



© R. Vorscheider / Madonnen Film

## Töchter

### Daughters

#### Maria Speth

Agnes, a teacher from the Hessian provinces, has come to Berlin to identify a dead girl who might be Lydia, her runaway daughter. It turns out not to be Lydia, but Agnes stays in the city anyway. Still frantically looking, she comes across a young stray called Ines who no longer leaves her side.

Ines could easily have appeared in Maria Speth's documentary *9 Leben*, a portrait of young people who decide to live on the street from an early age. Whereas in *Madonnen* the director told the story of a young woman incapable of taking responsibility for her children whilst continuing to give birth to more, this film is about a caring mother whose daughter is indeed loved, her disappearance leaving behind a blind spot. It is Ines whose provocative behaviour and intrusive questions force Agnes to rethink the relationship between herself and her daughter. The camera is always close by their faces, whether during nocturnal car journeys or hotel room discussions, but also leaves enough space for these two people to collide, drawing each other out of their shells and growing ever closer in quite singular fashion.

Anke Leweke

Agnes, eine Lehrerin aus der hessischen Provinz, kommt nach Berlin. Sie soll ein totes Mädchen identifizieren, da es sich um Lydia, ihre von zu Hause weggelaufene Tochter handeln könnte. Es ist nicht Lydia, trotzdem bleibt Agnes in der Stadt. Bei ihrer verzweifelten Suche trifft sie auf die Streunerin Ines, die nicht mehr von ihrer Seite weicht.

Die Figur der Ines könnte aus Maria Speths Dokumentarfilm *9 Leben* über Jugendliche stammen, die sich schon früh entschieden haben, auf der Straße zu leben. Erzählte die Regisseurin in *Madonnen* von einer jungen Frau, die keine Verantwortung für ihre Kinder übernehmen kann und dennoch weiter in die Welt setzt, geht es nun um eine fürsorgliche Mutter, deren geliebte Tochter durch ihr Verschwinden einen blinden Fleck hinterlassen hat. Es ist Ines, die Agnes mit ihrem provozierenden Verhalten und ihren penetranten Nachfragen zwingt, das Mutter-Tochter-Verhältnis zu überdenken. Ob bei nächtlichen Autofahrten oder Gesprächen im Hotelzimmer, stets ist die Kamera ganz nah an den Gesichtern und lässt gleichzeitig Raum für das Aufeinandertreffen zweier Menschen, die sich gegenseitig aus der Reserve locken und dabei auf eigentümliche Weise annähern.

Anke Leweke

## The first site of damage is the family

When we finished shooting my film *Madonnen*, someone handed me a book. The title was *Dann hau ich eben ab* (Then I'll just take off). It contained conversations with parents whose children had run away from home. It motivated me to make another film with the actress, then twelve years old, who played Fanny in *Madonnen*.

Months later I began to conduct research among Berlin's street children and homeless youth. I encountered a young woman whose energy and defiance reminded me of Fanny. She saw herself as an artist, but rejected the art business and society's demands for achievement in general – although her intelligence and abilities made her quite suited to fulfil them. Her favourite attitude was every form of aggressively presented criticism of society – a parasite by conviction. This society produces so much abundance, she said, that it was only just to take one's share of it.

I was interested in continuing a possible story of Fanny. But this was impossible without the character of the mother. The mothers of street children are not necessarily jobless and living in a depressed area. They also work as teachers of German and history, for example, at a college-track high school specialised in the classics in a small town in Hessen. Very bourgeois, normal, and orderly. But they refuse to talk about the stigma, the guilt, and the shame.

'The most important things in life are your own feelings... If they weren't damaged, one would be a fantastic person all one's life... If you feel something, then it is true.' (John Cassavetes) The first site of damage is the family. The family is this society in its smallest form of organisation. Everything that determines the life of society also determines that of the family, and vice versa. But relationships in families are not regulated in accordance with the law and public order. That's why they are more loving or more brutal and ruthless. Agnes and Ines, the two lead characters in my film, carry the injuries inflicted by their families within them when they encounter each other – as mother and as daughter, with the chance to experience themselves differently in these roles, or to repeat them.

Maria Speth

## "It's always about trust"

*The three feature films you've made so far revolve around women who don't fit a specific pattern and who don't live or act according to expectations. What interests you about these female characters?*

**Maria Speth:** These characters' problems, questions and contradictions are not specific to women; they could also be men. But since I am a woman and the impetus for my films comes intensely from my personal experience, it seems more natural for me to tell stories about women.

There is always a reference point for my characters: people I know or have gotten to know while researching. That's my starting point. I am part of my characters and can imagine behaving the same way or similarly under certain life circumstances.

The aggressive, unconventional behaviour of Lynn in my film *In den Tag hinein* is an expression of insecurity. If you will: a way of dealing with insecurity that society doesn't

## Der erste Ort der Beschädigung ist die Familie

Am Ende der Dreharbeiten zu meinem Film *Madonnen* drückte mir jemand ein Buch in die Hand. Es hatte den Titel *Dann hau ich eben ab*. Gespräche mit Eltern, deren Kinder von zu Hause abgehauen waren. Das Buch sollte mich animieren, einen weiteren Film mit der damals zwölfjährigen Darstellerin der Fanny aus *Madonnen* zu machen.

Monate später fing ich dann an, in Berlin im Milieu von Straßenkindern und obdachlosen Jugendlichen zu recherchieren. Ich traf auf eine junge Frau, deren Energie und Trotz mich an Fanny erinnerten. Sie sah sich selbst als Künstlerin, verweigerte sich aber dem Kunstbetrieb, so wie sie sich generell den Leistungsanforderungen dieser Gesellschaft verweigerte – obwohl sie aufgrund ihrer Intelligenz und ihrer Fähigkeiten bestens geeignet gewesen wäre, diese Ansprüche zu erfüllen. Aggressiv vorgebrachte Gesellschaftskritik in jeder Form war ihre Lieblingsattitüde. Eine Schmarotzerin aus Überzeugung. Diese Gesellschaft produziere so viel Überfluss. Es sei nur gerecht, daran zu partizipieren.

Es interessierte mich, eine mögliche Geschichte der Fanny fortzuschreiben. Ohne die Figur der Mutter war das aber unmöglich. Die Mütter der Straßenkinder sind nicht notwendigerweise arbeitslos und wohnen im Märkischen Viertel. Sie arbeiten auch als Lehrerinnen. Für Deutsch und Geschichte, zum Beispiel. An einem humanistischen Gymnasium in einer hessischen Kleinstadt. Sehr bürgerlich, sehr normal, sehr geregelt. Aber sie weigern sich zu sprechen. Über den Makel. Die Schuld. Und die Scham. „Das Wichtigste im Leben sind die eigenen Gefühle ... Wenn das nicht beschädigt würde, wäre man ein Leben lang ein fantastischer Mensch ... Wenn man etwas fühlt, dann ist es wahr.“ (John Cassavetes)

Der erste Ort der Beschädigung ist die Familie. Die Familie ist diese Gesellschaft in ihrer kleinsten Organisationsform. Alles, was das Leben der Gesellschaft bestimmt, bestimmt auch das der Familie und umgekehrt. Aber die Beziehungen in Familien sind nicht nach Gesetz und öffentlicher Ordnung geregelt. Deshalb sind die Verhältnisse hier liebevoller oder auch brutaler und rücksichtsloser. Agnes und Ines, die beiden Hauptfiguren meines Films, tragen ihre familiären Verletzungen in sich, als sie sich begegnen. Als Mutter und als Tochter. Mit der Chance, sich in diesen Rollen anders zu erfahren. Oder sich zu wiederholen.

Maria Speth

## „Es geht immer um Vertrauen“

*Ihre bisherigen drei Spielfilme kreisen um Frauen, die nicht in ein bestimmtes Raster passen, die gegen die Erwartung leben oder handeln. Was interessiert Sie an diesen Frauenfiguren?*

**Maria Speth:** Die Probleme, Fragen, Widersprüche dieser Figuren sind nicht spezifisch für Frauen. Insofern könnten diese Figuren auch Männer sein. Da ich aber selbst Frau bin und die Impulse für meine Filme sehr stark aus meinem persönlichen Er-Leben kommen, liegt es für mich näher, von Frauen zu erzählen.

Für meine Figuren gibt es immer eine Referenz: Menschen, die ich kenne oder bei Recherchen kennengelernt habe. Das ist mein Ausgangspunkt. Ich bin Teil mancher meiner Figuren und kann mir vorstellen, dass ich mich unter bestimmten Lebensumständen vielleicht wie sie oder zumindest ähnlich verhalten würde.

Das aggressive, unkonventionelle Verhalten der Lynn in meinem Film *In den Tag hinein* ist Ausdruck einer Unsicherheit. Wenn man so will: eine Verarbeitungsform von Verunsicherung, die gesellschaftlich nicht erwünscht ist. Als ich anfang, an *Madonnen* zu arbeiten, war ich selbst Mutter einer dreijährigen Tochter und kämpfte mit dieser Rolle und den damit zusammenhängenden biologischen und gesellschaftlichen Erwartungen. Irgendwann las ich einen Artikel über straffällig

want. When I began working on *Madonnen*, I myself was the mother of a three-year-old daughter and struggled with this role and the accompanying biological and societal expectations. One day I read an article about mothers who had committed crimes and lived with their children in prison – an affront to the imagined role of the ‘good mother’. I began conducting research in the prison for mothers with children in Frankfurt’s Preungesheim district. There I got to know the woman who became the character of Rita in the process of writing the script.

In a certain way, *Töchter* is a continuation of *Madonnen*, of a possible story about Fanny, Rita’s oldest daughter. She is a young, aggressive woman who lives mostly on the street, homeless. She despises this society, refuses to play along with it, and is self-destructive.

All my characters have wounds that may not be perceptible from the outside but that have determined their lives. These are ‘ladies of sorrows’ who are searching, struggling, refusing to play along, who are a heavy burden to others and themselves and who demand a lot from others and themselves – to be seen as they are and to experience closeness, care or security. They have developed no techniques to hide their existential suffering and their contradictions.

*Your new film is about the encounter between two women with two completely different lives. What does each seek and find in the other? In this chamber drama of feelings, Agnes and Ines run up against their limits again and again.*

While developing the project, I was often asked why I didn’t show the encounter between the mother and her actual daughter who ran away from home; why I represented the daughter with a stranger. Such a re-encounter would have been primarily about their common past. That didn’t interest me as much as telling the story of an encounter in which the roles of mother and daughter are perceptible, but freed of the burdens of an actual common biography and of coping with an actual common past – so that an encounter in the present would be possible. Agnes and Ines find moments of intimacy, bonding and trust. There is a chance for a vision of the future. A utopia? Then they lose that again. Why? Because of their behaviour patterns. Because of their distrust. Because of their damaged biographies. Because of their fear of being hurt.

It’s always about trust – which is also corporeal. The more trust is given, the more secure the existential basis, especially in the case of the mother-daughter relationship. For brief moments in the hotel room, Agnes and Ines feel different in these roles from in their earlier life.

*You don’t tell the story of these two women in a classic way. Can we say that, instead, you follow or accompany your characters for a certain period?*

As in my other films, the characters are the starting point. The story grows out of the characters. In my experience, people change very little after being shaped genetically and socially. So the coming-of-age novel is not a narrative model for my films, which describe a state more than arising from a plot with a beginning and an end.

In *Töchter*, I show a five-day segment from the lives of Agnes and Ines. There are only traces or hints of what came

gewordene Mütter, die mit ihren Kindern im Gefängnis leben – ein Affront gegen die Rollenvorstellung von der „guten Mutter“. Ich begann, im Mutter-Kind-Vollzug in Frankfurt-Preungesheim zu recherchieren. Dort lernte ich die Frau kennen, die sich im Prozess des Drehbuchschreibens zur Figur der Rita entwickelte.

In gewisser Weise ist *Töchter* eine Fortsetzung von *Madonnen*; ein Weiter-Schreiben einer möglichen Geschichte der Fanny, Ritas ältester Tochter. Sie ist eine junge, aggressive Frau, die überwiegend obdachlos auf der Straße lebt. Sie verachtet diese Gesellschaft. Verweigert sich. Zerstört sich selbst.

All meine Figuren haben Wunden, die man von außen vielleicht nicht unmittelbar wahrnimmt, die aber ihr Leben maßgeblich bestimmen. Es sind „Schmerzfrauen“, die suchen, kämpfen, sich verweigern, die anderen und sich viel zumuten, die andere und sich fordern – um wahrgenommen zu werden, um Nähe, Fürsorge oder Geborgenheit zu erfahren. Sie haben keine Techniken entwickelt, um ihr existenzielles Leid und ihre Widersprüche zu verbergen.

*In Ihrem neuen Film geht es um das Zusammentreffen von zwei Frauen mit zwei völlig unterschiedlichen Lebensentwürfen. Was suchen und finden sie im jeweiligen Gegenüber? In diesem Kammerspiel der Gefühle stoßen Agnes und Ines emotional immer wieder an ihre Grenzen.*

Bei der Entwicklung des Projekts wurde ich häufig gefragt, warum ich nicht die Begegnung der Mutter mit ihrer tatsächlichen Tochter erzähle, die von zu Hause weggelaufen ist; warum ich die Tochter durch eine Fremde repräsentiere. Bei einer solchen Wiederbegegnung wäre es in erster Linie um die gemeinsame Vergangenheit der beiden gegangen. Das hat mich weniger interessiert. Ich hatte viel mehr das Bedürfnis, von einer Begegnung zu erzählen, bei der die Rollen der Mutter und Tochter zwar wahrnehmbar sind, aber befreit von den Belastungen einer konkreten, gemeinsamen Biografie, von der Bewältigung einer konkreten, gemeinsamen Vergangenheit – damit eine Begegnung in der Gegenwart möglich wird. Agnes und Ines finden Momente von Nähe, Zuneigung, Verbundenheit, Vertrauen. Es gibt die Chance auf einen Entwurf. Eine Utopie? Dann verlieren sie das wieder. Warum? Wegen ihrer Verhaltensmuster. Wegen ihres Misstrauens. Wegen ihrer biografischen Beschädigungen. Wegen ihrer Angst, verletzt zu werden. Es geht immer um Vertrauen – das auch körperlich ist. Je mehr Vertrauen geschenkt wird, umso sicherer ist der existenzielle Boden. Das ist vor allem in der Mutter-Tochter-Beziehung so. Für kurze Momente in der Kammer des Hotels fühlen sich Agnes und Ines in diesen Rollen anders als in ihrem früheren Leben.

*Sie erzählen die Geschichte dieser beiden Frauen nicht in einem klassischen Sinn. Kann man sagen, dass Sie Ihren Figuren eher folgen, Sie für einen gewissen Zeitraum begleiten?*

Wie schon bei meinen anderen Filmen sind die Figuren der Ausgangspunkt. Die Erzählung ergibt sich aus den Figuren. Nach meiner Erfahrung ändern sich Menschen nach ihrer genetischen und sozialen Prägung wenig. Der Entwicklungsroman ist also kein Erzählmodell für meine Filme. Sie beschreiben eher einen Zustand als eine Handlung mit Ausgangs- und Endpunkt.

In *Töchter* zeige ich einen Ausschnitt von etwa fünf Tagen aus dem Leben von Agnes und Ines. Für das, was vorher war und was danach sein wird, gibt es nur Spuren oder Andeutungen. Die Begegnung der beiden ist sozusagen ergebnisoffen. Es gibt keine Erzähl- oder Handlungsnotwendigkeit, keine Kausalkette, die zu einem bestimmten Ende oder zu einer bestimmten Entwicklung der Situation zwingt. Manches ist wirklich. Vieles ist möglich. Darum geht es.

*Interview: Anke Leweke, Berlin, Januar 2014*

before and what will come afterward. Their encounter is open-ended, so to speak. There is no need for action, no causal chain that inexorably leads to a specific ending or a specific development of the situation. Some of it is real. Much is possible. That's the point.

*Interview: Anke Leweke, Berlin, January 2014*

**Maria Speth** was born in Titting, Bavaria in 1967. She studied at the Film and Television University 'Konrad Wolf' in Potsdam-Babelsberg. In 1991, she began working as an assistant editor and assistant director on film and television productions. In 2001, she made her feature film debut with *In den Tag hinein*. In 2009, Speth founded the production company Madonnen Film and made her first documentary, *9 Leben* (*9 Lives*).

#### Films

1999: *Barfuß / Barefoot* (20 Min.). 2001: *In den Tag hinein / The Days Between* (119 Min.). 2007: *Madonnen / Madonnas* (125 Min., Forum 2007). 2010: *9 Leben / 9 Lives* (105 Min.). 2014: *Töchter / Daughters*.

**Country:** Germany 2014. **Production company:** Madonnen Film, Berlin (Germany); ZDF – Das kleine Fernsehspiel, Mainz (Germany). **Director:** Maria Speth. **Screenwriter:** Maria Speth, Reinhold Vorschneider. **Director of photography:** Reinhold Vorschneider. **Production design:** Olivier Meidinger. **Costume design:** Birgit Kilian. **Sound:** Johannes Grehl. **Sound design:** Manuel Laval. **Editor:** Maria Speth, Gergana Voigt. **Producer:** Maria Speth (Madonnen Film); Claudia Tronnier (ZDF).

**Cast:** Corinna Kirchhoff (Agnes), Kathleen Morgeneyer (Ines), Hermann Beyer (inspector), Lars Mikkelsen (sculptor), Hans Jochen Wagner (car rental employee), Fabian Hinrichs (Thomas), Peter Kurth (Mr Niemann), Matthias Matschke (Ole), Hiroki Mano (Hakuo Tanaka), Irina Potapenko (room maid), Dzamilja Sjöström (Lydia), Judith Engel (mother on the train), Michael Sideris (man on the train).

**Format:** DCP, colour. **Running time:** 92 min. **Language:** German. **World premiere:** 8 February 2014, Berlinale Forum. **World sales:** Alpha Violet, Paris (France).



**Maria Speth** wurde 1967 im bayerischen Titting geboren. Sie studierte an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg. Ab 1991 arbeitete sie als Schnitt- und Regieassistentin bei Kino- und Fernsehfilmproduktionen. 2001 entstand ihr Spielfilmdebüt *In den Tag hinein*. 2009 gründete Maria Speth die Produktionsfirma Madonnen Film und realisierte ihren ersten Dokumentarfilm *9 Leben*.

#### Filme

1999: *Barfuß / Barefoot* (20 Min.). 2001: *In den Tag hinein / The Days Between* (119 Min.). 2007: *Madonnen / Madonnas* (125 Min., Forum 2007). 2010: *9 Leben / 9 Lives* (105 Min.). 2014: *Töchter / Daughters*.

**Land:** Deutschland 2014. **Produktion:** Madonnen Film, Berlin (Deutschland); ZDF – Das kleine Fernsehspiel, Mainz (Deutschland). **Regie:** Maria Speth. **Buch:** Maria Speth, Reinhold Vorschneider. **Kamera:** Reinhold Vorschneider. **Production Design:** Olivier Meidinger. **Kostüme:** Birgit Kilian. **Ton:** Johannes Grehl. **Sounddesign:** Manuel Laval. **Schnitt:** Maria Speth, Gergana Voigt. **Produzenten:** Maria Speth (Madonnen Film); Claudia Tronnier (ZDF).

**Darsteller:** Corinna Kirchhoff (Agnes), Kathleen Morgeneyer (Ines), Hermann Beyer (Kommissar), Lars Mikkelsen (Bildhauer), Hans Jochen Wagner (Mitarbeiter der Autovermietung), Fabian Hinrichs (Thomas), Peter Kurth (Herr Niemann), Matthias Matschke (Ole), Hiroki Mano (Hakuo Tanaka), Irina Potapenko (Zimmermädchen), Dzamilja Sjöström (Lydia), Judith Engel (Mutter im Zug), Michael Sideris (Mann im Zug).

**Format:** DCP, Farbe. **Länge:** 92 Min. **Sprache:** Deutsch. **Uraufführung:** 8. Februar 2014, Berlinale Forum. **Weltvertrieb:** Alpha Violet, Paris (Frankreich).