

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken



Mercator-Professur 2013 Margarethe von Trotta

Universität Duisburg-Essen

Mercator-Professur 2013

Margarethe von Trotta

Regisseurin, Drehbuchautorin, Schauspielerin

Herausgeber: Der Rektor der Universität Duisburg-Essen
Redaktion: Ressort Presse in der Stabsstelle des Rektorats,
Dr. Alexandra Nießen
<https://www.uni-due.de/de/mercatorprofessur/>
Satz: kasoan, Herzogenrath
Umschlag: h2m – Kommunikationsagentur

Inhalt

Prof. Dr. Ulrich Radtke	Einleitung	4
1. Vorlesung, 10. Dezember 2013 Margarethe von Trotta	Film und Historie. Geschichte im Film	7
	Diskussion	20
2. Vorlesung, 11. Februar 2014 Margarethe von Trotta	Annäherung an eine Biographie am Beispiel von Rosa Luxemburg, Hildegard von Bingen und Hannah Arendt	31
	Diskussion	49

Prof. Dr. Ulrich Radtke
Rektor der Universität Duisburg-Essen

Einleitung

Es ist seit nunmehr 16 Jahren eine gute Tradition, dass wir mit der Mercator-Professur eine Person ehren, die in besonderem Maße die Idee Mercators verkörpert: Weltoffenheit und Weitblick. Für wen könnte das besser gelten als für Margarethe von Trotta? Sie ist eine Meisterin der bewegten Bilder, deren Werke international ausstrahlen. Mit der ihr eigenen Handschrift ermöglicht sie neue Sichtweisen, insbesondere auf große Frauen der Weltgeschichte. Gleichzeitig setzt sie Maßstäbe, wie Zeitgeschichte filmisch aufgearbeitet werden kann. Dabei scheut sie sich nicht davor zu polarisieren. So erfüllt sich mit ihr erneut die Grundidee der Mercator-Professur, nämlich Weltoffenheit und debattenanregende Beiträge in der Auseinandersetzung mit wichtigen Zeitfragen.

Bevor ich Ihnen aber unsere diesjährige Mercator-Professorin und die Gründe für ihre Ernennung näher vorstelle, möchte ich kurz in die Historie der Mercator-Professur einführen. Eingeführt im Jahr 1997 hält die Mercator-Professur das Vermächtnis des berühmten Duisburger Kartographen und Universalgelehrten Gerhard Mercator aus dem 16. Jahrhundert wach. Seither konnte in jedem Wintersemester eine herausragende Persönlichkeit des öffentlichen Lebens für diese viel beachtete Vortragsreihe gewonnen werden.

Die bisherigen Inhaber der Mercator-Professur waren Bundesminister a.D. Hans-Dietrich Genscher, Siegfried Lenz, Prof. Dr. Jan Philipp Reemtsma, Prof. Dr. Jutta Limbach, Volker Schlöndorff, Ulrich Wickert, Daniel Goeudevert, Walter Kempowski, Bundespräsident a.D. Dr. Richard von Weizsäcker, Necla Kelek, Prof. Dr. Hannah Ashrawi, die Nobelpreisträgerin Prof. Dr. Christiane Nüsslein-Volhard, Peter Scholl-Latour, Alice Schwarzer, Prof. Dr. Dr. Udo Di Fabio und vergangenes Jahr Wolfgang Huber. Wir blicken also auf eine erfolgreiche Reihe zurück und auf außerordentliche Persönlichkeiten.

Nun möchte ich Ihnen Margarethe von Trotta näher vorstellen. Sie kam 1942 als Tochter des Malers Alfred Roloff zur Welt. Die Mutter, Elisabeth von Trotta, war deutsch-baltischer Abstammung und gebürtige Moskauerin. Später wurde die Familie der Mutter vertrieben, sie verlor ihre russische Staatsangehörigkeit und wurde zur Staatenlosen. Dieses Fremdsein der Mutter, die Wanderung zwischen den Welten, ist und bleibt für Margarethe von Trotta ein wichtiges Thema, das sich in vielen ihrer Filme widerspiegelt.

Sie selbst wurde in Berlin geboren und zog nach dem Zweiten Weltkrieg nach Düsseldorf. Nach Abschluss der Mittleren Reife besuchte von Trotta zwei Jahre lang die höhere Handelsschule. Zunächst arbeitete sie kurze Zeit in einem Büro und hielt sich zu Studienzwecken in Paris auf. Anschließend holte sie in Düsseldorf das Abitur nach und studierte zuerst Kunst. Sie brach das Studium ab, um in München und Paris Romanistik und Germanistik zu studieren. Auch dieses Studium beendete sie nicht, sondern besuchte in München eine Schauspielschule.

1964 erhielt unsere Mercator-Professorin ihr erstes Bühnenengagement am Fränkisch-Schwäbischen Städtetheater, es folgten unzählige Filmrollen. Insbesondere durch ihre Rollen in Filmen von Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff und Herbert Achternbusch wurde sie zu einer der bekanntesten Schauspielerpersönlichkeiten des Neuen Deutschen Films. 1964 heiratete sie den Verlagslektor Jürgen Möller und brachte 1965 ihren Sohn Felix zur Welt. 1971 heiratete sie in zweiter Ehe den Filmregisseur Volker Schlöndorff, der ebenfalls Mercator-Preisträger ist (2001).

In den 70er Jahren fand ihre Arbeit zunehmend Anerkennung. So wurde sie 1972 mit dem Deutschen Kritikerpreis für ihre Hauptrolle in dem Film „Strohfeuer“ von Schlöndorff ausgezeichnet. 1975 verwirklichte Margarethe von Trotta einen lang gehegten Wunsch und führte gemeinsam mit Schlöndorff Regie beim Film „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“.

Seit 1977 dreht sie eigene Filme auf der Basis selbst verfasster Drehbücher. Zu den bekanntesten und mehrfach ausgezeichneten zählen „Schwestern oder die Balance des Glücks“ (1979), „Die bleierne Zeit“ (1981), „Heller Wahn“ (1983), „Rosa Luxemburg“ (1986), „Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cressphal“ (2000), „Rosenstraße“ (2003), „Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen“ (2009) oder auch „Hannah Arendt“ (2012).

Alle Auszeichnungen von Margarethe von Trotta aufzuzählen, würde den Rahmen sprengen. Um nur einige zu nennen: Mitglied der Europäischen Filmakademie, der Deutschen Filmakademie, der Akademie der Künste, Chevalier des Arts et des Lettres sowie Offizier der Ehrenlegion. 2010 wurde sie mit einem Stern auf dem Boulevard der Stars in Berlin ausgezeichnet, 2012 erhielt sie die Leo-Baeck-Medaille und anlässlich des Bayerischen Filmpreises 2012 auch den Ehrenpreis des Bayerischen Ministerpräsidenten für das Lebenswerk.

Margarethe von Trotta hat deutsche Filmgeschichte miterlebt und mitgeprägt wie keine zweite deutsche Regisseurin: Sie macht seit 40 Jahren Filme und hat in rund 30 Rollen als Schauspielerin vor der Kamera gestanden. Ende der 70er Jahre wechselte sie die Seiten und entdeckte die Regie als neuen Beruf, ihre eigentliche Berufung. Sie lebt für ihre Filme. Sie filmt gerne mit und über Frauen. Das hat ihr den Ruf eingebracht, „eine feministische Filmemacherin zu sein, die häufig aneckt und dem Mainstream so gänzlich abhold ist“.

Diese Schublade ist für Margarethe von Trotta jedoch zu eng. Sie sagt selbst über sich, sie sei eine Frau und Filmerin. Aber keine Frauenfilmerin. Sie filme eben lediglich Dinge aus Frauensicht. Und dabei provoziert sie gern und hält auch Kritik aus. Der Regisseur Dusan Makajew hat

sie daher einmal als eine „sanfte Rebellin“ bezeichnet. Sie selbst sieht ihr Wirken aber weniger als Rebellion oder Wahl denn als innere Notwendigkeit. In ihrer von Thylo Wydra geschriebenen Biographie „Filmen, um zu überleben“ wird sie hierzu wie folgt zitiert:

„Mir gelingt es immer wieder zu provozieren und dabei regelrechte Hasstiraden auf mich zu ziehen. Wenn das alles echte Pfeile wären, wäre ich schon lange tot. Die Hauptsache ist doch, einfach weiterzumachen, nicht unterzugehen. ‚Wer spricht von Siegen? Überstehen ist alles.‘ Dieser Satz von Rilke war lange mein Motto. Ohne zu filmen, wäre ich vielleicht auch schon tot. Film gehört für mich zum Leben – ich filme, um zu überleben.“

Margarethe von Trotta filmt aber nicht nur, sie erzählt lebendige Geschichten. Geschichten von starken Frauen und von Entfremdung, von „Kopfgefängnissen“. Sie weiß, was sie will, und scheut keine Kontroversen. Ihr ist es wichtig, frei zu denken. Deshalb liebt sie einen Begriff, den Hannah Arendt geprägt hat: Denken ohne Geländer. Denken über Grenzen hinweg zeichnet unsere Mercator-Professorin aus. Auch die Universität Duisburg-Essen fühlt sich diesem Ideal verpflichtet, wie Sie an unserem Leitsatz „Offen im Denken“ erkennen können. Wir freuen uns daher sehr, diese Grande Dame des Films ehren zu dürfen. Eine Person, deren Bekanntheit weit über Deutschland hinausgeht.

Margarethe von Trotta

Film und Historie.

Geschichte im Film

Zunächst möchte ich mich herzlich für die Möglichkeit bedanken, zu Ihnen sprechen zu dürfen. Das ist für einen Filmmacher oder eine -macherin gar keine so leichte Übung, denn unsere Hauptaufgabe ist gewöhnlich das Zuhören und Zusehen. Und, vor Beginn eines Films: das Auswählen der Schauspieler. Claude Chabrol, der französische Regisseur, sagte einmal zu mir: „Meine Arbeit ist getan, wenn ich die richtigen Schauspieler gefunden habe, danach machen sie alles alleine.“

Das war natürlich übertrieben, aber gute Schauspieler nehmen den Regisseur genauso an die Hand wie umgekehrt. Wir versuchen, sie unmerklich dorthin zu führen, wo sie unserer Vorstellung entsprechen. Alfred Hitchcock, einer meiner Meister, neben Ingmar Bergman, ließ, so erzählt es seine Tochter, die Schauspieler zunächst alles so machen, wie sie sich die Rolle vorstellten. Nur wenn er etwas für völlig falsch hielt, gab er auf sehr leise, diskrete Weise Anweisungen, es auf diese oder jene andere Art zu versuchen. Und so halte ich es auch.

Diese Einflussnahme auf die Spieler darf sich aber keinesfalls in Vorträgen oder Belehrungen ausdrücken, damit würde ich eher ihren Widerspruchsgeist wecken. Da ich selber Schauspielerin war, bevor sich mein Wunsch, Regisseurin zu werden, erfüllte, weiß ich, wie man einen Regisseur überlisten kann. Wenn ich eine bestimmte Vorstellung von einer Szene hatte, die derjenigen des Regisseurs nicht entsprach, spielte ich ihm meine Version zuerst vor, wobei ich mir jede erdenkliche Mühe gab, gut zu sein, und die, die er von mir verlangte, spielte ich bewusst so schlecht, dass er sich für meine entscheiden musste. Natürlich durfte er die Absicht nicht merken. Insofern bin ich vorgewarnt und immer auf der Hut, nicht in die Versuchung zu geraten, Schauspielern etwas aufzwingen zu wollen.

Aber Schauspielführung ist heute ja nicht mein Thema.

Wie Sie vielleicht wissen, beschäftigen sich viele meiner Filme mit Geschichte und im Wesentlichen mit der deutschen Geschichte des letzten Jahrhunderts. Und mit Frauen. Ich werde sehr

oft gefragt, warum ich immer wieder Frauen portraitiere. Frauen, na ja, ich bin eine Frau, das versteht sich noch, wenn es auch oft auf Unverständnis stößt und mir von Männern immer wieder wärmstens empfohlen wird, mich doch bitte auch einmal einem wichtigen Mann zuzuwenden ... Aber Geschichte, woher stammt mein Interesse für deutsche Geschichte?

Ich muss vielleicht versuchen, eine biographische Erklärung dafür zu finden. Ich bin in Berlin geboren, und meine ersten Erinnerungen an Deutschland, an Berlin, nach Kriegsende, sind Ruinen. D. h. es sind Bilder einer totalen Zerstörung. Wenn ein Kind durch Rom oder Paris an der Hand seiner Mutter geht, lernt es unbewusst etwas über die Geschichte seiner Stadt oder seines Landes.

Was konnte ein Kind im Berlin der Nachkriegszeit lernen? Unsere Mütter konnten uns nicht an die Hand nehmen und uns in ein Leben führen, das wir später würden erklären können. Sie hatten ständig Angst, dass wir, weil wir nur in den Trümmern der Häuser spielen konnten, auf eine Mine treten, was auch manchmal geschah. Und sie mussten dafür sorgen, dass ihre Kinder etwas zu essen bekamen, was oft ihre Zeit und Energie total beanspruchte. Meine Mutter, die in Moskau geboren war und deshalb russisch sprach, ging zu Fuß von Schmargendorf im Westen durch die ganze Stadt bis zum russischen Sektor, um in der Kommandantur um Brot zu bitten, was sie auch bekam.

Sie stammte aus einer baltischen Adelsfamilie, die bis zur Russischen Revolution in Moskau lebte. Alle Balten hatten damals noch die russische Staatsangehörigkeit, da das Baltikum zum zaristischen Imperium gehörte. Nach der Revolution musste ihre Familie aus dem nunmehr kommunistischen Land fliehen und verlor dadurch ihre Staatsangehörigkeit. Sie wurde, wie alle, die von der Revolution vertrieben wurden, staatenlos. So wie Hannah Arendt später, nachdem sie aus Nazideutschland fliehen musste.

Um all den russischen Heimatlosen einen Pass zu verschaffen, erfand der damalige norwegische Polarforscher und Diplomat Fridtjof Nansen den nach ihm benannten Nansen-Pass. Somit konnten diese Menschen sich wenigstens ausweisen, denn ohne Papiere waren sie nicht nur staatenlos, sondern auch schutzlos. Das Problem gibt es ja heute wieder, in Frankreich nennt man sie „Les sans papiers“ – die ohne Papiere.

In Deutschland, nach dem Zweiten Weltkrieg, hieß der Pass dann „Fremdenpass“. Der Passdeckel war grau, und nicht grün wie der für die deutschen Bundesbürger. Schon diese Farbe zeigt an, dass man in einer „Grauzone“ angesiedelt war. Da meine Mutter nicht verheiratet war, war ich ebenfalls staatenlos und bekam diesen grauen Fremdenpass, obwohl ich in Berlin zur Welt kam. Den deutschen Pass bekam ich erst als Erwachsene, durch meine Ehe mit einem Deutschen.

Staatenlos zu sein bedeutete, dass man heimatlos war, eine Fremde in dem Land, in dem man geboren war, zur Schule ging und dessen Sprache man sprach. Und für jedes andere Land, in das man reisen wollte, brauchte man ein Visum und ein Empfehlungsschreiben. Nicht von ungefähr, glaube ich, ist eines meiner Lieblingslieder Schuberts „Winterreise“: „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus.“ Eine Entsprechung fand ich bei Hannah Arendt, die von sich sagte, sie sei „das Mädchen aus der Fremde“.

Zu Beginn der sechziger Jahre ging ich von Düsseldorf nach Paris, als „fille au pair“, was damals viele Mädchen und junge Frauen taten, sozusagen als freiwillige Flucht aus dem muffigen Adenauer-Deutschland. Hanna Schygulla war auch eine von ihnen. Und in Frankreich lernte ich nicht nur die sogenannte „freie Liebe“ kennen, ich wurde bewusst zum ersten Mal mit der deutschen Geschichte konfrontiert. Im Deutschland der fünfziger Jahre, in der Schule, lernten wir eher etwas über die Griechen und Römer, vielleicht noch über Karl den Großen, aber absolut gar nichts über den Nationalsozialismus. Und nicht nur die Lehrer, auch die Eltern schwiegen.

Und so galt mein Interesse eher der Literatur, der Kunst und Malerei, nicht der Geschichte oder Politik. Ich konnte den Studenten, die ich in Paris kennenlernte, noch so oft versichern, ich sei staatenlos, sie sahen in mir nur die „boche“, die mitschuldig war am Mord der Juden, an der deutschen Besetzung Frankreichs usw. Ich versuchte, mich zu verteidigen, aber ich hatte nicht das erforderliche Wissen, dies überzeugend zu tun. Dadurch, so denke ich, begann mein Interesse für deutsche Geschichte als von Personen gelebte und erlebte, nicht nur als von Historikern dargestellte und belegte.

Es war die Zeit des Mauerbaus, 1961. Durch meine Geburtsstadt verlief plötzlich eine Mauer, Menschen wurden lange Jahre voneinander getrennt. Aber meine jungen Franzosen konnten meine Erschütterung darüber gar nicht verstehen, für sie war die Mauer nur eine gerechte Strafe für Deutschland. Sie waren zudem vielmehr mit ihrem Problem des Algerienkrieges befasst und mit der Frage, wie sie sich dem Militärdienst entziehen konnten. Sie hatten vielmehr Verständnis für das Unabhängigkeitsstreben der Algerier als Mitempfinden für das Leid der Opfer der deutschen Teilung.

Damals begann ich, meine Augen vor der Welt zu öffnen.

Und als ich viel später anfing, Filme zu machen – meinen ersten Film drehte ich 1977: „Das zweite Erwachen der Christa Klages“ –, hatte ich schon einen langen Weg des Interesses für unsere Geschichte zurückgelegt. Zuvor hatte ich zusammen mit Volker Schlöndorff „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ gedreht, nach der Erzählung von Heinrich Böll. Eine Geschichte aus dem Deutschland der siebziger Jahre, über die panische Angst vor Terroristen und die Hetze der Bild-Zeitung gegen vermeintliche Linke. Auch darüber, wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann.

Ich möchte nun versuchen, Ihnen anhand einiger meiner Filme und Filmausschnitte zu zeigen, was meine Filme von der reinen Historie unterscheidet. Obwohl ich meine Figuren vor dem Hintergrund deutscher Geschichte agieren lasse, habe ich mich nie allein nach der Thematik entschieden, und auch nicht, weil ich mir eine bestimmte Epoche ausgesucht habe, zu der ich dann einen Plot finden oder erfinden musste, sondern nur danach, ob mich eine Person und ihr Schicksal angeregt und gefesselt hat.

Und ich habe mich jedes Mal gefragt, ob die Person, die ich beschreibe, falls sie den Ort und die Zeit ihrer Geburt frei hätte wählen können, sich genau diesen Zeitpunkt aussuchen würde. Hätte ich selber den Zeitpunkt meiner Geburt wählen dürfen, hätte ich bestimmt nicht Ber-

lin während der Zeit des Nationalsozialismus gewählt. Und um Ihnen ein Beispiel aus einem meiner Filme zu nennen: In Uwe Johnsons „Jahrestage“, die ich fürs Fernsehen in vier Teilen verfilmt habe, wird Gesine Cresspahl, die Hauptperson bei Johnson, in Deutschland im Jahr 1933 geboren.

Und jetzt ist meine Frage: Wie geht ein Mensch, der in eine Zeit hineingeboren wird, die ihn zwingen will, sich gehorsam zu zeigen und unterzuordnen, mit dieser Vorgabe um? Folgt er den Anweisungen und ordnet sich tatsächlich unter oder versucht er, einen Weg zu finden, seine Integrität und Identität zu retten, ohne gleich ein Held werden zu müssen? Hat er überhaupt die Möglichkeit, über die ideologischen Zwänge hinauszudenken? „Denken ohne Geländer“ nannte es Hannah Arendt, wozu Eichmann, ihrer Meinung nach, unfähig war.

Dasselbe gilt für die Bedingungen und Befindlichkeiten in der Familie oder in der Ehe, auch diese sind im Wesentlichen historisch vorgegeben oder sogar durch Gesetze bestimmt. Auch darüber habe ich Filme gemacht. Ich will mich aber heute nur auf die Filmgeschichten beschränken, die in einer gewissen politischen Zeit, die in Deutschland tiefe Spuren hinterlassen hat, verankert sind. Und ich möchte Ihnen zeigen, wo ein Film sich von den rein historischen Fakten befreien darf, ohne sie zu verfälschen.

Ich beginne mit dem Film „Rosa Luxemburg“.

Rosa Luxemburg, die 1870 im galizischen Teil Polens geboren wird, in die Schweiz geht, um dort zu studieren – in Deutschland waren Frauen an der Uni noch nicht zugelassen –, in der Schweiz 1898 eine Schein-Ehe mit einem Deutschen eingeht, nur um die deutsche Staatsangehörigkeit zu erlangen, weil sie in der deutschen Sozialdemokratie mitarbeiten will. Zu Beginn des Jahrhunderts war diese die stärkste Partei Europas, und Rosas Hoffnungen auf eine Revolution sah sie hier realisierbar. Aber anstatt sich mit ihrer Aufnahme in die Partei zufrieden zu geben, sich August Bebel, Karl Kautsky und Genossen unterzuordnen, tritt sie ihnen ständig auf die Füße, polemisiert und kritisiert, um sie anzuspornen und sich nicht in eine bürgerliche Idylle einzulullen oder sich mit kleinen Erfolgen zufrieden zu geben. Sie will kämpferisch bleiben und auf den Umsturz hinarbeiten.

Als sich 1914 der Erste Weltkrieg ankündigt, hält Rosa Luxemburg leidenschaftliche Reden gegen den Krieg und gegen eine Teilnahme Deutschlands. Ihre Genossen aber entpuppen sich plötzlich als Nationalisten, sie stimmen für den Krieg, anstatt ihr Mitwirken zu verweigern. Um zu verhindern, dass Rosa Luxemburg weiterhin zugunsten der Internationale und gegen den Krieg agitiert, wird sie in Sicherheitshaft genommen, und sie verbringt die Zeit bis zum Kriegsende in diversen Gefängnissen.

Ich möchte Ihnen nun den Beginn meines Films zeigen:

Das erste Bild zeigt zunächst nur Himmel und Wolken über einer dunklen Mauer. Dann erscheint ein Soldat, der auf dieser Mauer entlangmarschiert. Die Kamera begleitet ihn, er begegnet einem zweiten Soldaten, wendet sich um, um seinen Patrouillengang fortzusetzen. Jetzt erst

fängt die Kamera an, sich langsam an der Mauer entlang nach unten zu bewegen, sehr langsam, denn die Mauer ist sehr hoch. Und tief unten, im Graben und im Schnee macht Rosa Luxemburg ihren Hofgang als Gefangene, nur ein Rabe begleitet sie. Dabei hört man ihre Stimme, die einen Brief von Sonja Liebknecht beantwortet, der Frau von Karl Liebknecht, der ebenfalls in Sicherheit sitzt, weil er gegen den Krieg agitiert hat.



<http://udue.de/mt>

Was kann man mit Filmbildern erzählen, das sich nicht in Worte fassen lässt? Paolo Taviani, der italienische Filmregisseur, nennt es: „Schreiben mit der Kamera“.

In der Höhe, im Himmel, Symbol der Freiheit, bewegen sich die Repräsentanten der herrschenden Gewalt, und Rosa, die sich für die Freiheit aller Menschen einsetzt, ist in die Tiefe verbannt. Sie wird begleitet von einem schwarzen Vogel, auch er ein Symbol für Ungebundenheit, und in der germanischen Mythologie steht er für „Wissen“ und „Gedächtnis“. Die Farbe des Schnees bedeutet Unschuld, Reinheit, ist aber ebenso die Farbe für ein Leichentuch.

Kurz vor ihrer Inhaftierung hatte Rosa noch zu Arbeitern gesprochen und in einer hoffnungsvollen Rede zu ihnen gesagt:

„Noch liegt die Macht bei denjenigen, die sich allein auf eine Welt voll Mordwaffen stützen, noch werden Kriege vorbereitet, noch regiert der Kriegsgott Mars die Stunde. Aber wie Wallenstein im Schiller'schen Drama sagte: Der Tag ist nah, der Tag, der uns gehört. So wird der Tag nahen, an dem wir, die unten stehen, nach oben kommen werden, um eine Gesellschaftsordnung wahr zu machen, die des Menschengeschlechts würdig ist, eine Gesellschaft, die keine Ausbeutung des Menschen durch den Menschen kennt, die keinen Völkermord kennt, eine Gesellschaft, die die Ideale sowohl der ältesten Religionsstifter als auch der größten Philosophen der Menschheit verwirklichen wird.“

Am Ende von Rosas Leben werden Soldaten immer noch die Macht haben über sie. Und der Graben wird zum Landwehrkanal werden, in den sie ihre Leiche werfen. Der Beginn des Films spielt bei Tag, am Ende des Films wird es Nacht sein.



<http://udue.de/mt2>

Ich zeige Ihnen jetzt einen zweiten Ausschnitt aus demselben Film. Silvester 1900 bei den deutschen Sozialdemokraten. August Bebel, der Parteivorsitzende, hält eine Rede über die Hoffnung und die Erfüllung, d. h. über die Erwartung der Sozialdemokraten für das neue, das zwanzigste Jahrhundert.

Es gab zu dem Zeitpunkt, als ich das Drehbuch für den Film schrieb, nur noch zwei Zeitzeugen, die ich habe befragen können. Rosi Frölich war die eine. Sie war Schülerin von Rosa gewesen, als diese in der Parteischnule unterrichtete. Sie schenkte mir ein Foto, das ich zuvor noch nie gesehen hatte: Rosa als Geisha verkleidet. Ich fragte sie, was es damit auf sich hatte, und sie erzählte, dass die Sozialdemokraten sich

auf ihren Festen manchmal kostümierten, und da Rosa sehr klein war – sie war nur 156 cm groß – und dunkles Haar hatte, sei sie wohl auf diese Verkleidungsidee gekommen. Dieses Foto brachte mich auf die Idee zu dieser Szene. Ich weiß nicht, ob die Partei sich für den Aufbruch ins neue Jahrhundert tatsächlich verkleidet hat, die Rede von August Bebel aber ist authentisch.

Sie haben gesehen: Während Bebel über das spricht, was er vom neuen Jahrhundert erwartet, nämlich die Erfüllung aller Hoffnungen, hängt hinter und über ihm ein riesiges Bouquet aus roten Nelken, den Symbolblumen der Partei, mit der weißen Unschulds-Zahl 1900 darin. Für die Sozialdemokraten bedeutete Rot die Farbe der Revolution, für uns, die wir wissen, was das Jahrhundert an Schrecknissen und Grausamkeit gebracht hat, verwandelt sich dieser Fleck in einen riesigen Blutfleck.

Die Farbe Rot kommt im Film nur viermal vor. Das erste Mal wartet die kleine Rosa beharrlich vor einer Rosenknospe, weil sie sehen will, wie sie erblüht, so wie die erwachsene Rosa später auf die Revolution wartet. Als sie endlich aus dem Gefängnis entlassen wird, bringt ihre Freundin ihr eine rote Rose zur Begrüßung mit, und natürlich hofft Rosa, dass nun die Zeit eingelöster Hoffnungen beginnt. Aber auch hier kündigt das Rot nur ihren baldigen Tod an.

Und auch in dem Ausschnitt, den ich Ihnen jetzt zeigen möchte, spielt die Farbe Rot eine Rolle. Es ist das Ende des Films.

Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht werden ins Hotel Eden in Berlin gebracht und danach ermordet. Nachdem Rosa während des Krieges in mehreren Gefängnissen eingesperrt war, vermutet sie, dass sie nur wieder ins nächste Gefängnis gebracht wird. Sie glaubt immer noch an die Geschichte, die alles besser lenkt als die Menschen. „Wir haben die Macht im Staat“, verhöhnt sie Waldemar Papst, Generalstabs-Offizier der Garde-Kavallerie-Schützen-Division, und sie antwortet: „Die Geschichte wird Ihnen das Gegenteil beweisen“.

Einen ähnlichen Satz sagt in meinem Film „Die bleierne Zeit“ Gudrun Ensslin zu ihrer Schwester, die sie im Gefängnis besucht hat und ihr vorwirft, sich nicht um ihr Kind, sondern nur um die Weltrevolution gekümmert zu haben:

„Wart ab, zehn Jahre ... zwanzig. Dann erst wirst du beurteilen können, wer von uns beiden recht hatte.“



<http://udue.de/mt3>

Sie haben gesehen: Rosa Luxemburg wird im Hotel einen langen roten Teppich hinuntergeführt. Dieser rote Teppich weist für mich auf den Strom von Blut, der in diesem Jahrhundert noch fließen wird. Rosa Luxemburg war Jüdin, und ermordet wird sie von Freicorps-Soldaten, die sich später Hitlers Nationalsozialisten anschließen. Und es ist wie in einem Grimm'schen Märchen, wo alle Dinge drei Mal geschehen müssen, damit sie wahr werden. „Jetzt komme ich noch zwei Mal und dann nimmermehr. Jetzt komme ich noch einmal und dann nimmermehr“ ... Sie erinnern sich.

Rosa bekommt zunächst einen Schlag auf den Kopf, der sie fast umbringt, wird dann von dem Offizier, der ihr vorher noch wie ein Gentleman in den Mantel hilft, erschossen, zuletzt in den Landwehrkanal geworfen. Und bestimmt hatten ihre Mörder als Kinder die Grimm'schen Märchen gelesen. Und sie fürchteten sich so sehr vor dieser Frau, dass sie ganz sicher sein wollten, dass sie nie mehr wiederkehrt.

Jetzt ist es Nacht (Hannah Arendt wird später immer wieder von den „finsternen Zeiten“ sprechen), das Wasser ist schwarz im Gegensatz zu dem Schnee des Beginns, und ich lasse das Bild bis zu den Endtiteln stehen, das Wasser ist noch tiefer als der Festungsgraben, und es fließt weiter bis zum heutigen Tag. Bis zu uns. Wir sind nicht von unserer Geschichte loszulösen.

Sebastian Haffner hat dazu geschrieben:

„Der Mord vom 15. Januar 1919 war ein Auftakt – der Auftakt zu den tausendfachen Morden in den folgenden Monaten der Noske-Zeit, zu den millionenfachen Morden in den folgenden Jahrzehnten der Hitler-Zeit. Er war das Startzeichen für alle anderen. Und gerade er ist immer noch uneingestanden, immer noch ungesühnt und immer noch unbereut. Deswegen schreit er immer noch zum deutschen Himmel. Deswegen schickt er immer noch sein sengendes Licht in die deutsche Gegenwart wie ein tödlicher Laserstrahl.“

Ich bin oftmals von Historikern gerügt worden, manchmal sogar auf recht bössartige Weise, weil ich mich nicht exakt an die historischen Fakten gehalten habe. „Geschichtsklitterung“ nennen sie es. In ihren Augen hat ein Filmmacher nicht das Recht, sich der historischen Fakten zu bedienen, um eine Dimension des Unausgesprochenen, des Tragischen oder des Poetischen hinzuzufügen.

Ich möchte in diesem Zusammenhang einen kanadischen Historiker, Bruno Ramirez, zitieren, der zugleich auch Drehbuchautor ist.

„The power of film is also due to its language, a delicate mixture of the dramaturgical and visual, as opposed to the conceptual and explicatory written language of a historiographical text.“

Es gibt noch einen anderen Grund, warum ein Film, der sich mit Geschichte beschäftigt, nicht dem Bericht eines Historikers gleichen kann. Wir machen Filme, um zu Menschen zu sprechen, die in der Gegenwart leben. Und ich suche mir im historischen Material das aus, was mir erlaubt, einen Bezug zur Gegenwart herzustellen. Rosa Luxemburg z. B. hat während ihres Lebens auch an anderen Fronten gekämpft, nicht nur gegen den Krieg, sondern gegen die Gewerkschaften, die ihr zu behäbig geworden waren und nicht mehr auf eine Revolution hinarbeiteten. Oder gegen Eduard Bernstein, der sie im Film in der Silvesternacht zum Tanz auffordert.

In der Zeit, in der ich den Film gedreht habe, 1985, war in Deutschland gerade die Friedensbewegung sehr stark, es kam zu riesigen Demonstrationen in Bonn gegen die Aufstellung von Pershing-Raketen auf deutschem Boden. Obwohl Rosa im Film gegen den Krieg von 1914 agitiert, haben die Zuschauer es auf unsere damalige Situation bezogen. Und als ich zuletzt in Israel den

Film vorgeführt habe, haben die Zuschauer an der Stelle applaudiert, weil sie an ihren eigenen Wunsch nach Frieden erinnert wurden.

Und nun möchte ich noch kurz auf einen weiteren Zeitzeugen, den ich befragen konnte, eingehen, und wie er mir geholfen hat, etwas über die Person zu erfahren, das über die klassische Geschichtsschreibung hinausgeht. Von Rosi Frölich erzählte ich Ihnen schon.

Es war der alte Anarchist Alexander Souchy. Er war schon über 90, als ich ihn traf, und er hatte ein höchst aufregendes Leben gehabt, das exemplarische Leben eines unverwüstlichen Linken in Europa. Er war in Russland noch Pjotr Fjodorowitch Kropotkin, dem Fürsten der Anarchisten, begegnet, hatte sich im spanischen Bürgerkrieg gegen Franco engagiert, hielt sich lange in Kuba auf und lebte, als ich ihn kurz vor seinem Tod traf, in München. Er hatte sich einen wunderbaren Humor bewahrt, und er erzählte mir amüsiert eine Geschichte von Rosas Katze. Rosa hatte ihre Katze Mimi so erzogen, dass sie mit ihr am Tisch sitzen konnte wie ein Mensch und ganz manierlich aus einem Teller fraß.

Ich werde Ihnen auch diese Szene kurz zeigen:



<http://udue.de/mt4>

Natürlich finden Sie diese Szene in keinem Geschichtsbuch. Aber ich konnte mit ihr, nach all den von Rosa und anderen gesprochenen Worten und Reden, ohne weitere Worte hinzufügen zu müssen, ihre Einsamkeit spürbar machen, ihre Isolation. Die Stille nach dem Tumult.

Der nächste meiner Filme, der sich mit deutscher Geschichte beschäftigt, ist „Rosenstraße“. Auch in dem Film geht es um Frauen, die sich ihrem von der Regierung auferlegten Schicksal nicht fügen wollen. Er spielt im Zweiten Weltkrieg. In Berlin, Februar 1943. Während der sogenannten „Fabrikaktion“ werden die jüdischen Männer, die bis zu dem Zeitpunkt in einer Mischehe lebten, d. h. durch die Ehe mit nichtjüdischen deutschen Frauen geschützt waren, in ein Haus in der Rosenstraße gebracht, bei den Hackeschen Höfen, um von dort nach Auschwitz deportiert zu werden, damals sagte man noch „evakuiert“.

So jedenfalls vermuten und befürchten es die Frauen, und sie versammeln sich vor dem Haus und rühren sich nicht mehr vom Fleck. Da jeden Tag mehr Frauen hinzukommen, wird es dem Propagandaminister und Berliner Gauleiter Josef Goebbels am Ende zu brenzlich – die ausländische Presse hatte schon Wind davon bekommen –, und er lässt die Männer wieder frei. In sein Tagebuch notiert er, dass, wenn der Aufruhr vorüber ist, er sie sich einzeln wieder schnappen würde.



<http://udue.de/mt5>

Ich möchte ihnen einen Ausschnitt zeigen, in dem die Nazis versuchen, die Frauen in Angst zu versetzen, um sie von der Straße zu vertreiben.

Warum können sie nicht einfach auf die Frauen schießen, sie hatten doch sonst keinerlei Hemmungen, Menschen umzubringen? Der Grund war wohl: Es sind keine jüdischen Frauen, und sie verkörpern das Ideal der Treue, eine Tugend, die von den Nazis verherrlicht wurde. Die Sol-

daten an der Front mussten darauf vertrauen können, dass ihnen ihre Frauen und Verlobten in der Heimat treu blieben.

Das ist meiner Meinung nach auch der Grund, warum diese Frauen in der ehemaligen DDR erst so spät geehrt wurden. Die Rosenstraße befindet oder befand sich in Ost-Berlin. Hätten sie auf die Freilassung ihrer Männer gedrungen aus rein politischen Motiven, wären sie sicherlich ins Pantheon der Helden des Widerstands aufgenommen worden. So waren es ja nur Frauen, die aus Liebe zu ihren Männern handelten. Und die Liebe hat in der Geschichtsschreibung normalerweise keinen Platz.

Einige linke Historiker hatten sich schon bei „Rosa Luxemburg“ darüber erregt, dass ich ihr Leben als Frau und Liebende ebenso ernst genommen habe wie das der Politikerin und Revolutionärin. In der marxistischen Lehre zählt nur die Gesinnung, und es war sehr schwer für mich, überhaupt eine Biographie über Rosa Luxemburg zu finden, in der ich etwas über ihre Person als Frau erfahren konnte.

Zum Glück hat sie 2.500 Briefe hinterlassen, und Briefe sind die besten Quellen, um sich einer Person anzunähern und um das Politische mit dem Persönlichen zu verbinden oder sogar daraus zu erklären. „Das Private ist das Politische“, ein Slogan der Frauenbewegung der siebziger Jahre. Rosa Luxemburg hat sich oft beschwert, dass ihre Genossen öffentlich anders redeten als privat und dass sie das, was sie von anderen forderten, sich selbst nicht auferlegt haben. Das ist, glaube ich, auch für uns heute noch ein Thema.

In der Wirklichkeit, wenn ich den Aussagen der Zeitzeugen aus der Rosenstraße glauben kann, standen dort viel mehr Frauen als die, die Sie eben gesehen haben. Am Schluss waren es wohl über 1.000 Frauen und Kinder, die dort ausharrten und protestierten. Die Produktion konnte oder wollte mir nicht so viele Statisten bewilligen, also waren es bei mir am Ende nur höchstens 300. Für einen Historiker also die falsche Zahl.

Mir war nur wichtig zu zeigen, dass es am Anfang wenige Frauen waren, es an jedem neuen Tag aber mehr wurden, d. h. dass immer mehr Frauen den Mut hatten – oder sollte man sagen „Zivilcourage“? –, sich den Verboten der Nazis zu widersetzen. In „Hannah Arendt“ fragt ein Richter Eichmann: „Wenn mehr Zivilcourage gewesen wäre, wäre dann alles anders geworden?“ Und Eichmann erwidert: „Ja, wenn die Zivilcourage hierarchisch aufgebaut gewesen wäre!“ Mit dieser Aussage bestätigt er in meinen Augen Hannah Arendts Vermutung, dass Eichmann zwar nicht dumm, aber gedankenlos war.

Es gibt ein anderes Beispiel. Sie kennen sicher alle „Amadeus“ von Milos Forman, in dem er das Leben von Mozart verfilmt hat. Mozart wurde im Laufe seines Lebens immer ärmer, er musste zehn Mal seine Behausung wechseln, und zum Schluss ist er in völliger Armut gestorben. In einem Film wäre es absurd, zehn Mal den Umzug in eine andere Wohnung zu zeigen. Forman hat folglich Mozarts Abstieg in die Armut in der Weise gelöst, dass er Mozarts erste Wohnung immer ärmer und elender hat dekorieren lassen, und damit denselben Effekt erreicht.

Es gibt eine Stelle in „Rosenstraße“, da habe ich eine Szene hinzuerfunden, die hätte stattfinden können, sie ist aber nirgends verbürgt. Tatsache ist, dass es auch Anfang 1943 noch Filmpremierungen gab, an denen Goebbels möglicherweise als Film- und Propagandaminister teilnahm. Goebbels war aber ebenso NSDAP-Gauleiter für Berlin und damit für die Eingeschlossenen in der Rosenstraße zuständig. Und er war als Frauenheld berüchtigt – sein Spitzname: „Bock von Babelsberg“.



<http://udue.de/mt6>

Diese Szene zeigt, dass es zu dem Zeitpunkt noch ein Deutschland gab, das unbesorgt feierte und versuchte, die bevorstehende Niederlage zu verdrängen. Diese Menschen sind sogar so sehr auf ihr Vergnügen bedacht, dass sie gar nicht bemerken, dass der Filmstar – sie ist Lizzie Waldmüller nachempfunden – ein frivoles Lied singt, das von einem jüdischen Komponisten stammt und im Text genau dem widerspricht, was die Nationalsozialisten von den Frauen verlangten, nämlich Treue.

Ein namhafter deutscher Historiker hat mir Geschichtsklitterung vorgeworfen, weil ich behauptete, nur weil Goebbels mit einer dieser Frauen (im Film Katja Riemann) geschlafen habe, hätte er die Männer freigelassen. Das wäre tatsächlich eine arge Verdrehung gewesen. Aber wenn Sie genau zugesehen haben, haben Sie sicherlich bemerkt, dass Katja Riemann weint, weil sie und ihr Bruder nichts erreicht haben und das Ganze von ihr nur eine Idee, aus Verzweiflung geboren, war.

Ihr naiver Plan war: Sie sollte Goebbels durch ihre Schönheit anlocken, damit ihr Bruder sich ihm nähern und dazu briefen könnte, die Männer freizulassen. Der Moment, in dem der Bruder ihr die Knöpfe an dem geliehenen Kleid aufmacht, beweist es. Denn ein Minister, der als „geiler Bock“ galt, hätte es sich sicher nicht nehmen lassen, Katjas Kleid genüsslich aufzuknöpfen. Das sind die Hinweise in einem Film, die Historiker leicht übersehen, die aber zum Verständnis wichtig sind. „Schreiben mit der Kamera“.

Die Männer sind freigelassen worden. Aus bestimmten Dokumenten soll hervorgehen, dass die Einsitzenden der Rosenstraße nicht zum Abtransport in ein Vernichtungslager vorgesehen waren. Die Zeitzeugen dagegen, die ich noch befragen konnte, waren alle davon überzeugt, dass nur das Ausharren der Frauen zu der Befreiung ihrer Männer geführt hatte, dass es also ihr Erfolg war. Da ich in meinen Filmen, wie ich schon zu Beginn sagte, immer von Personen ausgehe, habe ich mich an ihre Aussagen gehalten und mich ihrem subjektiven Erleben angeschlossen. Auch wenn es der historischen Wahrheit nicht ganz entsprechen sollte, wird der mutige Einsatz dieser Frauen dadurch keineswegs geschmälert.

Zurück zu Rosa Luxemburg. Sie war eine Idealistin und Utopistin, die an die Geschichte und an den Fortschritt glaubte, als seien es Kräfte mit einer weiseren Sicht als die der Menschen. 1905 schreibt sie:

„Die Geschichte der Menschheit fiebert in Geburtswehen, neue soziale Gestaltungen drängen ans Licht. Es wird Neues werden.“

Und 1917, aus dem Gefängnis:

„Die Geschichte weiß stets am besten Rat, wo sie sich am hoffnungslosesten in die Sackgasse verlaufen zu haben scheint.“

Oder 1918:

„Die Geschichte allein weiß Rat für ihre eigenen Sorgen, und sie hat schon manchen Misthaufen in die Luft gesprengt, der ihr im Weg stand. Sie wird's auch diesmal schaffen.“

Die Frauen aus der Rosenstraße glauben an keine Utopie mehr, und nicht mehr an die Zukunft, sie leben in einer grauisigen Gegenwart, in den „finsternen Zeiten“, wie Hannah Arendt diese Zeit bezeichnen wird. Sie haben nicht den Traum, die Menschheit zu retten, sondern nur den verzweifelten Wunsch, ihre Männer zu retten.

Im letzten Film, den ich Ihnen vorstellen möchte, blickt Hannah Arendt zurück, in die Zeiten des Schreckens und des Totalitarismus. Auch sie war eine Jüdin, aber sie war klug genug, die Entwicklung unter Hitler vorzusehen und rechtzeitig aus Deutschland zu fliehen. Dennoch hat Hannah Arendt vielleicht noch eine Utopie, nicht mehr die einer Rosa Luxemburg, die der Geschichte vertraute, sondern die einer Philosophin, die dem Denken vertraut. Vielleicht erwartete sie sich vom Denken die Kraft, die Rosa der Geschichte zuschrieb, und so war ihr, wie eine zeitgenössische deutsche Philosophin und Arendt-Kennerin, Bettina Stangneth, es ausgedrückt: der Gedanke unerträglich, dass es eine böse Philosophie geben könnte.

Die Szene, die ich Ihnen jetzt vorspielen möchte, hat so wohl nicht stattgefunden. Den Text, den Hannah Arendt vorträgt, habe ich in einem Brief von ihr gefunden, den sie an Karl Jaspers, ihren Doktorvater und Freund, geschrieben hat. Und ob sie je eine „Deutschklasse“ in den USA unterrichtet hat, ist mir nicht bekannt. Aber ich brauchte diesen Text, in dem sie von der „Überflüssigmachung des Menschen durch Menschen“ spricht, und vor allem, weil sie darin noch vom „radikal Bösen“ ausgeht. Erst als sie Adolf Eichmann beschreiben muss und erkennt, dass der Begriff des „radikal Bösen“ auf ihn nicht anwendbar ist, entsteht die Idee der „Banalität des Bösen“.



Falls Sie den Film gesehen haben, werden Sie sich erinnern, dass ich Eichmann nicht mit einem Schauspieler besetzt, sondern dokumentarisches Schwarz-Weiß-Material eingeschnitten habe. Ich wollte dadurch den Zuschauer an Hannah Arendts Beobachtungen, Zweifel und Erkenntnissen teilhaben lassen. Wie kann man aber im Film so tun, als säße der Schauspieler der echte Eichmann gegenüber?

<http://udue.de/mt7>

Im Gerichtssaal, der in Jerusalem noch existiert, wäre es stilistisch nicht möglich gewesen. Da aber im Presseraum, der direkt unter dem Gerichtssaal eingerichtet worden war, über mehrere Monitore die Reportage des amerikanischen Fernsehens übertragen wurde, habe ich mich entschlossen, Hannah Arendt in den Presseraum zu setzen.

Ich habe mich sogar vor mir selbst mit der Erklärung gerechtfertigt, dass sie eine so übermäßig starke Raucherin war und im Gerichtssaal Rauchen verboten war. Manchmal glaubt man, etwas zu erfinden, weil es einem stilistisch nützt, und im Nachhinein stellt sich heraus, dass man der Wahrheit „nachgeholfen“ hat.

Ein Neffe, der den Film bei der ersten Vorführung in Israel sah, sagte danach: „Hannah hat viel mehr geraucht als in Ihrem Film. Deswegen hat sie den Prozess ja auch fast nur aus dem Preseraum verfolgt“.

Und nun noch ein Ausschnitt vom Ende des Films. Hannah Arendt hat gerade ihre lange Schlussrede an die Studenten gehalten, in der sie ihre Hoffnung ausdrückt, dass Denken die Menschen vor Katastrophen bewahren kann. Ihr Jugendfreund Hans Jonas hat diese Rede mit angehört und macht ihr danach bittere Vorwürfe. Auch diese Begegnung hat so nicht stattgefunden. Hans Jonas hatte Hannah Arendt nach dem Erscheinen ihrer Artikel im „New Yorker“ einen Brief geschrieben, in dem er ihr die Freundschaft aufkündigt. Die Witwe von Hans Jonas, die wir noch kennenlernen konnten, hat ihn mir freundlicherweise überlassen. Dieser Brief ist nie veröffentlicht worden.



Auch bei „Hannah Arendt“ konnte ich es einigen Historikern nicht recht machen. Sie warfen mir Inkompetenz vor, weil ich die letzten Erkenntnisse zu Eichmann nicht berücksichtigt hätte. Ich wäre in meiner unkritischen Verehrung für Hannah Arendt nur ihrer Sichtweise und Argumentation gefolgt. Damit haben sie nicht ganz Unrecht.

<http://udue.de/mt8>

Ich verehere Hannah Ahrendt, ich bewundere ihr unabhängiges Denken.

Und ich habe versucht, einem ihrer Leitsätze zu folgen: ICH WILL VERSTEHEN. Ich wollte verstehen, was SIE in Adolf Eichmann sah, warum er für sie nur ein mittelmaßiger, zum Denken unfähiger Bürokrat war. Auch deswegen habe ich das Dokumentarmaterial eingeschnitten. Das heißt aber nicht, dass ich einen Dokumentarfilm machen wollte oder gemacht habe. Es bleibt ein Fiction-Film, der versucht, Korrespondenzen zu schaffen, die nur über die Bilder zu verstehen sind.



Dazu zeige ich Ihnen als Letztes den Beginn von „Hannah Arendt“. Sie werden sehen. Am Anfang ist die Leinwand schwarz. Es ist Nacht, so wie am Ende von Rosa Luxemburg. Dann sieht man aus der Ferne und aus der Finsternis zwei Lichter auf uns zukommen, sie sehen aus wie Augen, die uns aus der Tiefe der Dunkelheit anblicken, bevor sie als Lampen eines Busses erkennbar werden.

<http://udue.de/mt9>

Hannah Arendt sprach immer wieder von den „finsternen Zeiten“. Dieser Beginn des Films bedeutet für mich: Er wird aus der Vergangenheit zu uns sprechen, über die finsternen Zeiten. Und dann sieht man Hannah Arendt, die sich eine Zigarette anzündet, es wirkt, als sei sie im Geiste schon mit Eichmann verbunden. Nachdenklich geht sie langsam durch die dunkle Wohnung und legt sich aufs Sofa. Ihre „Denkhaltung“, wie Mary McCarthy sie beschrieben hat.

Dieses geistige Band zu Eichmann wird die Geschichte des Films werden. Auch wenn er als Person nicht gezeigt wird, begleitet er sie, bis sie ihn beschreiben und begreifen kann, und darüber hinaus in die Kontroverse. Am Ende des Films wird Hannah wieder in ihrer Denkhaltung auf dem Sofa liegen. Das Nachdenken über das Böse wird sie bis an ihr Lebensende nicht mehr loslassen.

Geschichte und Film. Fakten und Phantasie. Wie weit darf ein Filmemacher sich von den rein historischen Tatsachen entfernen? Es hätte gewiss andere und vielleicht bessere Beispiele gegeben als meine eigenen Filme. Aber ich wollte Ihnen auf diese Weise auch etwas über mich erzählen.

Und noch ein letztes Mal zu Hannah Arendt. Es gibt in dem Film eine Stelle, da befragt sie der Editor des „New Yorker“, ob es sich bei ihrer Beschreibung der Judenräte nicht vielleicht um eine Interpretation handle, und Hannah Arendt erwidert scharf: „It’s a fact.“ In ihrer Schlussrede jedoch räumt sie ein, dass es sich auch um eine philosophische Betrachtungsweise gehandelt habe.

Ich danke Ihnen.

Diskussion

Rektor Radtke: Frau von Trotta, Sie haben uns gezeigt, wie man mit bewegten Bildern bewegt. Es sind starke Bilder, die bei jedem Menschen anders ankommen. Literatur ist eine moderne Weltsprache, wie früher das Lateinische in der Wissenschaft. Seit über hundert Jahren ist der Film ebenso eine Sprache, bei der nicht jeder das Gleiche verstehen muss, auch wenn die Intention vielleicht klar ist. Aber es gibt eben unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. Aber es ist eine Kunst, diese starken Bilder zu schaffen, die so nachhaltig wirken. Ich könnte Frau von Trotta viele Fragen stellen, aber in Anbetracht der fortgeschrittenen Zeit möchte ich dem Publikum Gelegenheit geben, unsere Mercator-Professorin direkt zu befragen. Was wollten Sie schon immer über ihre Filme und die dahinterstehenden Ideen wissen?

Frage: Ich bin 1935 in Berlin-Spandau geboren und habe bis 1968 in der Stadt gelebt. Sie fangen das mit Ihren Filmbildern phantastisch auf. Manchmal versteht man es nur, wenn man weiß, worum es sich eigentlich handelt, zumindest von der Atmosphäre her betrachtet. Sie sagen, Sie hätten immer Schwierigkeiten mit Historikern gehabt, die sagen: „Es muss so oder so sein.“ Haben Sie als freie Gestalterin nicht das Recht, Ihre Sichtweise mit hineinzubringen?

Von Trotta: Ja, das stimmt, das Recht fordere ich ein. Nur wird es mir oft nicht zugestanden. Oft ist es so, dass die Filmkritiker keine Ahnung haben, weder von Rosa Luxemburg noch von Hildegard von Bingen oder von Hannah Arendt. Sie können auch in der Kürze der Zeit nicht all das nachlesen, was ich vor dem Film im Detail recherchiert habe, um meine Filmfiguren lebendig darstellen zu lassen. Sie wollen sich aber keine Blöße geben und überlassen die Kritiken irgend-einem Historiker, der sich natürlich auf seine bekannten Fakten konzentriert. Und dann wird mir vorgeworfen, ich hätte nicht seine Einsicht. Dagegen wehre ich mich entschieden. Wir haben das Recht, genau das zu tun, aber es gibt Grenzen. Als ich mich über Hildegard von Bingen informierte, sind mir zahlreiche Bücher übers Mittelalter in die Hände gefallen, in denen fast alles erfunden ist. Danach hatte Hildegard sogar einen Geliebten, mit dem sie aus dem Kloster fliehen wollte, und was sonst nicht noch alles. Das lehne ich ganz entschieden ab, dass man eine historische Figur so reduziert. Aber um ein besseres und tieferes Verständnis für die Person vermitteln zu können, haben wir das Recht, etwas hinzuzufügen, was die Figur lebendig werden lässt.

Frage: Eine kurze Frage zur Rezeption Ihres Hannah-Arendt-Filmes. Es ist ja ein Film, der sich mit der zentralen Erfahrung Deutschlands im 20. Jahrhundert auseinandersetzt, mit der Erfahrung des Nationalismus. Ein klassisches Thema der politischen Linken, auch der feministischen Linken. Jetzt geht eine Generation ins Kino, für die das teilweise gar nicht mehr ein Stück Zeitgeschichte ist, sondern viel weiter weg ist. Wie reagiert diese Zuschauergruppe nach Ihrer Erfahrung auf Ihren Film?

Von Trotta: Ach, das ist ganz unterschiedlich. Viele Erwachsene in meinem Alter haben den Film natürlich gesehen, weil er auch mit unserer Vorgeschichte zu tun hat. Aber es waren auch viele junge Menschen drin, die sich danach für das Thema interessiert haben und zu lesen anfangen. Sie haben ihn sozusagen als Anregung genutzt. Es gibt übrigens eine neue Biographie über Hannah Arendt, die parallel zum Film ein Bestseller wurde. Das ist für mich die eigentliche Befriedigung. Ähnlich war dies bei Rosa Luxemburg: Auf einmal haben alle Leute ihre Briefe und ihre politischen Schriften gelesen. Die gab es zum Teil noch gar nicht im Westen, denn 1985 waren West- und Ostdeutschland ja noch getrennte Staaten. Dass ich mit meinen Filmen dieses Interesse wecken kann, so dass sich die Menschen selber eine Meinung bilden können über die Person, die ich beschreibe, das ist eigentlich das Schönste für mich.

Frage: Ich kann gut nachvollziehen, dass Sie für sich als Künstlerin das Recht nehmen, von historischen Fakten abzuweichen. Aber wo würden Sie die Grenze ziehen? Gibt es so etwas wie ein Sinnkriterium, wo man verfälschen darf und wo nicht?

Von Trotta: Nehmen wir zum Beispiel den Film „Die Päpstin“. Die Menschen glaubten danach, dass es eine weibliche Päpstin gab, obwohl das nicht stimmt. Das war eine Erfindung. Was ich meine, ist, dass man aus Hildegard von Bingen keine Schnulzen-Nonne machen darf. So weit darf es nicht gehen, aber ich kann Dinge hinzufügen. Denn um eine Person beschreiben zu können, braucht man „Fleisch“, nicht nur Worte. Gerade Menschen, die viel geschrieben oder öffentliche Reden gehalten haben, wie Rosa Luxemburg, brauchen dieses „Fleisch“. Deshalb lese ich sehr viele Briefe und Korrespondenzen. Dort ziehe ich mir das raus, was ich brauche, um eine Person lebendig darzustellen. Aus den Briefen entwickle ich dann Szenen, das heißt, ich übertrage das Gelesene in gesprochene Worte und verbinde sie zu einem szenischen Format.

Frage: Ich habe eine Frage zu der Szene von Rosa Luxemburg, als sie im Hotel ist und dann abgeführt wird. Aus meiner Sicht ist das zum Teil im Wortlaut, aber auch zum Teil in der Bildardarstellung eine Parallele zum Verhör und zur Auslieferung Jesu Christi. War das Absicht oder Zufall?

Von Trotta: Das finde ich gut, wenn Sie das so sehen. Jeder ist frei zu interpretieren. Ich habe das dabei allerdings nicht gedacht.

Frage: Der Wortlaut ist gleich, wenn gesagt wird: „Du sagst es“. Dann wird Jesus ein Mantel umgelegt, ihr ebenso, und die Kopfwunde ist bei Jesus auf die gleiche Weise zu finden. Auch das Rot der Treppe kann natürlich für die Königin oder den König gelten. Also sehr viele Parallelen in den Szenen.

Radtko: Wollen wir der Künstlerin jetzt attestieren, dass unsere abendländische und auch die Kirchengeschichte so verinnerlicht sind, dass Sujets auch unbewusst reproduziert werden können, so dass man sich gleichwohl in dieser Tradition befindet? Das ist doch interessant.

Von Trotta: Ja, finde ich auch. Denken wir nur an Max Beckmann. Er hat Rosa Luxemburg mit ausgebreiteten Armen gemalt, so dass sie wie gekreuzigt wirkt. Das ist also gar nicht so weit hergeholt.

Frage: Ich habe eine ganz andere Frage. Was ist denn noch Ihr Traum?

Von Trotta: Mein Traum? Mein Traum ist, dass ich 120 Jahre alt werde und noch mindestens zwanzig Filme machen kann. Wenn ich hier über das spreche, was ich gemacht habe, muss ich mir natürlich die Filme noch einmal ansehen, um zu entscheiden, was ich daraus als Beispiel nehme. Aber normalerweise schaue ich nicht zurück. Ich sehe mir meine Filme nicht noch einmal an. Ich denke immer an den nächsten. Irgendwann wird's nicht mehr gehen. Aber bisher denke ich noch weiter.

Frage: Sie haben sehr viele biographische Filme gemacht. Reizt es Sie auch, in der Zukunft eigene Geschichten zu schreiben, also als Drehbuchautorin mehr eigene Ideen belletristisch zu verfolgen? Oder ist das so Ihr Lieblingsgenre?

Von Trotta: Nein, nein, lesen Sie mal meine Biographie oder meine Filmographie. Ich habe sehr viele Filme gemacht, die nichts mit Historie, Politik oder Ähnlichem zu tun haben. Für mich ist das immer wie Ein- und Ausatmen. Wenn ich ausatme, schaue ich in die Welt und mache etwas über die Welt oder über die Geschichte. Und wenn ich einatme, blicke ich in mich hinein und mache etwas über mich, meine Geschichte oder was an meine Biographie heranreicht. Ich möchte nicht darauf festgelegt werden, mich immer nur mit wichtigen historischen Personen zu befassen, auch wenn ich neuerdings immer wieder danach gefragt werde. Allerdings wird Barbara Sukowa im nächsten Film wieder mitspielen. Mit ihr habe ich schon sechs Filme gemacht, ich glaube, ich komme nicht mehr los von ihr. Sie und Katja Riemann, die Sie in „Rosenstraße“ gesehen haben, werden Schwestern spielen. Ich habe auch schon mehrere Schwesternfilme gemacht. Das wird jetzt, glaube ich, mein fünfter Schwesternfilm.

Frage: Was ich schon immer gerne wissen wollte: Wie haben sie sich gefunden – Barbara Sukowa, Hanna Schygulla und Sie?

Von Trotta: Hanna Schygulla habe ich 1969 kennengelernt, als wir zusammen mit Fassbinder den Film „Götter der Pest“ gemacht haben. Barbara Sukowa habe ich gesucht und gefunden, als ich für „Bleierne Zeit“ – das war mein dritter Film, den ich 1981 gemacht habe – eine Person für Gudrun Ensslin gesucht habe. Sie hatten zwar im Film nicht dieselben Namen, aber der Film war an diese Schwesterngeschichte angelehnt. Danach haben wir „Rosa Luxemburg“ gemacht, dann einen Film in Italien. Ich habe sieben Jahre in Rom gelebt und dort erst mal drei Filme gemacht und später noch einen Film. Der erste, aus dem Jahr 1988, hieß „Fürchten und lieben“. Die anderen beiden sind hier, glaube ich, ziemlich unbekannt geblieben. Dann habe ich mit Barbara noch „Die andere Frau“ gedreht, anschließend „Hildegard von Bingen“ und „Hannah Arendt“. Der nächste wird unser siebter gemeinsamer Film sein. Ich bin treu.

Frage: Sie hatten Ihre Bewunderung für Hannah Arendt und auch Ihre Anerkennung für den Mut der Frauen in der Rosenstraße zum Ausdruck gebracht. Meine Frage ist daher: Wie wichtig ist für Sie, dass Sie sich mit den Protagonistinnen im Film identifizieren können, um die für Sie typischen Filme machen zu können?

Von Trotta: Ich muss sie sympathisch finden, sonst kann ich den Film nicht machen. In Essen werde ich genau darüber reden. Das Thema heißt „Annäherung an eine Biographie“. Da werde ich erzählen, wie ich mich langsam an alle Personen herantaste und wie ich versuche, sie mir sozusagen einzuverleiben, was nicht immer leicht ist; gerade bei Hannah Arendt war das nicht leicht. Da habe ich lange Zeit gebraucht, bis ich sie so habe sehen und lieben können. Und erst wenn ich sie lieben kann, kann ich einen Film über sie machen. Natürlich, gewisse Kritik ist auch immer dabei – wenn ich jemanden liebe, kritisiere ich ihn ja auch. Aber ich muss ihn lieben, um ihn darstellen zu können. Ich würde nie einen Film über Hitler machen können, zum Beispiel.

Radtke: Sie haben schon auf Ihren neuen Film hingewiesen und uns ein bisschen neugierig gemacht. Wollen wir es noch ein wenig konkreter machen, wird es ein Niederrhein-Film?

Von Trotta: Da bin ich leider abergläubisch. Das hat mir der italienische Regisseur Nanni Moretti beigebracht. Man soll nicht zu viel über seinen künftigen Film reden. Sonst wird er vielleicht nicht gemacht. Ich weiß zum Beispiel, dass Volker Schlöndorff, der ebenfalls schon Mercator-Professor war, in der Pressekonferenz erzählte, dass er einen Film über die Päpstin drehen will, und dann hat er ihn doch nicht machen können. Ganz ehrlich: Davor habe ich ein bisschen Angst.

Radtke: Ich freue mich trotzdem auf die Dreharbeiten, die nächstes Jahr vielleicht am Niederrhein stattfinden werden.

Von Trotta: Dann können Sie ja mal vorbeikommen.

Radtke: Da werde ich auf jeden Fall vorbeikommen. Ich danke Ihnen für die Diskussion.

Margarethe von Trotta

Annäherung an eine Biographie

am Beispiel von Rosa Luxemburg, Hildegard von Bingen und Hannah Arendt

In Duisburg habe ich versucht, den Unterschied von Geschichte und historischem Film anhand einiger meiner Filme und Filmausschnitte zu veranschaulichen. Heute werde ich einen neuen Aspekt ansprechen: Wie kann man sich oder wie kann ich mich einer historischen Gestalt annähern?

Als mein Film „Hannah Arendt“ in die Kinos kam, ist mir vom Piper-Verlag, in dem fast alle Schriften von Hannah Arendt erschienen sind, vorgeschlagen worden, ein Buch über Hannah Arendt zu schreiben. Ich war von diesem Angebot zunächst überrascht, weil ich denke, es gibt schon so viele Bücher, Biographien und Texte über sie, dass ich nicht noch ein weiteres Buch hinzufügen sollte. Es war, so wurde mir dann aber erklärt, gar nicht als eine neue Biographie gedacht, sondern ich solle meine Annäherung an sie beschreiben und, wie ich „das Fürchten vor ihr verlernte“.

Ich habe das Angebot abgelehnt, weil ich es bei dem Film belassen wollte, es auch nicht glauben mochte, dass Leser sich für meine Zweifel oder Ängste interessieren könnten. Ich habe die Lektorin des Verlags mit dieser Absage enttäuscht. Sie war, im Gegensatz zu mir, überzeugt, dass Menschen, denen der Film gefallen hatte, neugierig darauf sein könnten zu erfahren, wieso ich mich an eine so bedeutende Frau und Philosophin herangewagt habe und ob mich nicht manchmal der Mut verließ.

Ich werde heute vor Ihnen versuchen, diesem Wunsch nachträglich Folge zu leisten. Und ich werde die Schwierigkeiten der Annäherung nicht nur an meinem Film über Hannah Arendt beschreiben, sondern an zwei weiteren historischen Frauengestalten: Hildegard von Bingen und Rosa Luxemburg. Wobei ich mich auf eine Aussage von Hannah Arendt, die sie am Ende ihres Lebens in einem Interview gemacht hat, berufen möchte:

„I would like to say that everything I did and everything I wrote all that is tentative. I think that all thinking ... has the earmark of being tentative.“

Und alles, was ich in einem Film und über einen Film sagen kann, ist ebenso.

Was bedeutet es für einen Filmemacher, sich einer historischen Person „auszusetzen“? Denn ohne sich ihr auszusetzen, ohne den Versuch, sich in ihr wiederzufinden und zu spiegeln, sich durch eine anfängliche Fremdheit hindurchquälend zu einer Art von Vertrautheit zu gelangen, kann es auch beim späteren Zuschauer zu keiner Anteilnahme kommen.

Hannah Arendt ist, wie ich schon sagte, in meinem filmischen Leben nicht die einzige Frau, bei der ich versucht habe, sie mir gewogen zu machen. Allerdings ahnte ich von Anfang an, dass sie mir die meisten Widerstände entgegensetzen würde. Sie war eine Frau, die – ganz im Gegensatz zu ihrer amerikanischen Schriftsteller-Freundin Mary McCarthy – äußerst zurückhaltend über ihr Privatleben und ihre Gefühle Auskunft gab, Fremden gegenüber schon gleich gar nicht. Und eine Person ausschließlich intellektuell zu ergründen, ist für mich nicht ausreichend.

Es gibt Filme, die entstehen ganz in einem selbst. Man setzt sich hin und fängt an zu phantasieren, und es ist, als öffne man einen Reißverschluss zum eigenen Unbewussten, und damit natürlich zum eigenen verborgenen Leben. Das ist mir geschehen mit meinem Film „Schwestern oder die Balance des Glücks“. In ihm habe ich vorweggenommen oder erahnt, dass ich eine Schwester habe, von der ich bis zu jenem Zeitpunkt noch nichts wusste.

Und andererseits gibt es die Filme, Stoffe oder Figuren, die von außen an einen herangetragen werden, von denen man zunächst nicht glauben mag, dass sie mit dem eigenen Selbst etwas gemeinsam haben könnten, und es dauert lange, bis man ein Sensorium für die Korrespondenzen im Sinne von Baudelaires „correspondences“ entwickelt.

Der Gedanke, über Hannah Arendt einen Film zu machen, stammt also nicht von mir. Martin Wiebel, ein langjähriger Freund und Förderer meiner Filme, Redakteur beim WDR, überfiel mich regelrecht mit dieser Idee, nachdem ich „Rosenstraße“ abgedreht hatte. Die Filmarbeiten waren sehr anstrengend gewesen, und ich hatte mir vorgenommen, in aller Ruhe über einen neuen Filmstoff nachzudenken. Meine erste Reaktion war Kopfschütteln und völliges Unverständnis für sein Ansinnen. Ein Film über eine Philosophin, deren Hauptbeschäftigung das Denken und Schreiben war! Völlig unmöglich, das kann man filmisch nicht darstellen. Damit war dieses Thema für mich zunächst vom Tisch.

Aber nach einer Weile erinnerte ich mich daran, dass ich dieselbe voreilige Reaktion schon einmal gehabt hatte. Rainer Werner Fassbinders letztes Projekt war ein Film über Rosa Luxemburg gewesen, und nach seinem Tod kam sein Produzent auf mich zu und meinte, ich sei es meiner Freundschaft zu Fassbinder schuldig, den Film zu übernehmen. Und vor allem, weil ich eine Frau sei. Dass mir das zum Vorteil gereichen sollte, vernahm ich damals, im Herbst 1982, zum ersten Mal! Und ich lehnte ab.

Zu dem Zeitpunkt kannte ich wenig von ROSA LUXEMBURG, obwohl sie eine der Ikonen der 68er war und ihr Bild auf den Schildern, die Studenten damals durch die Straßen trugen, ne-

ben den Köpfen von Marx, Lenin und Ho Chi Min auftauchte. Zwischen all den Männern nur diese eine Frau. Dabei war mir aufgefallen, dass ihr Gesicht besonders traurig wirkte und gar nicht so kämpferisch, wie ich das von einer Revolutionärin erwartet hätte. Dieser Widerspruch hatte mich neugierig gemacht. Vielleicht war das der Grund, um dem Drängen des Produzenten zuletzt doch nachzugeben. Widersprüche haben mich schon immer gereizt. Allerdings stellte ich eine Bedingung: dass ich mein eigenes Drehbuch schreiben, d. h. herausfinden könnte, was mich, mich ganz persönlich, an Rosa Luxemburg in Schwingung versetzen würde. In the mood for love, sozusagen.

Ich habe bei meinem letzten Auftritt in Duisburg über die Historie in meinen Filmen gesprochen und dabei versucht, eine Verbindung herzustellen zu meiner eigenen Biographie. Rosa Luxemburg war Revolutionärin, meine Mutter und ihre Familie als baltische Adelige wurden durch die Revolution, der Rosa mit Begeisterung anhing, aus Moskau vertrieben und waren damit staaten- und heimatlos. Als Kind hörte ich immer nur, dass die „Bolschewisten“ an ihrem Unglück schuld waren, und einige von ihnen hatten sogar Hitler dafür gedankt, als er den Krieg gegen Russland begann. Meine Mutter las die Memoiren von Alexander Fjodorowitsch Kerenski, von Wolfgang Leonhardt „Die Revolution entlässt ihre Kinder“ und anderen, die sich vom Kommunismus losgesagt hatten. Sie las weder Marx noch Rosa Luxemburg. Plötzlich sah ich im Angebot, den Film über Rosa Luxemburg zu machen, und damit über eine Zeit, die ich selber nicht miterlebt hatte, eine Möglichkeit, etwas von unserer Vergangenheit zu verstehen: Woher kamen wir, und was hatte dieses Jahrhundert aus uns gemacht?

Es wurde ein langer, fast könnte ich sagen „steiniger“ Weg, d. h. ein Weg über viel Asphalt. Um noch unveröffentlichte Texte von Rosa Luxemburg einsehen zu können, musste ich ins Institut für Marxismus-Leninismus nach Ost-Berlin pilgern. Ich musste jedes Mal mit der S-Bahn bis zum Bahnhof Friedrichstraße fahren. Auf dem Bahnsteig patrouillierten die Vopos, bei der Passkontrolle wurde ich in rüdem Ton aufgefordert, mein Ohr freizumachen, wobei es mir nie gelang, auch nur das geringste Lächeln von den stur dreinblickenden Kontrolleuren zu erheischen. Von der Friedrichstraße aus musste ich zu Fuß über die Karl-Liebknecht-Straße bis zum Institut Ecke Wilhelm-Pieck-Allee laufen. Dass ich überhaupt in diesen Tempel des Marxismus eingelassen wurde, hatte ich einem Missverständnis zu verdanken.

Vielen westdeutschen Historikern und Wissenschaftlern wurde zu der Zeit der Zutritt verweigert. Der Grund: Ich war, völlig blauäugig, Mitglied in einer westdeutschen Friedensbewegung geworden, die, wie ich später erfuhr, von der DDR finanziert wurde. Die Zensoren nahmen deswegen an, ich sei der DDR freundlich gesonnen, vielleicht sogar Mitglied der DKP. Dennoch durfte ich keinen Schritt alleine machen, wurde sogar ins Raucherzimmer – damals habe ich noch geraucht – von einem Historiker begleitet, der dann immer so tun musste, als sei er auch ganz süchtig auf eine Zigarette.

Zum Glück habe ich sehr bald die dortige Rosa-Luxemburg-Expertin Annelies Laschitza kennengelernt, mit der ich bis heute befreundet bin. Aber auch sie musste, trotz unserer Freundschaft, über mich Bericht erstatten, wie ich, nach dem Mauerfall, aus den Gauck-Papieren entnehmen konnte. Sie tat es, ohne mich zu denunzieren. Sie hat mich sogar, obwohl sie Parteimitglied

war, davor gewarnt, eine Koproduktion mit der DDR anzustreben. „Sie werden einen Sockelfilm von dir verlangen, genau wie unser Film über Clara Zetkin einer war“, warnte sie. Ich habe ihre Warnungen ernst genommen.

Diese Recherchen, genau wie die späteren zu meinem Film „Rosenstraße“, wurden für mich so etwas wie ein nachgeholter Geschichtsunterricht. Ich bin nicht nur viele Wochen lang nach Ost-Berlin gereist, sondern ebenso nach Warschau, wo Rosa Luxemburg zu Anfang des Jahrhunderts eine Zeitlang im Gefängnis saß. Aber je mehr ich von Rosa Luxemburg und über sie erfuhr, desto unsicherer wurde ich. Ein polnischer Kollege, vehemente Antikommunist wie so viele Polen damals, meinte: „Lass sie im Landwehrkanal liegen, wo sie hingehört, warum willst du sie herausholen!“

In den Biographien, zumeist von linken Historikern geschrieben, fand ich fast nichts über ihr privates Leben. Es ging um die Partei, um die richtige Interpretation des Marxismus und des Klassenkampfes, aber doch nicht etwa um Liebe oder Freundschaften, zumal wenn sie keine nur politischen waren. Und es ging mir beim Lesen dieser Biographien ein wenig so wie Rosa Luxemburg selbst, die sich einmal in einem Brief an Leo Jogiches, ihren polnischen Geliebten und Genossen, beklagte: „Seitenlange Ausführungen über die Parteiarbeit, aber kein Krümel von einem normalen Leben. Ich bin manchmal so müde gewesen, dass ich fast ohnmächtig geworden bin von ihrem Geschmiere. Wann haben wir denn wirklich gelebt?“ Das normale Leben, wo konnte ich etwas darüber erfahren? Zum Glück hatte Rosa an die 2.500 Briefe hinterlassen. Sie gaben mir Auskunft über ihre Vorlieben und Abneigungen, ihre Liebesbegegnungen und ihre Momente der Verzweiflung.

Und dennoch! Um an die verborgenen Seiten ihrer Person heranzukommen, habe ich sogar zu der Methode der „aktiven Imagination“ Zuflucht gesucht. C. G. Jung hat sie beschrieben. Man setzt sich auf den Boden und schließt die Augen und wartet auf das, was die Phantasie einem anbietet. Ich nahm mir vor, Rosa so zu treffen, damit sie mir Dinge verrät, die ich in den Büchern nicht fand. In einer dieser Sitzungen sagte sie mir, nur um Ihnen ein Beispiel zu nennen, wie so etwas funktioniert: „Denk daran, ich hatte sehr schönes langes Haar, und wenn ich mit einem Mann zusammen war, habe ich es über ihm ausgebreitet.“ Es gab ja nur Fotos von ihr, auf denen sie die Haare, wie alle Frauen ihrer Zeit, hochgesteckt trug, und man verfällt damit automatisch dem Irrtum, sie sich nur so züchtig vorzustellen.

Während ich also, nicht zuletzt auf diese abenteuerliche Weise, auf der Suche nach ihr war, ging ich durch regelrechte Wechselbäder. Las ich einen Brief an ihre Freunde, erschien sie mir warmerzig und liebenswert, las ich eine Rede gegen die Parteigenossen, wirkte sie rechthaberisch und arrogant. Danach las ich wieder in ihren Briefen und fand sie bewundernswert. Zwischendurch ging mir ihre Schwärmerei für Pflanzen und Vögel auf die Nerven, und ich musste erneut zu einem scharfen, politischen Text von ihr greifen. So ging es eine Weile hin und her, bis ihre Person immer deutlicher und plastischer wurde, immer reicher und auch widersprüchlicher.

Ich möchte Ihnen jetzt zwei Ausschnitte aus dem Film zeigen, um mich verständlich zu machen. Der erste zeigt sie auf einem Parteitag der SPD. Der zweite im Gefängnis in Wronke, in dem sie ab 1916 in Sicherheitshaft saß, um ihre leidenschaftlichen und scharfen Antikriegsreden weiter-



<http://udue.de/mt10>

hin zu unterbinden [Anm. d. Red.: Filmmaterial zum Gefängnisaufenthalt stand nicht zur Verfügung].

Dadurch, dass mein Bild von ihr gefestigter und facettenreicher wurde, kam es bei mir zum nächsten Angstschub. Wie konnte ich diese Vielfalt, diesen Reichtum ihrer Persönlichkeit in einem Film von nur zwei Stunden wiedergeben?

Zuletzt siegte meine Bewunderung. Wie sie die Männer der Sozialdemokratie immer wieder herausforderte und anstachelte, wie sie gegen diese Phalanx von Bequemlichkeit anrannte und anredete. Und es rührte mich ihre Zuversicht. Ich als Nachgeborene, die ja schon wusste, was das zwanzigste Jahrhundert an Schrecknissen bereithielt, war berührt von ihrem Glauben, dass sich trotz der widrigen Zeiten noch alles zum Guten wenden würde. Aus dem Gefängnis heraus sprach sie ihren Freunden Mut zu und riet ihnen, an die Geschichte zu glauben, die so viel weiser sei als die Menschen.

Nach zwei Jahren der Recherche fing ich an, ihr und meinem Bild von ihr zu vertrauen. Ich erkannte in vielem mein Leben in ihrem wieder. *Toute proportion gardée*, natürlich. Auch ich musste mich oft zur Wehr setzen gegen männliche Vorurteile und Verächtlichmachungen. Bei Rosa kam hinzu, dass sie Jüdin war und viele in der damaligen Gesellschaft, sogar in ihrer Partei, antisemitisch eingestellt waren. Es gibt Karikaturen von ihr, die heute zu einem Aufschrei führen würden. Und wie oft wurde sie, sogar von den eigenen Genossen, als „hysterisches Weib“ abgetan. Diese Unterstellung von Hysterie, die man zumeist Frauen gegenüber macht, die klug sind und sich und ihre Ideen durchzusetzen versuchen – wir kennen das ja auch heute noch, meistens sind es bei uns die Frauen der Grünen, die sich das anhören müssen. Oder Alice Schwarzer!

Ich zeige Ihnen jetzt noch eine Szene, in der die Genossen der SPD versuchen, ihre abwertende Haltung den beiden Frauen, Rosa Luxemburg und Clara Zetkin, gegenüber ironisch zu verbrämen, worauf Rosa auf grandios schlagfertige Weise antwortet.



<http://udue.de/mt11>

Sie haben gesehen: Eine Feministin war Rosa Luxemburg nicht. Genauso wenig wie Hannah Arendt. Beide waren sie Ausnahmeerscheinungen, und als solche fühlten sie kein Bedürfnis, sich für andere Frauen einzusetzen. Von heute aus betrachtet, erfüllten sie jedoch alles, was Feministinnen sich für und von Frauen wünschen. Und doch war es letztlich etwas anderes, das mich zu ihnen hingezogen hat: Beide, von außen betrachtet so außergewöhnlich starke Frauen, haben die Einsamkeit gekannt, die Traurigkeit, den Liebesverrat, den Schmerz. Diese ihre

verborgene Dimension, man könnte es ihr zweites Gesicht nennen, hat in mir ein Gefühl der Nähe entstehen lassen.

Ich lese Ihnen zum Abschluss einen Brief von Rosa Luxemburg vor, in der ihre Fähigkeit zu leiden und Mitleid zu empfinden, zum Ausdruck kommt. Es ist ein Brief aus dem Gefängnis, gerichtet an Sonja Liebknecht, die Frau von Karl Liebknecht, ihrem Mitstreiter.

„Ach, Sonitschka, ich habe hier einen scharfen Schmerz erlebt. Vor einigen Tagen kam ein Wagen mit Säcken hereingefahren. Die Last war so hoch aufgetürmt, dass die Büffel nicht mehr über die Schwelle bei der Toreinfahrt konnten. Der begleitende Soldat, ein brutaler Kerl, fing an, derart auf die Tiere loszuschlagen, dass eins davon blutete ... Die Tiere standen dann beim Abladen ganz still, erschöpft, und das, welches blutete, schaute dabei vor sich hin mit einem Ausdruck in dem schwarzen Gesicht wie ein verweintes Kind. Ich stand davor, und das Tier blickte mich an, mir rannen die Tränen herunter – es waren seine Tränen, man kann um den liebsten Bruder nicht schmerzlicher zucken, als ich in meiner Ohnmacht um dieses stumme Leid. Oh, mein armer Büffel, mein armer, geliebter Bruder, wir stehen hier beide so stumm und sind nur eins in Schmerz, in Ohnmacht, in Sehnsucht ... Sonitschka, Liebste, seien Sie trotz alledem ruhig und heiter. So ist das Leben, und so muss man es nehmen, tapfer, unverzagt und lächelnd – trotz alledem.“

Als ich diesen Brief zum ersten Mal las, wusste ich, er gehört in meinen Film. Mit ihm konnte ich dem Bild der „blutigen“ roten Rosa, das damals noch bei vielen Menschen vorherrschte, widersprechen. In den siebziger Jahren gab es eine Briefmarke mit dem Portrait Rosa Luxemburgs. Und es gab tatsächlich Menschen, die sich weigerten, einen Brief in Empfang zu nehmen, wenn er mit dieser Marke frankiert war.

Ich erwähnte schon, dass Briefe für mich wichtige Helfer sind, um mich einer Person anzunähern. Dasselbe gilt für HILDEGARD VON BINGEN. Mich ihr zu nähern, war einerseits schwieriger, weil die Zeit, in der sie lebte, uns so unendlich weit entfernt erscheint: eine Zeit, in der man noch glaubte, die Erde sei eine Scheibe – andererseits fühlte ich mich freier ihr gegenüber, und das aus demselben Grund. Wenn wir an den Anfang des letzten Jahrhunderts denken, spüren wir noch eine Art von Verwandtschaft, es gibt Fotos und sogar bewegte Bilder, aber das Mittelalter?

Hildegard wurde im Jahr 1098 geboren und starb 1179, sie wurde – ganz ungewöhnlich für ihre Zeit – 81 Jahre alt. Nonne, Visionärin, Äbtissin, Heilkundige, Forscherin, Komponistin, Gläubige. Ich bin keine Nonne, keine Wissenschaftlerin, keine Komponistin, und ich bin protestantisch erzogen worden. Was also konnte mich zu ihr hinführen? Nur meine Neugierde und meine vielen Fragen. Die wichtigste Frage für mich war: Was konnte diese ferne Zeit einer klugen und begabten Frau in unserem heutigen Sinne „anbieten“? Hatte sie eine Chance, ihre Begabung zu erkennen? Und auf welche Weise konnte sie sie durchsetzen?

Die Frauen zu Beginn der sogenannten neuen Frauenbewegung in den siebziger Jahren – auch die Frauenbewegung war ja durch den Nationalsozialismus amputiert und in eine Groteske verwandelt worden – suchten nach Vorbildern aus der Vergangenheit. Gab es überhaupt welche? Frauen tauchten in den historischen Büchern ja meist nur auf, wenn sie Herrscherinnen waren wie Elisabeth von England oder Katharina die Große von Russland. Ansonsten wurde die Weltgeschichte von Männern gemacht und von Männern beschrieben. Sie hatten zwar Mütter, Ammen, Gouvernanten, Köchinnen, Geliebte oder Ehefrauen; über die aber offensichtlich kein Wort zu verlieren war, es sei denn, sie besaßen als Maitressen, wie Madame de Pompadour, eine gewisse politische Machtstellung.

Ich zeige Ihnen jetzt den Anfang des Films.

Am Ende des ersten Millenniums glaubten viele Menschen, die Welt würde in der Nacht zum Jahr 1000 untergehen, und sie bereiteten sich mit Kasteiungen und Gebeten darauf vor. So wie wir vor dem Jahr 2000 Angst hatten, weil wir den Absturz der Computerwelt erwarteten. Ich habe mir vorgestellt, wie unfassbar es für die Menschen damals gewesen sein muss, als am nächsten Morgen die Sonne wieder aufging und die Welt noch bestand und sie am Leben waren. Die Sonne. Das Licht. Die Nacht war vorüber, es begann ein neues Zeitalter. Und in dem ersten Jahrhundert der neuen Zeit wird Hildegard geboren, und sie empfängt Botschaften vom „lebendigen Licht“.



Die kleine Hildegard, wie Sie gesehen haben, lasse ich aus der Unschärfe und Undeutlichkeit des Bildes allmählich in die Sichtbarkeit hineinreiten. Das bedeutet für mich: Aus der fernen Vergangenheit kommt sie auf uns zu. Und wir werden sie mit den Augen unseres heutigen säkularen Wissens betrachten.

<http://udue.de/mt12>

Mein erster Gang war diesmal ins Hildegard-Kloster in Eibingen bei Rudesheim. Dort traf ich auf Schwester Philippa, die als ehemalige Journalistin für den Kontakt zur Außenwelt zuständig ist. Sie gab mir bereitwillig Auskunft so wie zuvor Annelies Laschitzka zu Rosa Luxemburg. Sie riet mir, welche Biographie ich lesen sollte – die von Barbara Beuys, „Denn ich bin krank vor Liebe“. Es gibt leider unendlich viel Mist und Kitsch, der über Hildegard geschrieben wurde, und sie verwies mich ganz besonders auf ihren Briefwechsel. Schwester Philippas einzige Forderung an mich lautete: „Bitte, nicht zu viele Kräuter. Machen Sie keine Kräuter-Liesl aus ihr“. Wie Sie vielleicht wissen, ist Hildegard heute vor allem wegen ihrer Kenntnis der Kräuter bekannt, es gibt Apotheken, die nach ihr benannt sind, Müllis und Tees und alle möglichen Heilmethoden. Nach einer Reduzierung auf ihr Kräuterwissen stand mir aber wirklich nicht der Sinn.

Zum Schluss unseres ersten Treffens lud Schwester Philippa mich zu einer Profess ein, die zwei Wochen später im Kloster stattfinden sollte. Eine wirkliche Chance für mich, denn es gibt kaum noch junge Frauen, die Nonnen werden wollen. Ich konnte dann mit dieser Nonne reden, und auch mit ihrem Vater, der zur Einkleidungsfeier gekommen war. Ein Handwerker, der sein Missfallen an der Entscheidung seiner Tochter nicht vor mir verbarg. Ich war sehr beeindruckt von der jungen Frau und ihrer so natürlich wirkenden Beglückung darüber, dass sie den Schleier nehmen durfte. Im Mittelalter war es nicht ungewöhnlich, in ein Kloster einzutreten. Hildegard wurde schon als kleines Mädchen als Bezahlung des sogenannten Zehnten (fürs zehnte Kind) der Kirche vermacht, ohne dass sie hätte Einspruch erheben können. Bei ihr war der Eintritt ins Kloster kein freiwilliger gewesen.

Und damit wäre ich wieder bei dem Thema, das ich auch in der letzten Lesung angesprochen habe: Wie verhält sich ein Mensch, der in eine Zeit hineingeboren wird, die er sich nicht hat aussuchen können, und in eine Gesellschaft, die ihn zu bestimmten Verhaltensweisen zwingen will? Wird er versuchen, wie Hannah Arendt es genannt hat, „ohne Geländer“ zu denken? Hilde-

gards Geländer war das Christentum, die Bibel, die Psalmen, das Wort Gottes. Wie schaffte sie es, innerhalb dieser gedanklichen Grenzen ihre Stärke und ihre eigenen Wünsche zu erkennen? Wie schaffte sie es, sie zu verwirklichen?

Sie hatte Visionen und war davon überzeugt, dass sie ihr von Gott gesandt waren. Aber sie war sich zunächst nicht sicher, ob sie darüber reden durfte. Denn man hätte ihr unterstellen können, dass sie vom Teufel stammen. Das hätte Exkommunikation bedeutet. Für einen gläubigen Menschen eine Art von Todesstrafe, die ewige Verdammnis. Ich zeige Ihnen nun die Szene, in der sie wagt, ihrem Beichtvater zu gestehen, dass sie Botschaften von Gott empfängt.



Heute wissen wir – Oliver Sacks hat darüber sehr eindrücklich geschrieben –, dass es Halluzinationen sind, die von einer besonders starken Migräne ausgelöst werden können. Da Hildegard ihr ganzes Leben lang kränkelte und sie immer wieder wochenlang das Bett hüten musste, kann man das wohl annehmen.

<http://udue.de/mt13>

Nachdem sie ihre „Gesichte“ niedergeschrieben hatte, wandte sie sich „in aller Demut“ an Bernhard von Clairvaux, den mächtigsten Kirchenmann seiner Zeit, damit dieser sie dem Papst vorlege und von ihm beglaubigen ließe. Das war, etwas flapsig ausgedrückt, ihr erster Streich: Hildegard hatte erreicht, dass sie von der Kirche als Visionärin anerkannt wurde. Sie war damit nun nicht mehr zum Gehorsam gegenüber ihrem Abt verpflichtet. Als Nächstes befahl ihr die Stimme, ein eigenes Kloster zu gründen und das Kloster, in dem sie bis zu ihrem Tode bleiben sollte, zu verlassen. Ich zeige Ihnen jetzt einen Ausschnitt, in dem sie ihrem Abt mit diesem Wunsch entgegentritt:



Aus einem Doppelkloster wechselte sie nun in ein reines Frauenkloster, in dem sie, laut der Regel der Benediktiner, die einzige Autorität war. Was mich an Hildegard faszinierte, war: wie eine kluge Frau es fertig brachte, sich entgegen den Regeln ihrer Zeit, heute würden wir sagen: zu „emanzipieren“, dabei aber im festen Glauben verharrte, dass sie einzig und allein Gottes Stimme gehorchte. Sie konnte nicht durchschauen, dass es die Stimme ihres eigenen Unbewussten und die ihrer heimlichen Wünsche war. Dadurch verharrte sie in der Vorstellung, dass eine Frau schwach war.

<http://udue.de/mt14>

Sie betonte immer wieder: „Ich bin nur eine schwache Frau“. Damit entging sie dennoch nicht dem Zorn der Männer ihrer Zeit. Von vielen wurde sie verehrt, viele aber hätten es begrüßt, wenn sie exkommuniziert worden wäre. Dass es fast tausend Jahre gedauert hat, bis ein Papst sie heiliggesprochen hat, spricht für diese Hypothese.

Auch bei Hildegard von Bingen waren es die Widersprüche in ihrer Biographie, die mich reizten. Einerseits hat sie als Äbtissin und Seherin mit den Mächtigen ihrer Zeit, mit Kaisern und Päpsten korrespondiert, sie sogar ermahnt und ihnen Befehle erteilt, weil diese Befehle ja nicht von ihr, sondern von Gott stammten. Andererseits, als eine junge Nonne, Richardis von Stade, die sie besonders ins Herz geschlossen hatte, sich von ihr trennen wollte, um selbst Äbtissin in einem anderen Kloster zu werden, verwandelte sich Hildegard in eine ganz gewöhnliche, liebende, vor

Leidenschaft und Schmerz sich wie rasend gebärdende Frau. Ich möchte Ihnen nun im folgenden Ausschnitt dieses andere Gesicht von ihr zeigen:



<http://udue.de/mt15>

Um Richardis in ihr Kloster und zu sich zurückzuholen, schrieb sie sogar an den Papst, der ihr allerdings eine Abfuhr erteilte. Zuletzt hat sie sich in ihr Schicksal fügen müssen. Ich lese Ihnen dazu einen Ausschnitt aus einem Brief vor, den Hildegard an Richardis von Stade schrieb:

„Weh mir Mutter, weh mir Tochter. Warum hast du mich wie eine Waise zurückgelassen? Ich habe den Adel deiner Sitten geliebt, deine Weisheit und deine Keuschheit, deine Seele und dein ganzes Leben, so dass viele sagten: ‚Was tust du?‘ Nun sollen alle mit mir klagen, die Schmerz leiden gleich meinem Schmerz, die aus Gottes Liebe in ihrem Herzen und Gemüt Liebe zu einem Menschen trugen, wie ich sie zu dir gehabt – einem Menschen, der ihnen in einem Augenblick entrissen ward, so wie du mir entrissen worden bist. Gottes Engel schreite vor dir her, es schütze dich Gottes Sohn, und Seine Mutter behüte dich. Gedenke deiner armen Mutter Hildegard, auf dass dein Glück nicht dahinschwinde.“

„Dass dein Glück nicht dahinschwinde!“ Das klingt doch wie eine kleine, versteckte Drohung. Die auch als Vision begriffen werden kann. Denn Richardis stirbt schon ein Jahr später, nachdem sie das Hildegard-Kloster verlassen hat. Und man kommt nicht umhin zu vermuten, dass Hildegard ihr in einem Winkel ihres Herzens den Tod wünscht, genau wie heutige Frauen es manchmal tun, wenn sie von ihrem Geliebten verlassen werden.

Und nun zu Hannah Arendt!

Als ich mich, nach meiner anfänglichen Abwehr, dazu entschlossen hatte, eine Annäherung an ihr Leben und Werk zumindest zu versuchen, hörte ich mir als Erstes ihr berühmtes Gespräch „Zur Person“ mit Günter Gaus an. Zunächst nur auf Band. Sie erschien mir arrogant und rechtshaberisch, Gaus ständig unterbrechend und korrigierend. So dass ich sogleich überlegte, das Projekt, noch bevor ich es überhaupt richtig anging, aufzugeben. Kurz darauf sah ich mir dasselbe Gespräch auf einer DVD an und war überrascht, wie anders sie dabei auf mich wirkte. Charmant und bezaubernd. Und ich konnte Gaus, der einmal gefragt wurde, wer sein Lieblings-Gesprächspartner oder -partnerin gewesen sei, verstehen, als er sagte: Hannah Arendt. Und er und seine Frau seien richtig verliebt in sie gewesen. Verliebt allerdings war ICH noch lange nicht.

Günter Gaus erzählte dazu noch eine Geschichte, die uns ebenfalls erstaunen kann: Hannah Arendt war, sagte er, bevor das Gespräch losging und auch noch während der Aufzeichnung, so aufgeregt, dass er Angst hatte, sie könnte aufstehen und das Studio verlassen. Gott sei Dank hat einer der Kameramänner – 1963 waren die Kameras noch Riesenapparate, die nur schwerfällig zu bewegen waren – plötzlich unterbrochen und meinte, so könne er nicht weiterdrehen, da rage ein Nagel aus dem Boden, an dem die Kamera immer hängenbleiben würde, das könne er so nicht akzeptieren. Gaus und Hannah gingen also in die Garderobe zurück, rauchten mehrere Zigaretten, unterhielten sich und kamen an den Set zurück, nach-

dem das Problem mit dem Nagel gelöst war. Und von da ab war Hannah ruhig, man merkte ihr keinerlei Nervosität mehr an. Es war also ein Nagel, dem wir dieses wunderbare Dokument zu verdanken haben.

Später hat Hannah Arendts letzter Assistent, Jerome Kohn, mir in New York bestätigt, dass Hannah jedes Mal vom Lampenfieber gebeutelt wurde, bevor sie eine Vorlesung oder eine Rede halten musste. Ich hatte sie für furchtlos gehalten. Sie war es sicherlich, in ihrer Art auf die Welt zu blicken und sie zu analysieren. Sich vor Menschen zu fürchten, zu denen man öffentlich reden sollte, das war mir vertraut, das konnte ich nachempfinden.

Und nun machte ich mich auf den Weg. Wie schon bei Rosa Luxemburg und Hildegard von Bingen. Diesmal sogar bis nach New York. Bei meiner ersten Reise dorthin fragte ich Pam Katz, meine Koautorin von „Rosenstraße“, ob sie sich einen Film über Hannah Arendt vorstellen könne. Eigentlich war ich auf eine negative Reaktion, wie meine zu Beginn, gefasst, aber nein, Pam war sofort begeistert, und sie wollte am liebsten sogleich mit der Arbeit beginnen. Pam ist Jüdin und New Yorkerin, hat also zwei ganz wesentliche Anknüpfungspunkte.

Am nächsten Tag fuhren wir zum River Side Drive und blickten auf das Haus Nr. 370, in dem Hannah Arendt mit ihrem Mann zuletzt gewohnt hatte. Ich kannte die Gegend schon, weil auch Uwe Johnson, dessen „Jahrestage“ ich verfilmt habe, eine Zeitlang am River Side Drive wohnte. Johnson war mit Hannah Arendt befreundet gewesen, und es gibt sogar einen Briefwechsel zwischen beiden. Das wusste ich aber in dem Moment noch nicht. Wir fotografierten das Haus und den Hauseingang plus Lobby. Eine erste Annäherung. Ich brauche diese Art von konkreten Bildern. In meiner Phantasie sah ich Hannah dort sofort ein- und ausgehen.

Dennoch konnte ich es kaum glauben, dass Pam sich eine Konfrontation mit Hannah Arendt so ohne weiteres zutraute, dass sie nicht, genau wie ich, erst durch einen Wald von Bedenken hindurchmusste. Damit war ich plötzlich zwischen zwei Menschen geraten, die mich drängten, das Wagnis einzugehen. Aber meine beiden Drängler sind keine Regisseure. Ihre Vorstellungskraft muss nicht aus einem Text ein lebendiges, bewegtes Bild erschaffen. Das ist ein enormer Unterschied. Das Schreiben mag nicht leicht sein, aber solange Bilder in der Vorstellung verharren, ist alles möglich und denkbar. Die Arbeit der Regie fängt in dem Augenblick an, in dem man die Phantasiebilder in sichtbare verwandeln muss, und genau da beginnt auch die Qual.

Um ein Beispiel zu nennen. Ins Drehbuch zu meinem Film „Die bleierne Zeit“ hatte ich leichtsinnig und lapidar hineingeschrieben: „Sie besteigen den Ätna“. Ein einziger, harmlos klingender Satz. Und dann musste das ganze Team plus Schauspieler sich den Berg hinaufschneufen. Mir fiel es besonders schwer, ich war damals noch eine starke Raucherin, und es stank so intensiv nach Schwefel, dass ich kaum noch atmen konnte. Zuletzt hat mich unser Oberbeleuchter von hinten anschieben müssen, ziemlich demütigend.

Damals habe ich diesen einen Satz im Drehbuch verflucht. Aber meistens handelt es sich ja um viel schwierigere Umsetzungen. Ein Autor beschreibt eine bestimmte Stimmung, sagen wir zwischen Nacht und Tag oder im Zwielicht der Gefühle oder auch in einer bestimmten Landschaft.

Und dann steht man am Set, und diese Stimmung will sich partout nicht einstellen. Die Zeit drängt, der Produzent drängt, weil jeder Drehtag sehr viel kostet, und schon ist man gezwungen, Kompromisse zu machen.

Hannah Arendt! Es ist leicht zu schreiben: Sie ist eine Denkerin oder: Sie denkt. Wie kann man das in einem Film glaubhaft zeigen? Was war sie überhaupt? Jerome Kohn schreibt dazu:

„She is usually called a philosopher and often described as a political and moral philosopher. But I wonder: Was Sokrates a philosopher? He was a thinker, to be sure, and a lover of wisdom, which is what philosophia means in Greek. But do we know what wisdom is? We should not forget that Sokrates insisted he knew nothing. Might that have been the reason the Delphic Oracle proclaimed him the wisest of all men? Hannah Arendt was a thinker with a need to understand. She said she could not live without trying to understand whatever happened, and the times she lived through were replete with events, many of them unprecedented, each of them difficult to understand in itself, and more difficult to understand collectively. Catastrophic events, one after the other, ‚cascading like a Niagara Falls of History‘ as Hannah Arendt put it.”

Da die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts und damit auch die Lebensgeschichte Hannah Arendts vollgepackt war mit Ereignissen wie ein Niagara-Fall, wo sollten wir anfangen, ihr Leben zu beschreiben? Bei ihrer Kindheit in Königsberg, mit ihrem Eintritt ins Seminar von Martin Heidegger, dem Meister des Denkens, wie Hannah Arendt ihn später bezeichnet hat? Mit ihrer Flucht aus Deutschland 1933, über Prag nach Frankreich, ihrem Exil in Paris, wo sie Walter Benjamin und Heinrich Blücher, ihrem späteren Mann, begegnet? Mit dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich und Hannahs Zeit im Internierungslager? Ihrer Flucht von dort nach Marseille und von Marseille über Lissabon nach New York?

Sie kennen vielleicht die großartige Filmtrilogie von Axel Corti, geschrieben von Georg Stefan Troller, in dem das Schicksal von Wiener Juden erzählt wird, die über Frankreich in die USA fliehen und dort zunächst in bitterster Armut leben müssen. Auch Hannah Arendt und Heinrich Blücher hatten kein Geld, und sie konnten kein Englisch. Hannah Arendt musste wie ein junges Mädchen als Au-pair in eine mittelständische, amerikanische Familie gehen, um die Sprache zu erlernen. 1941, da war sie schon 35 Jahre alt. Jeder einzelne dieser Lebensabschnitte hätte einen spannenden, dramatischen Film ergeben können. Was also sollten wir auswählen?

Dass wir keinen Liebesfilm à la „Hannah und Marty“ schreiben wollten, das war uns sehr bald klar, auch wenn wir dafür sicher viel schneller eine Finanzierung gefunden hätten. Wir waren überzeugt, dass ihr Mann Heinrich Blücher der wichtigere Mann in ihrem Leben war.

Ich zeige Ihnen jetzt eine Szene, in der ihre Beziehung zueinander und seine Liebe zu ihr deutlich werden. Adolf Eichmann war in Argentinien vom israelischen Geheimdienst gekidnappt worden. In Jerusalem sollte ihm der Prozess gemacht werden. Hannah Arendt bot sich dem New Yorker als Reporterin an, weil sie, wie sie es ausdrückte, noch nie einem Naziverbrecher ins Gesicht gesehen hatte.



<http://udue.de/mt16>

Auf ein sogenanntes Bio-Pic hatte ich nach Rosa Luxemburg und Hildgard von Bingen keine allzu große Lust. Zudem erschien es mir wie ein Ritt über den Bodensee, ohne Verweilen, ohne Zeit zum Denken oder Nachdenken.

Zu meinem Glück erfuhr ich, dass Lotte Köhler, eine Mitarbeiterin und Freundin von Hannah Arendt, noch am Leben war und in New York lebte. Sie empfing mich freundlich, aber skeptisch. Sie konnte sich nicht vorstellen, dass ein Film ihrer Freundin gerecht werden könnte, hatte auch gerade eine unerfreuliche Erfahrung mit einer Schreiberin gemacht, der sie vor Jahren die damals noch unveröffentlichten Briefe von Martin Heidegger an Hannah Arendt anvertraut hatte. Diese zimmerte daraus ein kitschiges Theater-Stück, das sie sehr erzürnt hatte. Also war Lotte Köhler vor mir auf der Hut. Erst nachdem sie sich meinen Film „Rosa Luxemburg“ angesehen hatte, wurde sie aufgeschlossener. Und sie erzählte mir, dass Hannah Arendt Rosa Luxemburg sehr verehrte, sie hatte sogar einen Essay über sie geschrieben. Von Lotte Köhler erfuhren wir dann nach und nach viele kleine Geschichten, die ich in keiner der Biographien hätte finden können.

Lotte Köhler stellte auch einen Kontakt zu Elisabeth Young Bruehl her, der ersten Biographin von Hannah Arendt, die noch bei ihr studiert hatte. Mittlerweile war sie Psychoanalytikerin geworden, was, wie sie sagte, Hannah Arendt nicht erfreut hätte. Auch sie half uns weiter, gerade durch ihren anderen, psychoanalytischen Blick. Sie beschrieb Hannahs Fixierung auf ältere Männer, z. B. Heidegger, Jaspers, Blumenfeld, als Suche nach dem so früh verstorbenen Vater.

Unser Hauptansprechpartner aber wurde Jerome Kohn, und er ist es bis heute für uns geblieben. Bald wurden diese drei Menschen, Lotte Köhler, Elisabeth und Jerome, für uns so wichtig und vertraut wie der „Tribe“ für Hannah Arendt. Jedes Mal, wenn ich nach New York kam, trafen wir uns zum Dinner und fühlten uns ein wenig wie die liebenden Verschworenen. Als letzte aus dem „Tribe“ trafen wir die Witwe von Hans Jonas, Lore Jonas, in einem Altenheim in Philadelphia. Sie gab uns einen Brief ihres Mannes, der nie veröffentlicht worden ist, in dem Hans Jonas Hannah seine Freundschaft aufkündigt, nachdem er ihre Artikel im „New Yorker“ gelesen hatte.

Mittlerweile waren vier Jahre vergangen, wir hatten nun fast alle von Hannah Arendts Büchern und Schriften gelesen, und immer noch waren wir unschlüssig, welche Periode in ihrem Leben wir auswählen und mit welcher Szene wir beginnen sollten. Endlich kam uns die erlösende Idee: Wir konzentrieren uns auf die Eichmann-Jahre. Hannah Arendt fährt im Auftrag des New Yorker nach Jerusalem und wird am Prozess gegen Adolf Eichmann teilnehmen. Damit hatte ich ein Gegenüber für sie. Ein Mensch aus Fleisch und Blut saß im Glaskasten, keine abstrakte Idee, ein Mann, den wir mit ihr zusammen beobachten konnten, und wir würden an ihrem Denken teilhaben können.

Hannah Arendt und Adolf Eichmann wurden beide in Deutschland geboren, noch dazu im selben Jahr: 1906. Aber was für eine konträre Lebensgeschichte. Ein deutscher nationalsozialistischer Aufsteiger und Bürokrat und eine jüdische Intellektuelle, die Deutschland verlassen musste. Die Philosophin und der Mann, der seine Fähigkeit zu denken freiwillig „dem Führer“ überträgt.

Erst mit dieser Lösung unseres Drehbuchproblems verschwand allmählich meine Angst, und es erwachte eine vorsichtige Zuversicht.

Es war mir danach sehr schnell klar, dass ich, um diese Begegnung zweier Welten glaubhaft darstellen zu können, das authentische Schwarz-Weiß-Material vom Eichmann-Prozess benutzen musste. Ich hatte vor Jahren einen Dokumentarfilm „Der Spezialist“ von Eyal Sivan gesehen, in dem es nur um den Eichmann-Prozess ging, ohne noch zu ahnen, dass ich aufgefordert würde, einen Film über Hannah Arendt zu machen. Ich wollte sicher sein, dass ich dieses Material benutzen könnte. Mittlerweile hatten wir eine Produzentin gefunden, die bereit war, sich für den Film stark zu machen. Sie wandte sich an Yad Vashem und konnte erreichen, dass man uns die Ausschnitte, die wir brauchten, zur Verfügung stellte.

Ich möchte Ihnen jetzt einen Ausschnitt zeigen, der für mich der Beweis ist, dass Eichmann unfähig war zu denken.



<http://udue.de/mt17>

Wie schon zuvor bei Rosa Luxemburg und Hildegard von Bingen waren die Briefe meine Hauptquelle, um zu einem Verständnis für ihr politisches UND privates Ich zu gelangen. Es gab eine Korrespondenz mit Karl Jaspers, der übrigens zunächst eine Rolle im Film spielen sollte, mit Mary McCarthy, ihrer amerikanischen Freundin, und mit Heidegger, wobei allerdings fast nur seine Briefe erhalten sind. Hannah Arendt hatte sie sorgfältig gesammelt und in ihrer Nachttischschublade aufbewahrt, während er die ihren wohl eher „entsorgt“ hatte. Entweder waren sie ihm nicht wichtig genug oder er hatte Angst vor der Eifersucht seiner Frau. Einen weiteren Briefwechsel gab es mit Kurt Blumenfeld, mit Hermann Broch, mit Gershom Scholem und vielen anderen, deren Briefe wir im Archiv der New School, an der Hannah Arendt auch unterrichtet hat, einsehen konnten. Da jeder Mensch jedem anderen Menschen eine jeweils andere Seite seines Wesens zeigt, gelingt es mir aus einem solchen Kaleidoskop am besten, das Bild eines komplexen Menschen herauszufiltern.

Während dieser Lektüre wurde sie mir immer mehr zur Freundin. Lotte Köhler nannte sie ein „Genie der Freundschaft“. Und zum Schluss möchte ich Ihnen auch von ihr einen Briefausschnitt vorlesen, der diese Aussage bestätigt. Er ist eine Antwort auf einen Brief von Gershom Scholem, der ihr vorgeworfen hatte, dass sie ihr Volk nicht liebe.

„Sie haben vollkommen Recht, dass ich eine solche Liebe nicht habe, und dies aus zwei Gründen. Erstens habe ich nie in meinem Leben irgendein Volk oder Kollektiv geliebt, weder das deutsche, noch das französische, noch das amerikanische, noch etwa die Arbeiterklasse oder sonst was in dieser Preislage. Ich liebe in der Tat nur meine Freunde, und ich bin zu aller anderen Liebe völlig unfähig.“

Dasselbe könnte ich von mir auch sagen.

Ich danke Ihnen.

Diskussion

Rektor Radtke: Wie wir alle wissen, läuft derzeit die Berlinale, die Feuilletons sind voll davon. Ihre Filme sind dort leider – ich erinnere an 1995 – nicht immer freundlich aufgenommen worden. Später musste man dann Abbitte leisten. Sie sehen, die Zeiten ändern sich. Auf die Frage nach seinem Lieblingsfilm hat Klaus Kinski einmal gesagt: ein Godard-Film, der auf der Berlinale gelaufen ist. Er teilt allerdings nicht Godards Verachtung der Kommerzialisierung des Autorenkinos. Die FAZ betitelte einen ihrer Artikel: „Dieses Land hat die Filme, die es verdient.“ Wie stehen Sie dazu? Welche Filme hat Deutschland verdient? Gibt es eine Kommerzialisierung des Autorenkinos, und hat Sie das bei Ihrer Entscheidung bewegt, nur bestimmte Filme zu drehen?

Von Trotta: Ich habe zu einer Zeit angefangen, 1965, als der junge deutsche Film – mein Gott, heute sind wir der alte deutsche Film – gerade begann. Ich kam aus Paris und interessierte mich nicht für den deutschen Film. Sie wissen vielleicht, dass es in den fünfziger Jahren hauptsächlich Heimatfilme und Fernwehschnulzen gab. Schrecklich oberflächliche Filme, und nur sehr wenige befassten sich mit der deutschen Vergangenheit. In Frankreich lernte ich, was Film bedeuten kann. Ich hatte Filme der Nouvelle Vague und von Ingmar Bergman gesehen. Da entwickelte ich eine Passion: Film kann also Kunst sein, nicht nur Unterhaltung zum Wegblicken. Als es dann mit dem jungen deutschen Film in Deutschland losging, habe ich versucht, zunächst als Schauspielerin, Eingang zu finden. Ich weiß nicht, ob man sagen kann, ein Land hat die Filme, die es verdient. Ich denke manchmal, Deutschland hat bessere Filme verdient.

Radtke: In dem Artikel stand auch, dass es zwei Sorten von Filmen gibt: Museums- oder Festivalfilme und Filme für das Publikum.

Von Trotta: Das ist Unsinn. Entschuldigung, aber es gibt sehr gute Filme, die sehr wohl ihr Publikum finden. Das werden Sie jetzt auch wieder sehen, etwa Lars von Triers Film „Nymphomaniac“. Häufig wurde gewarnt, dass es sich dabei angeblich um Pornographie handelt. Und wenn man sich den Film ansieht, stellt man fest, dass es ein großartiger Film ist. Ich finde, man sollte keine Vorurteile haben, sondern sich erst einen eigenen Eindruck verschaffen, bevor man etwas bewertet. Ich hoffe, dass auch ein künstlerischer Film sein Publikum findet. Sehen Sie sich dieses großartige Kino an. Wir bringen unsere Filme zur deutschen Uraufführung hier in die Lichtburg. Der große Theatersaal ist bis auf den letzten Platz besetzt. Und von mir erwartet man nun wirklich keinen „Schweighöfer“, obwohl auch er hier herkommt und ebenso sein Publikum findet. Das ist ja auch gut so. Warum können nicht beide nebeneinander existieren? Es gibt ja auch Lyrik neben dem Bestsellerroman.

Radtke: Dieses romantisch-sehnsüchtige Sujet der Verdoppelung, was bei den Schwesternmotiven eine Rolle spielt – haben Sie übrigens schon den neuen Film von Dominik Graf gesehen, „Die geliebten Schwestern“?

Von Trotta: Nein, noch nicht, der lief ja neulich erst auf der Berlinale. Weil ich gerade einen neuen Film vorbereite, kann ich nicht dort sein, um mir neue Filme anzuschauen. Es ist wirklich erstaunlich, wie viele Besucher die Berlinale hat: knapp 500.000 Zuschauer, das ist phantastisch. Das gibt's weder in Cannes noch in Venedig. Das gibt's wirklich nur in Berlin. Es werden gute Filme gezeigt, und das Publikum geht hin. Also bitte nicht immer diese Unterscheidung.

Radtke: Trotzdem interessiert mich jetzt das Problem der Verdoppelung oder das Sujet der Schwestern. Sie könnten ja auch sagen, Sie hätten Gesichte gehabt und haben das schon antizipiert, dass Sie eine Schwester haben. Haben Sie mal versucht, dem genauer nachzugehen?

Von Trotta: Soll ich die wirkliche Geschichte erzählen? Ich glaube, wir haben nicht mehr so viel Zeit.

Radtke: Die gebe ich uns.

Von Trotta: Also gut: Ich habe einen Film gemacht: „Schwestern – oder die Balancen des Glücks“. Ich hatte sogar schon das Drehbuch zu „Die bleierne Zeit“ geschrieben, auch ein Schwesternfilm, auch wenn es um Politik ging und Terrorismus oder Nicht-Terrorismus. Während des ersten Films wurde ein Dokumentarfilm über mich gedreht, in dem ich zum ersten Mal sagte, dass meine Mutter nicht verheiratet war. Ich trage also den Namen meiner Mutter, die in Moskau geboren wurde und schon 42 war, als ich zur Welt kam. Diese drei Tatsachen waren bis dahin weitgehend unbekannt. Dann starb meine Mutter. Sechs Monate später wurde dieser Dokumentarfilm ausgestrahlt. Anschließend bekam ich einen Brief von einer Frau, die mich fragte, ob meine Mutter mit Vornamen Elisabeth hieß, und weitere Details, die ich in dem Interview nicht gesagt hatte. Und da meine Mutter zum Schluss an Alzheimer gelitten hatte, schrieb ich ihr zurück: „Wenn Sie noch etwas über meine geliebte Mutter wissen, schreiben Sie mir das bitte.“ Und dann schreibt sie zurück: „Ich bin Ihre Schwester.“ Das hatte mir meine Mutter nie gesagt, sie nahm es sozusagen mit ins Grab. Das war ein schwerer Schock für mich. Aber in dem Drehbuch für meinen Film „Schwestern oder die Balancen des Glücks“ habe ich die eine Schwester Anna und die andere Maria genannt. Während des Schreibens habe ich immer gedacht: Es geht nicht, die Namen sind zu biblisch. Du musst sie austauschen. Fakt ist, dass meine leibliche Schwester mit Zweitnamen Anna heißt, und ich heiße mit zweitem Namen Maria. Also habe ich sicherlich instinktiv etwas geahnt, was ich aber nicht wusste. Das habe ich eben in dem Vortrag versucht zu sagen: dass man beim Schreibprozess in Schichten gerät, von denen man gar nicht weiß, dass sie da sind.

Radtke: Ja, das Leben ist bunt und vielfältig. Camus haben Sie gern gelesen, vor allem seinen Sisyphos, der sonst aufgrund der Vergeblichkeit seines Tuns meist bedauert wird. Er schafft den Stein immer wieder nach oben, auch wenn er anschließend herunterrollt. Sie haben das viel positiver gesehen. Mir gefällt das. Oft zitiere ich Beckett mit seinem „Einmal versuchen – scheitern – wieder versuchen – besser scheitern“. Etwas Positives ist dann ja doch dabei.

Von Trotta: Ja, das ist wirklich ein schönes Bild, dass man den Stein, auch wenn er zur anderen Seite immer herunterfällt, dann doch wieder hochrollt. Nicht aufgeben, das ist für mich eine Lebensdevise. Sonst würde ich auch heute Abend hier nicht gestanden haben, hätte die Filme nicht machen können, denn leicht hat man's mir nicht gemacht. Und der Stein rollte immer wieder zur anderen Seite runter. Ich habe immer wieder weitergemacht. Mittlerweile fällt es mir ein bisschen schwerer, aber ich stemme ihn trotzdem immer wieder nach oben.

Radtke: Mit welchem Film sind Sie denn nun am besten, am schönsten gescheitert?

Von Trotta: Gescheitert? Das sage ich Ihnen jetzt nicht.

Frage: Als einzige Professorin für Jazzforschung in Europa habe ich auch lange Erfahrung mit Schwierigkeiten und Scheitern. Sisyphos war ein glücklicher Mensch, denn er hatte eine Aufgabe. Wie ist Ihr Verhältnis zur Jazzmusik?

Von Trotta: Sie haben das vielleicht gespürt: In meinem nächsten Film kommt Jazzmusik vor.

Frage: Können Sie bitte etwas zur Zusammenarbeit mit Barbara Sukowa sagen? Sie hat in allen drei Filmen mitgespielt, warum?

Von Trotta: Das werden Sie vielleicht an Ihren Leistungen gesehen haben. Mittlerweile habe ich sogar schon sechs Filme mit ihr gemacht. Und sie wird auch im nächsten wieder mitspielen. Also: Sie ist für mich einfach eine ganz, ganz großartige und sehr intelligente Schauspielerin. Um Ihnen ein Beispiel zu nennen: Bei Rosa Luxemburg hat sie alles, was ich gelesen habe, auch gelesen, um sich vorzubereiten. Dabei ist sie auf eine Antikriegsrede gestoßen, die ich übersehen hatte. Und sie sagte: „Guck doch mal, die ist doch viel besser als das, was im Drehbuch drin ist.“ Und die haben wir dann reingenommen. So ist sie. Sie begleitet mich intellektuell, in allen Emotionen und in allen Phasen. Ich weiß nicht, ob Sie „Hannah Arendt“ gesehen haben. Das ist ja schon eine Leistung, dass man einer Schauspielerin glaubt, dass sie eine so bedeutende Denkerin sein könnte. Das kann nur Barbara. Ich kann an keine andere Schauspielerin in Deutschland denken, die das so hätte interpretieren können. Ihre Qualität und auch ihre Loyalität bringen mich dazu, immer wieder mit ihr zu arbeiten.

Frage: Welchen aktuellen oder historischen Figuren würden Sie sich gerne noch nähern, und welche Frauengestalten würden Sie noch in Ihre Filme als Schauspielerin einbauen wollen? Welche Person oder welche Schauspielerin könnte, neben Barbara Sukowa, diese Figuren tragen?

Von Trotta: Also vorläufig mache ich kein Biopic oder einen Film über eine historische Persönlichkeit. Ich habe versucht, das ganze letzte Jahrhundert zu schildern, angefangen bei Rosa Luxemburg über Rosenstraße bis hin zu Hannah Arendt. Jetzt brauche ich erst einmal eine Pause und muss eine private Geschichte machen. Beim nächsten Film geht es um Schwestern. Und vielleicht mache ich danach sogar eine Komödie, und da wird wieder Barbara Sukowa mitspielen. Es tut mir leid.

Rektor: Ich habe mich schon gefragt, wann mein Lieblingsschauspieler Matthias Habich wieder in einem Ihrer Filme auftritt, und wie ich höre, tritt er auch wieder auf. Es gibt also eine feste Riege von guten Freunden ...

Von Trotta: Mir wird immer wieder gesagt: Warum immer dieselben? Schauen Sie sich doch mal die Filme von Ingmar Bergman an. Der hat auch immer mit denselben Schauspielern gearbeitet. Wenn Männer das machen, ist das normal. Wenn ich das mache und mit Frauen, dann heißt es immer gleich: „Mein Gott, warum immer wieder? Warum machen Sie nicht einen Film über einen Mann, warum ist nicht mal ein Mann die Hauptperson und so weiter?“ Mein Freund, der Schriftsteller Thomas Brasch, den kennen Sie sicher alle, der leider viel zu früh gestorben ist, hat mir nach meinem ersten Film gleich gesagt: „Du wirst erst richtig gut, wenn du einen Film über einen Mann machst.“ Danach bin ich also immer noch nicht gut geworden. Männer kommen bei mir vor, um Gottes Willen, ja, aber ich meine, ich habe noch mal mehr zu sagen über Frauen. Und so viele gibt es ja nicht, die Filme über Frauen machen, oder?

Frage: Erzählen Sie uns ein bisschen mehr über Ihren nächsten Film.

Von Trotta: Nein, da bin etwas abergläubisch. Ich denke immer, wenn ich zu viel über einen Film erzähle, mache ich ihn unter Umständen gar nicht, oder er wird nicht gut. Das hat mir ein italienischer Kollege empfohlen, Nanni Moretti. Er hat wunderbare Filme gemacht, vielleicht kennen Sie ihn auch. Er sagte immer: „Du darfst nie über einen Film reden, der noch nicht gemacht worden ist. Das bringt Unglück.“ Ja, daran habe ich mich gehalten.

Rektor: Ich glaube, so viel lässt sich verraten, dass ihr nächster Film hier in der Nähe spielt und auch Ihre Heimatstadt Düsseldorf vorkommt. Alles Weitere werden wir bald zu sehen bekommen. Gibt es noch eine letzte Frage?

Frage: Können Sie sich vorstellen, noch einmal als Schauspielerin vor die Kamera zu treten, und wenn ja, welche Rolle müsste das dann sein?

Von Trotta: Na ja, es gibt jetzt ja wenig Frauen, die sich nicht liften lassen. Wenn nun im Kino Großmütter verlangt werden, gibt es wenig Auswahl. Und da ich mich nie habe liften lassen, warte ich jetzt ab, und dann werde ich mich als Großmutter bewerben.

Rektor: Das lässt uns hoffen, dass wir Sie als Schauspielerin noch einmal sehen. Wir freuen uns auf Ihren nächsten Film als Regisseurin und als Schauspielerin.

Von Trotta: Ich danke Ihnen sehr.