

9. internationales forum des jungen films

berlin
22. 2. – 3. 3.
1979

18

MATERNALE

Land	Italien 1977/78
Produktion	RAI (Radiotelevisione Italiana), Kanal 2, Cooperativa A.A.T.A. – Pantheon Film
Regie, Buch	Giovanna Gagliardo
Kamera	Giuseppe Lanci
Schnitt	Roberto Perpignani
Musik	Stelvio Cipriani
Dekor und Kostüme	Maria Paola Maino
Künstlerische Mitarbeit	Giorgio Barattolo
Produktionsleitung	Grazia Volpi
Darsteller	
Die Mutter	Carla Gravina
Tante Lucia	Anna Maria Gherardi
Der Vater	Marino Masè
Teresa, das Dienst- mädchen	Francesca Muzio
Carla, die Tochter	Benedetta Fantoli
Francesco, der Sohn	Francesco Fantoli
Der deutsche Offizier	Lajos Balazsovits
Der Professor	Umberto Silva
Uraufführung	April 1978, Museum of Modern Art, New York
Format	35 mm, Farbe
Länge	90 Minuten

Inhalt

1960: das Datum deutet einfach eine Zeit an, die nicht heute ist, aber auch nicht gestern. Es ist nur ein beliebiger Tag, schwebend in einer scheinbar glücklichen und äußerlich gelösten Zeit.

Der Film erzählt den immer gleichen, aber immer anderen Ablauf des Tages einer Familienmutter. Die Zeit wird skandiert durch die Mahlzeiten (Frühstück, Mittagessen, Tee, Abendessen). Die Familie kommt bei diesen Anlässen zusammen.

Zwischen einer Mahlzeit und der nächsten liegen die 'toten Zeiten' der Mutter, die sich der Zubereitung des Essens widmet mit quasi liturgischen Gesten, Bewegungen und Erklärungen; da sind ihre Gedanken-Erinnerungen-Träume (auch sie skandiert durch andere Speisen, andere Mahlzeiten) und da ist vor allem die allmähliche Genesung der fünfzehnjährigen Tochter.

Die Heranwachsende, die symbolisch gehbehindert ist zu Beginn des Films, macht Fortschritte von Szene zu Szene, bis sie in der

Lage ist zu laufen, zu tanzen, vielleicht auch 'wegzugehen'.

Aber die zunehmende Selbständigkeit der Tochter enthüllt nach und nach die 'Krankheit' der mütterlichen Existenz. Wenn die Tochter gesund wird, kann die Mutter nicht überleben, und im übrigen ist die Heilung der Tochter nur ein Wunsch von außen: es ist eine medizinisch wissenschaftliche Heilung, sie ist nicht philosophisch, nicht subjektiv gewünscht.

Mutter und Tochter stoßen sich ab und ziehen sich an, analog, in einem tödlichen Massakerspiel, bis sie alle ihre psychologischen Charakteristika verlieren und zu zwei Archetypen der weiblichen Nicht-Identität werden.

Produktionsmitteilung

Ein alter Schönheitsfehler

Von Giovanna Gagliardo

Ich habe mich gefragt, ob es möglich ist, einen Film zu machen über all das, was 'nicht' wichtig ist, was 'nicht' zählt, was praktisch die Dinge 'nicht' ändert. Ein Film, in dem nur geschieht, daß gegessen wird, Essen vorbereitet wird, sich erinnert wird an eine glückliche Torte, auf deren Grund ein 'Notturmo' von Chopin zu hören war, und Tee getrunken wird in Erinnerung an einen anderen Tee. Das Ganze, als wäre heute gestern und gestern ein Fragment dessen, was jedenfalls auch morgen geschehen wird. Es gibt nicht einmal den Lärm des Verkehrs, aber stattdessen das obsessive Gezirpe der Zikaden im 'blühenden Garten des Hauses'.

Und dann gibt es scheinbar nicht einmal Konflikte: der Vater ist intelligent und liberal, die Mutter ist pflichtbewußt 'der Engel des Hauses', die Tante liest die Bücher, die Mode sind und weiß vieles, das Dienstmädchen ist sympathisch verliebt, der Sohn ist ein verspielter Athlet und die Tochter ist krank, aber auf dem Weg der Genesung.

Und doch geschehen in diesem wie in einem Aquarium konservierten 'Eden' nuancierte Ungeheuerlichkeiten. Wenn die Tochter gesund wird, wird die Mutter krank; wenn die Mutter krank ist, hat die Tochter Schuldgefühle; wenn die Tochter Schuldgefühle hat, verschlingt die Mutter sie. Im banalen Alltäglichen, das nicht zählt und die Dinge nicht ändert, gibt es einen alten Schönheitsfehler, der uns in ungeheurerlicher Weise zu Kannibalen macht. Königin dieses Spiels ist die Mutter: nährend und verschlingend, ist sie zu dieser Rolle gezwungen durch ein abstraktes und irrales Bild ihrer selbst, das sie autoritär oder aufgeklärt will, aber immer und auf jeden Fall als symbolische Gestalt. Niemals als Person, Subjekt, Körper.

Ich möchte versuchen, in einer alten vergessenen Erinnerung zu fischen: dieser Körper ist die erste Liebe gewesen. Und in diesem Körper liegt, was uns Frauen angeht, ein Stück unserer Identität.

Von der Gegenwart zur Vergangenheit

Von Maria Paola Maino

Wie in den Märchen die Protagonisten immer Königssöhne, Prinzessinnen und Königinnen sind, so haben wir uns entschieden, den Film in einem 'großbürgerlichen' Haus spielen zu lassen, wo die Möbel, die Wände, die Gegenstände, die Bilder Frucht generationenalter Ablagerungen sind. Sie vermitteln das Gefühl von Stabilität und Unwandelbarkeit der familiären Situation.

Die Kamera bewegt sich von der Gegenwart in die Vergangenheit unter Verwendung von Garten und Haus, Innen und Außen; das heißt eine weitere Möglichkeit des Dialogs und der Konfrontation für die Konflikte der Mutter.

Am Ende ist der Keller wie eine Falle ohne Ausgänge, belebt von wenigen symbolischen Gegenständen.

In der unbestimmten Atmosphäre zwischen 1950 und 1960, auch in den Kostümen, gibt es keine 'Überschreitungen': das Dienstmädchen trägt den Kittel, der Papa im Zweireiher, das Pferd des Traumprinzen ist natürlich weiß.

Manchmal wechselt zwischen einer Einstellung und der nächsten die Tochter ihre Kleidung. Jede Szene könnte an einem anderen Tag sein. Für die Tochter, und nur für sie, hat die Zeit eine Dimension nach vorn.

Mein Frausein

Von Carla Gravina

In Bezug auf meine Arbeit treffe ich fast immer 'berufliche' Entscheidungen, Entscheidungen als Schauspielerin. In diesem Fall muß ich sagen, daß eher 'ich' als Frau der Schauspielerin die Wahl dieser Rolle nahegelegt habe. Die Zusammensetzung Frau-Schauspielerin, die mir leicht erschien im Moment der Entscheidung, erwies sich als anstrengend und schwierig während der ganzen Drehzeit. Mit anderen Worten, es war eine Rolle, die nicht nur meinen Beruf erforderte sondern auch ein bißchen meine Identität.

Ich stellte die Gestalt einer Mutter dar. Die Arbeit veranlaßte mich dazu, an die Gesten, Bewegungen, Rhythmen und Gewohnheiten meiner Mutter zurückzudenken, aber ich sah und interpretierte sie neu auf meine Weise, durch den Filter meiner Kritik, mit meinen Augen als Tochter. Ich begann zu begreifen, daß eine Mutter nicht denkbar ist ohne eine Tochter und umgekehrt.

Manchmal habe ich, glaube ich, als Tochter die Mutter, die ich darstellte, gehaßt; manchmal aber habe ich, glaube ich, als Mutter die Angst empfunden, daß es mir nicht gelingt, jenes 'mehr' auszudrücken, das das Geheimnis der mütterlichen Liebe ist.

Die Regie einer Frau, auch wenn sie mir einerseits die Dinge vereinfachte, machte sie mir andererseits komplizierter. Alles war leichter insofern, als wir miteinander reden und uns verstehen konnten, aber alles war auch sehr schwierig, weil die Ähnlichkeiten die Nuancen riesengroß machten, und oft drohten unsere Gleichartigkeiten zu Konflikten zu werden. Es war ein anstrengendes Spiel, weil ich beim Arbeiten alles zusammenbringen mußte: mich selbst als Schauspielerin, meine Erinnerung als Tochter und mein Mutterbild.

Bei all dem glaube ich aber etwas begriffen zu haben über mein Frausein.

Kritik

MATERNALE von Giovanna Gagliardo: Gagliardo sieht die Welt im Mikrokosmos einer italienischen Oberklassenfamilie, wobei sie die Mutter und deren Beziehungen in den Mittelpunkt stellt: Beziehungen zu der emanzipierten Schwester, die sie beneidet, zu der toten Mutter, deren Foto sie in Ehren hält, zu dem leicht verwirrten Dienstmädchen, dem sie Vertrauen schenkt und die sie 'bemuttert' in einem positiven (menschlichen) Sinn, und (vor allem) zu der gelähmten Tochter, die sie meistens negativ bemuttert, indem sie sie mit Aufmerksamkeit, Nahrung und Fürsorge erstickt. Die Beziehung zu Ehemann und Sohn sind demgegenüber peripher; zum Teil deshalb, weil solche Beziehungen, bezogen auf den obsessiven Begriff von 'Muttersein' bei dieser Frau, peripher sind.

Das Außergewöhnliche ist, daß Gagliardos Film keine simplifizierende Abhandlung über die 'Mutterliebe' ist, sondern eine Untersuchung der vielfältigen Beschränkungen (für Mutter und Tochter gleichermaßen), wie sie eine so bedrückende Bindung auferlegt.

Die Gestalt der Mutter selbst (Carla Gravina) ist mit großer Liebe und außergewöhnlicher Sympathie dargestellt. Wir sind böse auf sie, wenn sie die Tochter (Benedetta Fantoli) zwangsfüttert mit einem Teller voll Fleisch oder wenn wir merken, daß sie die Einzige ist, die psychisch gesehen zwischen der Tochter und deren Gesundheit steht. (Sie zitiert sogar Thomas Mann: „Jeder sollte seine Defekte behalten ... Ich fühle, daß Krankheit uns manchmal hilft zu leben.“) – aber sogar in unserer Frustration merken wir, daß sie alles absolut aus Liebe tut. Es ist erschreckend zu sehen, wie jemand seine ganze Persönlichkeit so vollständig in einen anderen Menschen verlagert, daß wir begreifen, daß wenn sie getrennt würden – wenn die Tochter gesund würde – die Mutter stürbe. Aber es ist in gewisser Weise auch sehr rührend.

Gagliardos Interesse ist offensichtlich weit entfernt von den Provinzen des italienischen Neorealismus, von der brütenden Dekadenz Viscontis oder der stilisierten Groteske Fellinis oder der Wertmüller. MATERNALE ist ihr erster Film, nach fünfjährigen Drehbucharbeiten für Miklos Jancso, und die Sichtweise ist eindeutig surreal, jenseitig, mit den Zeitverschiebungen und der Fähigkeit, so viel Leben einzukapseln in der abgeschlossenen Zurückgezogenheit von Haus und Garten.

Dadurch, daß sie das Alltägliche so ins Zentrum stellt – Suppe kochen, Kuchen backen, Honig aus dem Bienenstock holen – hat Gagliardo einen nicht alltäglichen Film gemacht, der viel zu sagen hat, dazu, wie wir alle, Männer und Frauen, Kinder und Eltern gleichermaßen, uns beziehen auf jemanden, den wir lieben (und vielleicht mehr lieben als für unsere Identität gut ist).

Darüberhinaus ist es ein Film, der wunderbar anzusehen ist, und an den üppigen Gebrauch von Licht und Farben in *La strategia del ragno* (Die Strategie der Spinne) von Bertolucci erinnert. Noch dazu ist diese Schönheit mikroskopiert, begrenzt und zusammengedrängt in einer Art filmischem Äquivalent von Kammermusik, einer Linienzeichnung, einem japanischen Haiku: klar, genau, einfach, aber unbedingt widerhallend von einer ganzen Welt von Bedeutungen und Möglichkeiten.

Soho Weekly News, New York, 13. 4. 1978

Interview mit Giovanna Gagliardo

Von Erika und Ulrich Gregor

Frage: Was bedeutet der Titel des Films?

Gagliardo: Er ist unübersetzbar. Selbst im Italienischen ist das Wort wenig gebräuchlich und steht im Lexikon als 'archaisch'. Der Titel hat zwei Ebenen. Die eine, sagen wir, banalere Ebene, ist ein Wortspiel zwischen 'paternale' und 'maternale'. 'Paternale' ist ein im Italienischen ziemlich gebräuchliches Wort. Es bezeichnet ein bestimmtes Verhalten des Vaters dem Sohn gegenüber, ein autoritäres Verhalten, in dem aber auch Zuneigung ist (Deutsch: Standpauke, Strafpredigt. A. d. R.). Es heißt, daß jemand, der schon älter ist, ein Vater, dem Sohn Ratschläge für das Leben erteilt in einem Sinn des väterlichen Autoritarismus. 'Maternale' ist ein Wortspiel, das den Begriff 'paternale' in sein Gegenteil verkehrt, ein Begriff, der typischerweise nur für den Vater existiert, denn in unserer Kultur hat die Mutter gar nicht die Autorität, solche pädagogischen Anweisungen zu erteilen. Der andere Sinn des Wortes besteht darin, etwas zu bezeichnen, das zwischen 'materno' (mütterlich) und, wie man in der Analyse sagt, 'matricial' (autoritär) (ital. matrice = Matrice, Matrix auch Gebärmutter. A. d. R.) steht. Etwas, das es in der Sprache nicht gibt, weil es keinen Zwischenweg zwischen der Mutter als Ernährerin und der bösen autoritären Mutter gibt. Ich möchte einen Hinweis geben, daß zwischen diesen beiden Positionen vielleicht doch noch eine andere existiert.

Frage: Stand die Idee des Bildes von Munch am Anfang des Films?

Gagliardo: Diese Idee kam später und war das Ergebnis eines Zufalls. Ich hatte Außenaufnahmen gedreht, Totalen des Gartens und des Hauses ohne Leute, das Hintergrund für den Vorspann des Films. Aber bei der Montage sah ich dann, daß diese Bilder

nichts Magisches, Außergewöhnliches an sich hatten. Es waren eben nur Bilder, die sowieso im Film vorkamen. Dann überlegte ich, ob man nicht stattdessen ein Gemälde zeigen sollte. Ich schaute mir Bilder von Munch an, weil ich ihre Atmosphäre mit dem Film verwandt finde. Und voller Erstaunen sah ich ein Bild, das ich noch nie zuvor gesehen hatte, das Mädchen in weiß und die Mutter in schwarz – genau so endet mein Film, mit der Tochter in weiß und der Mutter in schwarz. Diese Übereinstimmung hat mich sehr bewegt, weil ich gesehen habe, daß man in der Welt niemals etwas Originelles oder Neues macht, irgendjemand hat es schon einmal vor einem selbst gemacht.

Frage: Können Sie etwas über die Rolle des Essens und der Mahlzeiten im Film sagen? Haben sie nur eine realistische Bedeutung (das, was das Leben vieler Frauen ausfüllt) oder auch die Bedeutung einer Sprache?

Gagliardo: Natürlich, das Essen, die Mahlzeiten, das ist meiner Meinung nach die Sprache der Mutter, die Kommunikation mit den anderen Mitgliedern der Familie und vor allem mit ihrer Tochter. Was die Mutter sagt, ist meistens sehr banal: Hast du gegessen? Du mußt noch mehr essen usw. – es hat im Grunde keine Bedeutung. Das Essen selbst dagegen ist der tiefste Grund ihrer Sprache, ihre unbewußte Sprache. Durch die Mahlzeiten artikuliert sich ihre Liebe zu der Tochter. Die Tochter ist übrigens nichts anderes für sie als eine Projektion ihrer selbst. Es gibt im Film keine Beziehung zwischen zwei Personen, sondern nur die Beziehung einer Person zu sich selbst. Die Tochter ist ein Spiegel, die Beziehung zu ihr für die Mutter eine narzißtische Beziehung. Wenn im Film zum Beispiel ein Kuchen auftaucht, dann hat das etwas mit Liebe zu tun, mit Gefühlen, aber auch mit der verlorenen Identität der Mutter. Durch das Essen bereitet die Mutter die Tochter auch für die Rolle vor, die sie später einmal spielen soll – so am Anfang, als sie die Teigwaren und das Gemüse zurechtmacht. Sie will sagen: du mußt das und das lernen, weil das dein Schicksal, dein Leben sein wird. Sie spricht es nicht aus, aber sie weiß, sie glaubt es.

Frage: Der Film drückt vieles auf dem Umweg über Symbole aus.

Gagliardo: Ja. Zum Beispiel der Umstand, daß das Mädchen nicht gut gehen kann, das ist auf eine vulgäre Weise symbolisch. Die Mutter liebt diese Krankheit, die die Tochter daran hindert, sich von ihr zu entfernen. Ich glaube, daß von der Mutter niemals der Blick auf einen anderen Menschen ausgeht, sondern immer nur der Blick in einen Spiegel. Sie spricht nicht von den Problemen ihrer Tochter, sondern immer von ihren eigenen Problemen. Das ist ihr Egoismus, sie legt der Tochter ihr eigenes Bild auf.

Frage: Ihr Film spielt in einem sehr bürgerlichen Milieu. Meinen Sie, daß diese Beschreibung der Familie und das Problem der Nicht-Identität der Frau für dieses Milieu zutrifft oder darüber hinausgeht?

Gagliardo: Das hat viele Gründe. Das Dekor, das schöne Haus soll dem Film etwas Märchenhaftes, Traumhaftes geben. Am Anfang sollte der Film übrigens *Cenerentola* (Aschenbrödel) heißen. Die erste Idee zu dem Film war folgende Überlegung: Wenn Aschenbrödel den Prinzen geheiratet hat und sie, wie es im Märchen heißt 'glücklich und zufrieden miteinander leben', was geschieht eigentlich danach? Gibt es dieses Glück wirklich? Das müssen wir einmal nachprüfen. Das war der Anfang meiner Arbeit, und das hatte auch etwas mit dem Dekor zu tun.

Eine Frau verwirklicht ihren Traum, und das spielt in einem schönen Haus mit Garten. Und sie entdeckt allmählich, daß dieses Paradies kein Paradies ist, sondern daß es den Verzicht auf jede Möglichkeit des eigenen Denkens bedeutet. Als Folge dieser Überlegung sollte das Dekor nur 'schön' sein wie in der Werbung, wie in einem Werbefilm. Es sollte eine ironische Art von Schönheit sein. Das war nach meiner Meinung eine Notwendigkeit, die sich aus der Geschichte ergab, die sich in einer Kulisse von konventioneller Schönheit abspielen sollte.

Ein anderes Thema, das der Film behandelt, ist die Rolle, die die Mutter in unserer Kultur spielt, in unserer westlichen Kultur. In

dieser Kultur gibt es für die Frau nur zwei Rollen, die der Mutter oder die der Hexe. Eine andere Möglichkeit gibt es nicht, man muß wählen. Die Hexen wurden verbrannt, heute werden sie vielleicht akzeptiert, aber sie werden akzeptiert als verkleidete Männer, nicht wahr? Als 'außergewöhnliche' Frauen. Das ist die Kultur, aus der wir kommen, die bürgerliche Kultur, die dieses Bild von der Frau geformt hat. Deshalb ist es meiner Meinung nach folgerichtig, den Film im bürgerlichen Kulturkreis anzusiedeln. Ich möchte hier 'bürgerlich' in einem etwas besseren Sinne verwenden, nicht als konservative oder reaktionäre Bourgeoisie, sondern einen eher fortschrittlichen, vielleicht sogar linken Begriff (um etwas zu vereinfachen) von 'bürgerlich'. Die Figur des Vaters zum Beispiel ist eine fortschrittliche, keine reaktionäre Figur, er ist kein Unterdrücker. Der Vater hat manchmal sogar mehr recht als die Mutter, wenn er zu ihr sagt: du mußt erlauben, daß deine Tochter geht, sie muß wieder gesund werden. Er kann es sich in dieser Kultur allerdings 'leisten', fortschrittlich zu sein. Der 'reaktionäre' Charakter der Mutter kommt von weit her und ist sehr tief verwurzelt, sie erkennt ihn selber nicht. Ich glaube deshalb, daß man eine Geschichte wie diese nicht in einem proletarischen Milieu ansiedeln kann, denn in einem solchen Milieu ist selbst der Vater unterdrückt, und man könnte dort nicht solche Archetypen festhalten, wie ich es wollte.

Frage: Aber Sie glauben, daß das Verhaltensmodell für Frauen, das Sie vorführen, doch für unsere ganze Gesellschaft gilt?

Gagliardo: Ja, denn ich glaube, es ist ein anthropologisches kulturelles Modell, es hat sich von der griechischen bis zur heutigen westlichen Kultur entwickelt. Es hat niemals eine Kultur gegeben, die der Frau eine andere Chance gab als die, sich entweder den Männern anzupassen oder Mutter zu sein. In den letzten hundert Jahren haben die Frauen zwar begonnen, eine Rolle in der Gesellschaft zu spielen oder dies wenigstens zu versuchen, aber wenn sie eine Rolle in der Gesellschaft spielen, ist das immer eine männliche Rolle.

Sie müssen auf ihre weibliche Rolle verzichten. Für Frauen, die selbständig arbeiten oder eine soziale Rolle spielen, trifft es meistens zu, daß sie keine Mütter sind, sie verzichten darauf, Kinder zu haben, oder sie sind 'schlechte' Mütter ... Die kulturelle Organisation unserer Gesellschaft gibt der Frau keine Möglichkeit, zugleich Mutter und 'Person' zu sein, ihre Rolle als Frau in einem tieferen Sinne zu verwirklichen, nicht in dem Sinne, daß sie sie anzieht und diese Rolle nur spielt. Bis es dazu kommt, müssen vielleicht noch hundert Jahre vergehen. Im Moment ist es noch so, daß die Frau die Rolle des Spiegels für den Mann spielt, während der Mann anders ist, das Haus verläßt; und wenn sie selbst das Haus verlassen, nicht länger die Rolle des Spiegels spielen will, muß sie sich einem männlichen Kulturbild angleichen.

Frage: Die denkbare Veränderung der Zustände zeigen Sie nicht in Ihrem Film ...

Gagliardo: Das ist vielleicht das Thema meines nächsten Films – die Geschichte einer Frau, die sich weigert, eine traditionelle Mutter zu sein, wie ich es in diesem Film zeige, die aber auch nicht im äußerlichen Sinne ein Mann sein will. Die nicht auf ihre Weiblichkeit verzichten, aber auch in der Gesellschaft 'jemand sein' will.

Frage: Welche Rolle spielen die Zeremonien und Rituale in dem Film?

Gagliardo: Die Mahlzeiten sind wie eine Liturgie in meinem Film, nicht wahr? Vier Mahlzeiten geben den Rhythmus und das Zeitgefühl des Films an, am Morgen, mittags, nachmittags und abends; auch in den Träumen und Erinnerungen kommen Mahlzeiten vor. Das ist, glaube ich, auch etwas sehr Italienisches. Denn in Italien, besonders in den großen Familien und in der Vergangenheit, ist der Augenblick der Mahlzeit der Augenblick der Familie. Die Familie versammelt sich jeden Tag zu einem Ritus, einem Ritual. Die Familie stellt sich dar, für sich selbst. Die Mahlzeit ist bei uns etwas nahezu Heiliges. Man beginnt nicht zu essen, bevor alle da sind. Das gilt für alle sozialen Schichten in Italien.

Frage: Man hat in ihrem Film das Gefühl, daß die Mahlzeiten ein Alptraum sind, allerdings ein sehr schöner Alptraum.

Gagliardo: Der Film ist sehr subjektiv und fast aus den Augen der Mutter gesehen. Die Filmkamera ist niemals objektiv. Diese Mahlzeiten sind ihr Leben, ihr ganzes Leben. Ihre Träume, ihre Erinnerungen sind sehr arm, sie drehen sich immer um das gleiche Thema. Sie bereitet die Mahlzeiten zu und denkt dabei an die Mahlzeiten. Das wird natürlich zu einem Alptraum.

Frage: Was bedeutet für Sie die Langsamkeit des Films?

Gagliardo: Die Langsamkeit hat mehrere Bedeutungen. In dieser Atmosphäre, diesem Paradies der Mutter bewegt sie sich wie in einem Aquarium. Sie kann den Kopf nicht herausheben und die Umwelt betrachten, sie bleibt immer unter dem Wasser, deshalb bewegt sie sich so. Und da die Kamera sich immer zusammen mit der Mutter bewegt, teilt sie dem Film ihren Rhythmus mit: den Rhythmus eines Schlafwandlers. Sie bewegt sich, ohne nachzudenken. Ihre Bewegungen sind Bewegungen der Verzweiflung – von jemandem, der unter der Erde und nicht auf der Erde lebt. Manchmal hat man mich gefragt: warum bewegen sich die anderen auch so wie die Mutter? Das ist eine Kritik, die ich gelten lasse – die anderen mußten sich eigentlich nicht so bewegen wie die Mutter, das stimmt in gewisser Hinsicht. Aber es gab in diesem Film technische Probleme – ich wollte dem Film durchgehend diesen fließenden Rhythmus geben. Und wenn die Kamera den anderen Personen gefolgt wäre, so hätte das den Rhythmus gestört. Schließlich ist der ganze Film auch aus den Augen der Mutter gesehen; von daher erklärt sich die Langsamkeit.

Frage: In dem Film erscheint einmal der Roman 'Der Zauberberg' von Thomas Mann – aus was für einem Grund?

Gagliardo: 'Der Zauberberg', das ist das Thema der Krankheit und der Liebe, die Krankheit als eine Möglichkeit der Liebe, das ist sehr nahe am Film. Und das ist der Gedanke der Mutter – vielleicht im Unterbewußtsein. Solange die Tochter krank ist, kann die Mutter sie lieben. Sobald sie nicht mehr krank ist, wird sie nicht mehr geliebt. Krankheit und Liebe als gleiches Thema, das ist die Verbindung zum 'Zauberberg'. Und dann auch, weil der Film in den sechziger Jahren spielt ...

Frage: Ist das wichtig für Sie, daß der Film in den sechziger Jahren spielt?

Gagliardo: Für mich ist das wichtig. In den sechziger Jahren hatte meine Generation das Alter dieser Tochter. Das ist auch eine bestimmte Reflexion über mich und über die Frauen, die jetzt 35 sind. Damals lebten wir in Familien, die uns alles gegeben haben, in fortschrittlichen Familien, die auf dem richtigen Wege schienen, alles stand zum besten, es gab eine Hoffnung ...

Frage: Was für eine Hoffnung?

Gagliardo: Sagen wir, das Amerika von Kennedy ... Damals haben wir und vielleicht alle anderen geglaubt, daß die Welt sich zum Guten hin entwickelt. Es war für meine Generation die Zeit der großen Illusion. Wir lebten in einem goldenen Käfig. Das sind für mich und meine Generation die sechziger Jahre. Und da ist auch die Dummheit dieses Paradieses. Die italienischen Chansonsängerinnen der damaligen Zeit – es gibt im Film zwei, drei solcher Lieder, für Ausländer ist das vielleicht nicht verständlich. Die Zeit wird durch die Lieder und durch die Autos angegeben, die kleine Flaminia, das typische Auto des damaligen Bürgertums. Und die Kleidung der Mutter, vor allem die der Tante – das ist die typische Kleidung der sechziger Jahre. Und es gibt noch andere kleine typische Dinge, zum Beispiel das Joghurt – ich mußte zwischen 15 und 20 jeden Morgen so ein Jughurt essen.

Um zum 'Zauberberg' zurückzukehren, das war die Lektüre der sechziger Jahre. Dieses Buch lasen die jungen Mädchen meines Alters.

Frage: Haben Sie filmische Vorbilder?

Gagliardo: In stilistischer Hinsicht? Natürlich. Jancso ist mein erstes Modell, denn ich habe das Drehbuch zu fünf seiner Filme geschrieben, ich habe die Dreharbeiten verfolgt, fast als ob es meine eigenen Filme wären. Das war sozusagen meine filmische Grundausbildung. Und dann habe ich bei der Arbeit an diesem

Film auch sehr an Resnais gedacht – an das Thema der Erinnerung, der Zeit. *Muriel* – das ist ein Film, den ich sehr liebe.

Frage: Das ist aber ein Film, der sehr auf der Montage basiert.

Gagliardo: Bei mir gibt es eine andere Montage, die langen, flüssigen Sequenzen im Jancso-Stil. Und den Mechanismus der subjektiven Kamera. Ich glaube, der kommt mehr von Resnais als von Jancso. Bei Jancso existiert die Subjektivität nicht, da gibt es nur die vollkommene Abstraktion, die Verfremdung, manchmal. Ich denke an *Muriel*, an *Providence* ... in der Art, wie der Film gebaut ist. Und dann gibt es auch eine Referenz an Chantal Akerman. *Jeanne Dielman* hat mir sehr gefallen. Als am Anfang meines Films die Mutter das Gemüse schneidet – da wollte ich ein Bild machen wie in *Jeanne Dielman*, das war absichtlich. Ich mag auch die Filme von Bunuel, aber ich glaube nicht, daß er mich beeinflusst hat.

Frage: Wie wurde der Film bisher aufgenommen?

Gagliardo: Die Resonanz, die der Film bei den bisherigen Aufführungen auslöste, war für uns eine Überraschung. Denn wir hatten ihn als eine ganz kleine Produktion geplant, für das Fernsehen, mit einem geringen Budget, eigentlich als einen Versuch, um zu sehen, ob wir in der Lage wären, einen Film zu machen, mehr war es nicht, eine Art Schulübung. Wir haben den Film in 16 mm gedreht, unsicher, ob es möglich sein würde, ihn aufzublasen. Die Reaktionen, die dann kamen, waren ganz unvorhergesehen, wie ein Geschenk. Ich bin darüber natürlich sehr froh. Auch über das 'Wie', den Inhalt der Reaktion. Ich dachte, daß der Film ein Thema behandelt, das nur für mich und einige Freunde Gültigkeit hat, habe aber nun erfahren, daß er tatsächlich viele Menschen anzugehen scheint. Das hat mir Mut gemacht. Es kann also sein, daß Dinge, die man denkt und von denen man meint, sie seien ganz privater Natur, manchmal auch alle anderen beschäftigen.

Frage: Haben Sie beim Drehen des Films an das Fernsehmedium gedacht?

Gagliardo: Nicht sehr. Ich habe niemals daran gedacht, einen didaktischen Film zu machen. Manchmal habe ich einige technische Überlegungen angestellt, ich habe z.B. versucht, nicht zu viele Totalen in den Film hineinzubringen, mit Rücksicht auf den kleinen Bildschirm, aber was den Inhalt oder den Stil der Geschichte angeht, so bin ich nur meinen eigenen Vorstellungen gefolgt. Meine Sorge, mein Ziel zugleich war, eine Art Prüfung zu bestehen, ob ich in der Lage sei, etwas mit der Kamera zu erzählen.

Frage: Sie haben den Film in realen Dekors gedreht?

Gagliardo: Wir haben ihn in einer echten Villa gedreht, nach der wir lange Zeit suchen mußten. Der Film mußte in Rom gedreht werden, weil wir nicht genug Geld hatten, mit 30 Personen irgendwohin zu fahren. Tagelang habe ich zusammen mit einer Freundin, die die Dekors und Kostüme des Films gemacht hat, im Auto einen geeigneten Drehort gesucht. Wir haben zuerst in der Via Appia Antica gesucht, die Villen dort haben aber einen ziemlich klassischen Stil, sie sind außerdem typisch römisch, mit roten Mauern, und der Film sollte nicht einen so typisch römischen Charakter haben. Schließlich haben wir eines Tages ganz in der Nähe von hier diese Villa und den Garten gesehen, wir traten ein und lernten die Besitzer kennen, zwei alte Typen, die wollten uns erst nicht die Erlaubnis geben, dort einen ganzen Monat lang zu drehen, wir mußten erst außerordentliche Überredungskünste anwenden, sie jeden Tag besuchen und ihnen sagen, daß unser Leben keinen Sinn mehr hätte, wenn wir den Film dort nicht drehen könnten. Schließlich haben wir sie überzeugt.

Frage: Wurde der Film mit Direktton gedreht oder nachsynchronisiert?

Gagliardo: Nachsynchronisiert. Im Fall dieses Films war der Direktton unmöglich. Es gab unglaubliche technische Probleme, besonders bei den langen Sequenzen, beispielsweise in der zehn Minuten langen Sequenz, bei der das Dekor gewechselt wird. Erst sitzt sie da, dann geht sie weg, und wenn sie zurückkommt, steht ein anderes Sofa da! Wir mußten also in ganz kurzer Zeit andere Möbel hinstellen. Oder die Schauspielerin mußte aus dem Bild gehen und gleich darauf in

einem anderen Kleid und mit einer anderen Frisur wieder ins Bild kommen. Das ging alles mit enormem Lärm vor sich, Leute riefen: Achtung, wir sind noch nicht fertig usw. Vielleicht geht es, wenn man große Mittel zur Verfügung hat, 20 Personen, um das Dekor umzuräumen, aber in diesem Fall haben wir alles das selbst gemacht. Also ist alles künstlich. Diese Künstlichkeit habe ich aber gewollt. Wenn zum Beispiel die Zeit der Erinnerung einsetzt, dann verändert sich auch die Atmosphäre, das Klima. Man hört Vögel, in einem anderen Moment hört man sie wieder nicht; das alles ließ sich mit direktem Ton nicht herstellen.

Das Interview wurde in Rom am 6. Januar 1979 aufgenommen

Der Film und ich

Von Giovanna Gagliardo

Der Stil

(...) Mir stellte sich das Problem: in welcher Weise soll man einen Film erzählen, in dem es keine Ereignisse, keine Theatercoups, keine großartige 'Thematik' gibt?

Nötig war eine ganz besondere Aufmerksamkeit gegenüber jeder Veränderung.

Wenn die Tischdecke ihre Farbe verändert, verändert sich auch die Disposition der Personen – so daß die Idee eines anderen Tages vermittelt wird; wenn die Tochter weggeht, auf eine bestimmte Art gekleidet, so muß man sie realistisch eine Stunde später zurückkommen sehen, entsprechend der Chronologie des Tagesablaufs, aber anders gekleidet, und so immer weiter in einem Spiel der Augen-Geometrie, die den Unterschied der beiden Erzählzeiten angibt: der realen und der symbolischen Zeit.

Daß wir den Film in chronologischer Reihenfolge drehten (von der ersten Szene angefangen, ohne Sprünge), hat mir dabei geholfen, die richtige Ausdrucksform für dieses 'Spiel der Zeit' zu finden. Zum Beispiel kam die Idee, die Gegenwart mit festen Einstellungen zu drehen, ohne Beziehungen der Kontinuität, in der ersten Woche der Dreharbeiten. Wir sprachen mit dem Verantwortlichen für das Licht und mit dem Kameramann und entschieden uns für den Versuch. Als wir sahen, daß er funktionierte – weil so in gewisser Weise eine Realität beschrieben wurde, jedoch ohne Realismus –, gingen wir in dieser Richtung weiter und gaben dem Film zwei unterschiedliche Erzählrhythmen: einen des Alltags, der mit festen Einstellungen und Bildern gesehen wird, und einen der 'mütterlichen Erinnerung', der ganz und gar aus Sequenz-Einstellungen besteht. Dort, wo die Subjektivität der Mutter Episoden und Szenen aus ihrer Vergangenheit evoziert, assoziiert, überdenkt oder imaginiert, läuft die Zeit flüssig und ohne Unterbrechung dahin, die Kamera fährt ohne Stocken mit ihr vorwärts und zurück, von der Vergangenheit in die Gegenwart und umgekehrt.

Ihr Hin- und Herlaufen wird so zu einer Verlängerung, zum räumlichen Ausdruck von Reflexionen und Emotionen, während der statische und mechanische Alltag nur eine Unterbrechung, ein Intervall in ihrer unfreiwilligen Suche ist.

Dieser doppelte Rhythmus der Geschichte ist natürlich in der Phase des Schnitts noch deutlicher geworden, wo Robert (Roberto Perpignani hat den Film geschnitten) es noch besser als ich verstand, die Bedeutung bestimmter Momente des Schweigens und bestimmter Handlungspausen zu erfüllen. Die Arbeit der Auswahl zusammen mit ihm am Schneidetisch war tatsächlich der erste Augenblick der Reflexion, die erste Selbstkritik meiner Arbeit.

Die Geschichte

Was mich am meisten an dem fertigen Film beeindruckt, wenn ich ihn als Zuschauerin sehe (vorausgesetzt, ich bin in der Lage, eine objektive Zuschauerin zu sein), ist das Schweigen, zu dem ich die Person der Tochter verurteilt habe.

Ich sprach darüber mit Giorgio (Giorgio Barattolo, der Koproduzent und künstlerische Mitarbeiter), der mein freundschaftlicher

und geduldiger Dramaturg in der Phase des Drehbuchschreibens war. Seiner Meinung nach bin *ich* jene Tochter, stumm und unfähig zu Worten gegenüber einer Mutter, die ich zur Hälfte hasse und zur Hälfte liebe. Ich weiß nicht, ob das stimmt. Was auch ich denke: zu Beginn wollte ich das pathetische aber harte Bild einer 'Familienmutter' zeichnen, aber allmählich ergriff diese äußere Mutter meine Hand und wurde eine andere Mutter, mehr versteckt, untergründig, eine Figur aus der Imagination.

Jetzt, da der Film beendet ist, fange ich an zu begreifen, daß diese mütterliche Ambivalenz (die autoritäre und die liebende Mutter) vielleicht mehr das Problem der Tochter und nicht so sehr das Gefühl der Mutter ist, jedenfalls nicht allein das Problem der Mutter.

Im Grunde könnte es sich hier um eine unbewußte Unaufrichtigkeit meinerseits handeln. Ich wollte einen Film aus der Perspektive mütterlicher Subjektivität machen, und herausgekommen ist eine Mutter, gesehen durch die Augen einer Tochter. Vielleicht ist diese Mutter so, weil die Tochter sie so sieht, oder vielleicht ist die Mutter nicht bis zum letzten so, weil die Tochter sie daran hindert. Wenn es so wäre, würde ihr Schweigen sich erklären.

Der Film und ich

Ich bin zu meiner ersten Erfahrung als Regisseurin gekommen, nachdem ich jahrelang als Drehbuchautorin und vor allem als Mitarbeiterin der letzten Filme von Miklós Jancsó gearbeitet habe. Gleichzeitig habe ich der feministischen Bewegung sehr nahe gestanden, ich habe die Erfahrung kleiner Bewußtseinsfindungsgruppen und eines Filmkollektives gemacht.

Ich glaube, daß dieses doppelte Gleis in meinem ersten Film ziemlich deutlich wird: auf der einen Seite steht das Streben und das Bedürfnis nach einer professionellen Arbeitsweise, wie ich sie in der früheren Arbeit kennengelernt hatte, auf der anderen Seite der Wunsch, über einige erlebte Themen dieser Jahre des Feminismus nachzudenken.

Wenn der Weg, den ich eingeschlagen habe, als Mittelweg erscheinen mag und es auch wirklich ist, so ist er meiner Auffassung nach auch der extremste Weg. Ich habe ihn unabsichtlich gewählt, und unabsichtlich habe ich mich im Zentrum einer Serie von Widersprüchen gefunden. Zum Beispiel hatte der Film eine zwar ökonomisch schwache, aber doch professionelle Struktur, die Rolle jedes einzelnen von uns war definiert; als Ergebnis einer natürlichen Wahl und nicht 'a priori' gab es im Team mehr Frauen als Männer, aber es gab auch Männer.

Wenn ich ehrlich sein soll, so muß ich zugeben, mehr Schwierigkeiten in den Beziehungen zu Frauen als in denen zu Männern gehabt zu haben. Die Männer leben ein gespaltenes Leben, und bei der Arbeit haben sie Arbeits-Beziehungen. Für die Frauen ist das anders. Diese Spaltung empfinden sie als etwas ihnen Aufgezwungenes, und bei der Arbeit mit einer anderen Frau verlangen sie natürlich, zumindest unausgesprochen, die Überwindung dieser Spaltung. Das sage ich zuallererst auch für mich, um zu verstehen, wie schwierig es für eine Frau ist, mit einer anderen Frau eine Arbeits-Beziehung herzustellen. Es ist schwieriger als mit einem Mann. Solidarität ist ein sehr oberflächliches Wort, wenn man unter Solidarität nicht das Problem unserer Ähnlichkeiten, unserer wechselseitigen Unsicherheiten, unserer Rivalität versteht.

Im Film geht es um eine Beziehung zwischen zwei Frauen (Mutter-Tochter), deren metaphorischer Zusammenstoß beinahe tödlich ausgeht. Im Mikrokosmos des Ateliers konnte ich konstatieren, daß ich als allererste auf der einen Seite einer 'rationalen Toleranz' zuneigte, die man mit dem Männlichen in Verbindung bringen kann, daß ich auf der anderen auch die Grenze zu einem 'emotionalen Anspruch' ganz weiblicher Natur überschritt.

Aber ich muß hinzufügen, daß ich mit dieser Duplizität nicht schlecht gelebt habe. Mir kam der Gedanke, daß es vielleicht die Rolle selbst (die der Filmregisseurin) war, die mich zu einer Art künstlicher Kindheit zurückführte, in der ich mich zugleich allmächtig und ohnmächtig fühlte. Ich glaube, daß die Regie eine Art von

Arbeit ist, die einen dazu zwingt, gleichzeitig sehr stark und ganz schwach, Tyrann und Sklave (männlich und weiblich?) zu sein. Wenn du einen Film machst, bestimmst du auf der einen Seite alles, auf der anderen ist man völlig abhängig von allen. In deiner Vorstellung hast du ein Bild, aber um es zu konkretisieren, brauchst du einen Schauspieler, eine Szene (Bühne), Licht, das Geld, das für diese Inszenierung nötig ist. Du brauchst alle, aber zur gleichen Zeit hast du das 'Recht zu fragen', ist es deine Aufgabe, zu bitten, zu wollen, zu verlangen. Genauso, wie die Kinder aufgrund ihres 'Rechts des Wachstums' alles verlangen können, wobei sie wissen, daß nichts ohne den Beitrag der Erwachsenen-Welt möglich ist. Das ist die Allmacht ohne Macht. Ein Spiel, das wieder einmal zur Frage zurückführt, was das Männliche und was das Weibliche ist.

Bei der Arbeit an diesem Film habe ich mich oft gefragt, was das ist: ein weibliches Bild. Ich glaube nicht, darauf eine Antwort zu haben. Ich weiß nicht, ob die Frau besser als der Mann in der Lage ist, von der Frau zu erzählen. Wir haben inzwischen gelernt, daß die Frau nicht dasselbe ist wie das Weibliche, sondern einfach ein vom Mann projiziertes Bild, eine Leinwand, auf der der Mann seit jeher die Umriss seiner Vorstellungen zeichnete. Die Frau wäre demnach nichts anderes als die Verinnerlichung eines falschen, vom Manne projizierten 'ich'. Wenn die Frau nur virtuell weiblich ist, so käme es darauf an, nach und nach die Zweideutigkeit ihres Bildes zu enthüllen. In diesem Sinne könnte das Bild, das jenes Undefinierte (die Frau) enthüllt oder deutlich macht, besser geeignet sein, um von der Frau zu erzählen, als das definierende Wort. Und zwar, weil das Bild in direkter Beziehung zur Emotion steht, aber mir scheint auch, daß im Betrachten und sich-Betrachten mehr Symptome der Wahrheit liegen als in den allzu expliziten Worten. So könnte die Leinwand endlich beginnen, sich selbst darzustellen.

Giovanna Gagliardo, *Maternale*. Con una lettura di Luce Irigaray. Edizioni delle donne, Milano 1978

Biofilmographie

Giovanna Gagliardo kam zur Regie, nachdem sie als Drehbuchautorin und davor als Journalistin gearbeitet hatte. Als Journalistin hat sie bei "Le Ore", "Il Giorno", "Tempo illustrato" gearbeitet. Zur Zeit schreibt sie auf der dritten Seite des "Messaggero". Als Drehbuchautorin debütierte sie im Fernsehen mit der Serie von Fernsehfilmen *La vita è romanzo*, machte dann weiter beim Film mit *L'amica* von Lattuada und *Una stagione all'inferno* von Nelo Risi.

Seit Jahren Mitarbeiterin von Miklos Jancso, schrieb sie mit ihm zusammen *La pacifista*, *La tecnica e il rito*, *Roma rivuole Cesare*, *Vizi privati pubbliche virtù*.

MATERNALE ist ihr erster Film.

Carla Gravina wurde von Alberto Lattuada im Alter von 14 Jahren entdeckt und debütierte im Film 1957 mit *Amore e chiacchiere* von Alessandro Blasetti.

1958, 1959 und 1960 tritt sie in einigen der bedeutendsten Filme jener Jahre auf: *I soliti ignoti* von Monicelli, *Policarpo* von Mario Soldati, *Jovanca e le altre* von Martin Ritt, *Tutti a casa* von Luigi Comencini.

Im Theater debütierte sie 1960. Sie spielt Julia in "Romeo und Julia" unter der Regie von Franco Enriquez. Giorgio Strehler holt sie dann ans "Piccolo" nach Mailand, wo sie einen beachtlichen Erfolg erzielt mit "Le baruffe chiozzotte" von Carlo Goldoni und "Die Troerinnen" von Sartre, und schließlich spielt sie Charlotte Corday in "Marat-Sade" von Weiß unter der Regie von Maiello.

Neuere Filme: *Cuore di mamma* (Regie Salvatore Samperi), *Sierra Maestra* (Regie Ansano Giannarelli), *Alfredo Alfredo* (Regie Pietro Germi), *Senza movente* und *L'eredità* (Regie Philippe Labro), *Tutta una vita* (Regie Claude Lelouch).

Kürzlich hat sie Madame Bovary in dem gleichnamigen Fernsehfilm unter der Regie von Daniele D'Anza gespielt.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30