. D: James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes. 128 Min. DCP. OF

»Als ich in Paris nicht nur Ingmar Bergman für mich entdeckte, sondern auch Alfred Hitchcock, las ich zur selben Zeit mehrere Bücher von Freud. Zusammen mit meinen französischen Studentenfreunden, alle ebenso begeisterte Kinogänger wie ich, hatten wir eine (mag sein abstruse!) Theorie entwickelt, wie die Freud'sche Lehre vom Unbewussten auf die Filme von Hitchcock angewandt werden konnte: Der Mörder und der vermeintlich unschuldige Hauptdarsteller sind eigentlich ein und dieselbe Person, aufgespalten in zwei verschiedene Erscheinungen. Der Mörder erfüllt jeweils nur den unbewussten Wunsch des anderen. In DAS FENSTER ZUM HOF (USA 1954) zum Beispiel bringt der Mann auf der anderen Hofseite seine Frau genau in dem Moment um, in dem Grace Kelly James Stewart mit ihrem Wunsch konfrontiert, von ihm geheiratet zu werden. Wenn sie später in die Wohnung des Mörders eindringt und dort den Ehering der ermordeten Frau findet, sich ihn an den Finger steckt, um ihn James Stewart als Beweis vorzuführen, gibt es eine Großaufnahme nur von Grace Kellys Hand und dem Ehering der Toten. Das bedeutet: Sie und die Tote sind identisch. James Stewart wünscht ihr insgeheim den Tod, um sich von ihr zu befreien. In DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE (USA 1956) werden der Sohn von James Ste-

wart und Doris Day genau in dem Moment entführt, in dem Doris Day ihren Wunsch nach einem weiteren Kind äußert. In VERTIGO findet die Verdopplung in ein und derselben Person statt: Kim Novak ist Mörderin und Opfer zugleich. Zwei von Hitchcock effektiv eingesetzt subjektive Kamerafahrten sind mir im Gedächtnis geblieben: James Stewart folgt Kim Novak in einen düsteren Hinterhof, und nähert sich vorsichtig einer Tür. Man erwartet nun als Zuschauer etwas Schreckliches dahinter zu entdecken, und dann öffnet sich die Tür, und wir sehen Kim Novak in einem hellen Blumenladen traumverloren Blumen für eine Tote aussuchen. Die zweite Kamerafahrt: Kim Novak und James Stewart gehen in einem Redwood-Wald spazieren. Der Wald ist dunkel. Sie hat einen weißen Mantel an. Plötzlich ist sie verschwunden. Die subjektive Kamera bewegt sich, stellvertretend für Stewarts suchenden Blick, auf die dicken Baumstämme zu, um erst nach einem langen Moment hinter einem besonders dicken Stamm Kim Novak wiederzufinden, die scheinbar in eine ferne Zeit zurückversetzt ist. Ich habe mehrmals in meinen Filmen versucht, ein Gefühl der Unsicherheit auf ebenso eine Weise herzustellen.«

Freitag, 10.04.
20:30 Uhr

Sonntag, 12.04.
18:00 Uhr



VISKNINGAR OCH ROP

Schreie und Flüstern

Schweden 1972. R: Ingmar Bergman. D: Harriet Andersson, Liv Ullmann, Kari Sylwan. 91 Min. 35mm. OmeU

»Als ich in Paris, Anfang der 60er Jahre, Film endlich als Kunstform entdeckte, war der erste Film, der mir die Augen geöffnet hat und mich zu einem hingerissenen stauenden Zuschauer machte, ein Film von Ingmar Bergman: DAS SIEBENTE SIEGEL (SE 1957). Gleich das erste Bild – ein aufgewühlter Himmel, in dem ein schwarzer Raubvogel schwebt – muss mich so sehr beeindruckt haben, dass ich über vierzig Jahre später, als ich das Drehbuch zu HILDEGARD VON BINGEN schrieb, mit einem solchen Bild beginnen wollte, ohne mich zu erinnern, woher es stammte. SCHREIE UND FLÜSTERN habe ich erst viel später gesehen, da war ich schon lange ein Bergman-„Addict“. Sven Nykvist, mit dem Volker Schlöndorff und ich STROHFEUER (BRD 1972) gedreht haben, hatte mir von dem Film erzählt und wie er tagelang von morgens bis nachts am Motiv verbrachte, um genau das Licht zu beobachten: Wie sah es morgens, wie tagsüber, wie abends aus? Und wie er versucht hat, genau

dieses natürliche Licht beim Drehen wiederzufinden. Auch in diesem Film spielt der Tod eine Rolle, wenn auch nicht mit schwarzem Umhang und als Schachspieler, der den Ritter besiegt, dennoch ist er allgegenwärtig. Schon der Beginn deutet auf die Vergänglichkeit hin, viele Uhren und Zifferblätter... ein Lieblingsmotiv von Ingmar Bergman. Und dann das schmerzverzerrte Gesicht von Harriet Anderson, der Todkranken. Eine lange Zeit sieht man nur ihr Gesicht und ihren fürchterlichen Schmerz. Eine verstörende Szene, und eine großartige schauspielerische Leistung. Alles, was dann folgt, ist eigentlich eine Variation dieser Schmerzen auch in den anderen Personen. Vergangenheit, Gegenwart, Träume, Angstvorstellungen, nur kurze Momente der Hoffnung. Erst ganz am Ende des Films ein Bild der Erlösung: eine christliche Pietà. Die Haushälterin Anna hält die nunmehr befriedete Tote in ihrem Schoß, wie Maria ihren toten Sohn. Erlösung im Tod, während die anderen Schwestern unerlöst weiterleben müssen.«

Donnerstag, 16.04.

18:00 Uhr

Freitag, 17.04.

20:00 Uhr





WANDA

USA 1971. R: Barbara Loden. D: Barbara Loden, Michael Higgins, Dorothy Shupenes. 102 Min. 35mm. OF

»Barbara Loden war Schauspielerin, mit einem Regisseur, Elia Kazan verheiratet, bei dem sie mehrere Rollen gespielt hatte, bevor sie einen eigenen Film machen konnte, zu dem sie auch das Drehbuch schrieb. Als ich den Film sah, in New York, war ich noch Schauspielerin, und ebenfalls mit einem Regisseur verheiratet. Meinen geheimen Wunsch, einen eigenen Film zu drehen, wagte ich noch nicht laut auszusprechen. Barbara Loden wurde mein Vorbild.

Ein kleiner, dreckiger 16mm-Film, in dem sie auch selber die Hauptrolle spielt, und ein, wie Eliza Kazan nach ihrem Tod sagte, kleines Meisterwerk. Sie hatte noch viele Pläne, konnte sie aber nicht mehr verwirklichen. Ihr verhuschtes, glückliches Lächeln, als der Mann, mit dem sie einen Banküberfall zu machen versucht, sie endlich lobt, nachdem er sie zuvor nur geschlagen und erniedrigt hat, ist mir unvergesslich.«

Sonntag, 19.04.
21:00 Uhr

Donnerstag, 23.04.
18:00 Uhr

ANDREJ RUBLJOW

Sowjetunion 1966. R: Andrej Tarkowskij.
D: Anatolij Solonitcyn, Ivan Lapikov. 182 Min. Blu-ray. OmU

»Volker Schlöndorff und ich waren Anfang der 70er Jahre nach Moskau eingeladen, zusammen mit Kurt Hoffmann. Wir baten unsere Gastgeber, uns Filme von Andrej Tarkowskij zu zeigen, der zwar von vielen wie ein Heiliger verehrt wurde, dessen Filme man uns aber vorenthalten wollte. Wir haben es dann über geheime Kanäle geschafft, Tarkowskij persönlich zu treffen und kennenzulernen. Aber seine Filme habe ich erst danach, erst im Westen, sehen können. ANDREJ RUBLJOW ist die Geschichte eines Maler-Mönchs, der nicht mehr malen will, nachdem seine Fresken in einer Kirche von gewalttätigen Horden verwüstet wurden. Wenn Gott es zulässt, dass die Werke, die ihn ehren und loben sollen, zerstört werden, dann sich lieber ganz verweigern. Auch sprechen will er nun nicht mehr. Das alte Dilemma des Künstlers, und vielleicht das von Tarkowskij selbst unter der Sowjetherrschaft. In diesem Film gibt es eine lange Passage, die mich ganz besonders beeindruckt hat: Der junge Sohn eines versierten Glockengießers behauptet, sein Vater habe ihm das Geheimnis seiner Kunst kurz vor seinem Tod noch anvertraut. Er bekommt daraufhin den Auftrag vom Zaren, die Glocke zu gießen. Nur: Falls er die Glocke nicht zum Klingen bringt, wird er mit dem Tod bestraft werden. Rubljow beobachtet nun

in einer langen Passage, wie der Junge sich vorbereitet, nach der richtigen Erde sucht usw. Bis endlich der Augenblick der Wahrheit kommt. Die Glocke tönt, der Junge ist gerettet. Erst jetzt bricht er weinend in den Armen von Rubljow zusammen. Und er gesteht ihm, dass er gelogen hatte, er kannte das Geheimnis nicht, sein Vater ist gestorben, ohne es ihm zu verraten. Rubljow kommt daraufhin zu einer fundamentalen Erkenntnis: Gott hat ihm das Talent zum Malen gegeben, er hat nicht das Recht zu bestimmen, ob er es ausübt oder nicht. Er hat eine Verpflichtung seiner Kunst und seinen Gaben gegenüber. Ich habe diesen Film als eine Aufforderung empfunden, für mein eigenes Talent einzustehen, egal wie bedeutend oder unbedeutend es ist.«





LA PEAU DOUCE

Die süße Haut

Frankreich 1964. R: François Truffaut. D: Jean Desailly, Françoise Dorléac, Nelly Benedetti. 113 Min. Blu-ray, OmeU

»Die jungen Regisseure der »Nouvelle Vague« bewunderten Alfred Hitchcock: Claude Chabrol, Jacques Rivette, aber vor allem François Truffaut, der später sein berühmtes Interview mit Hitchcock als Buch herausgab. In LA PEAU DOUCE kann man Truffauts Nähe zu Hitchcock vom ersten Moment an spüren: Ein Mann kommt aus einer Metro-Station und läuft eine Treppe hinauf. Er ist ganz offensichtlich in Eile, hetzt nach Hause. Er muss nach Lissabon fliegen, um dort einen Vortrag über Balzac zu halten, hektik in der Wohnung, rascher Abschied von Tochter und Frau, überstürzte Fahrt zum Flughafen, wo er im allerletzten Augenblick das Flugzeug erwischt, die Gangway wird schon entfernt, dann aber doch noch einmal herangeschoben für ihn, den letzten Passagier. Er läuft die Treppe nach oben: Und dort wartet die Stewardess, Françoise Dorléac, auf ihn und holt ihn in den Flugzeug»bauch«, schließt die Tür hinter ihm. »Der lange Weg« zur ersten Begegnung, die dem Mann zum Verhängnis werden wird. Was bei Hitchcock die Züge und die Einfahrt in Tunnel sind, sind bei Truffaut die Flugzeuge, die aufsteigen und landen. Im Flugzeug beobachtet er, wie die Stewardess hinter einem Vorhang ihre Schuhe wechselt, erstes Anzeichen von Erotik, später wird er ihr die Schuhe abstreifen. Oder die Szene im Aufzug: Der Schriftsteller und die Stewardess wohnen im selben Hotel. Als er von seinem Vortrag zurückkommt, will der Zufall

es, dass beide im selben Aufzug fahren. Sie wohnt im 8. Stock, er im 3., aber er fährt mit ihr hinauf, sieht sie, mit einem unsicher sehnsuchtsvollen Blick, den endlosen Gang zu ihrem Zimmer entlanglaufen. Auf seinem Stockwerk und in seinem Gang angekommen, bemerkt er die vielen Schuhe, hauptsächlich Damenschuhe, die vor den Türen stehen, um geputzt zu werden. Und natürlich denkt er bei den Damenschuhen an sie. In seinem Zimmer bleibt er einen Augenblick im Dunkeln stehen, danach geht er ans Telefon, im Dunkel des Schlafzimmers ruft er die Stewardess an, um sie zu einem Drink einzuladen. Sie lehnt ab. Kurz darauf aber ruft sie zurück, und sie verabreden sich für den nächsten Tag. Aus einem plötzlichen Triumphgefühl macht der Mann zuerst die Nachttischlampe an, geht zur gegenüberliegenden Lampe, macht auch sie an, macht Licht erst in einem, dann im anderen Zimmer, und im Bad, und wirft sich danach, zufrieden mit sich, aufs Bett. Auch Betten, zerwühlt oder frisch, werden im Film immer wieder auftauchen. Noch ist das Bett frisch. Durch den ganzen Film hindurch werden die Lichtspiele fortgesetzt. Und gleich zu Beginn, noch im Flugzeug, nachdem er nur ihre Füße gesehen hat, knipst er das Licht neben seinem Sitz aus, es wirkt wie ein Vorzeichen seiner unbewussten Wünsche. Das ist perfekt inszeniert, scheinbar harmlos, und doch voller Symbolik.«



DIE MÖRDER SIND UNTER UNS

Deutschland 1946. R: Wolfgang Staudte. D: Hildegard Knef, Ernst Wilhelm Borchert, Elly Burgmer. 87 Min. 35mm

»Ich bin in Berlin geboren. Meine ersten Erinnerungen an die Stadt sind Ruinen, in denen wir als Kinder gespielt haben. Zerstörung. Und auch dieser Film fängt mit Bildern zerbombter Häuser an. Es ist der einzige deutsche Nachkriegsfilm, den ich kenne, der sich nicht aus der Wahrheit stiehlt. Alle anderen sogenannten ›Trümmerfilme‹ versuchen, die Vergangenheit, den Krieg, die Grausamkeiten der Nazis, in irgendeiner Weise zu beschönigen, die ›Mitmacher‹ zu entschuldigen oder als Opfer darzustellen. Die Machart des Films, ganz im Gegensatz zu I BAMBINI CI GUARDANO von Vittorio de Sica, der sogar drei Jahre früher gedreht wurde, ist pathetisch und noch dem alten Ufa-Stil verpflichtet. Aber es gibt starke Schwarz-Weiß-Effekte, die ›Schatten der Vergangenheit‹ werden ernst genommen. Und Hildegard Knefs unschuldiges Gesicht,

das in Wirklichkeit so unschuldig nicht war. Im Film kommt sie aus dem Konzentrationslager, in der Realität war sie mit einem Nazifilmboss liiert. Genau wie Staudte selbst, der noch in JUD SÜSS mitgespielt hatte. Insofern stellt dieser Film für mich auch das deutsche Dilemma dar: Mitläufer werden zu Anklägern. Oder vielleicht zu Bekehrten?«

Freitag, 30.04.
18:00 Uhr

»Wenn man erst einmal selber anfängt, Filme zu machen, hat man sein Besteck ja schon beisammen. Dann fragt man sich nicht mehr: Soll ich das jetzt machen wie...? Sondern man sucht nach eigenen Themen und Bildern, die aber sicherlich ebenso mit dem zu tun haben, was man vorher in sich aufgenommen hat.«

Margarethe von Trotta, 2015

Impressum

Herausgeber:
Deutsches Filminstitut – DIF e.V.
Schaumainkai 41
60596 Frankfurt am Main

Vorstand:
Claudia Dillmann,
Dr. Nikolaus Hensel

Direktorin:
Claudia Dillmann (V.i.S.d.P.)

Presse und Redaktion:
Frauke Haß (Ltg.)

Gestaltung:
Optik – Jens Müller
www.optik-studios.de

Abbildungsverzeichnis:
Alle Abbildungen stammen aus dem
Bildarchiv des Deutschen Filminstituts,
sofern nicht anders verzeichnet.

Titelfoto:
Manfred Breuersbrock

Deutsches Filmmuseum
Schaumainkai 41
60596 Frankfurt am Main

www.deutsches-filmmuseum.de