

10. internationales forum des jungen films

berlin 19. 2. – 29. 2. 1980

4

HUNGERJAHRE

Land Bundesrepublik Deutschland
Produktion Jutta Brückner-Filmproduktion
in Co-Produktion mit dem ZDF

Regie, Buch Jutta Brückner

Kamera Jörg Jeshel, Rainer März
Licht Alexander Junker, Peter Hoffmann
Ton Michael Loy, Michael Mladenovic
Requisite Edwin Wengoborski, Wolfgang Kluge
Kostüme Reinhild Paul, Monika Grube
Maske Andrea Marx
Schnitt Anneliese Krigar
Script Astrid Rühr
Aufnahmeleitung Anke Oehme
Produktionsleitung Georg Siemoneit
Musik Johannes Schmölling
Redaktion Sybille Rahn

Darsteller

Mutter Sylvia Ulrich
Tochter Britta Pohland
Vater Claus Jurichs
und Hilla Preuss, Ismail Mahdu, Heidi Joschko, Helga Lehner,
Cordula Hubrich, Viola Recklies, Tobias Meister

Uraufführung 8. 2. 1980, Film International,
Rotterdam
22.2.1980, Internationales Forum
des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33
Länge 114 Minuten

Inhalt

Eine Geschichte aus der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre, ein halbes Land nach einem Krieg. Eine Zeit der Restauration alter Werte und der Hochschätzung neuer Waren, eine Zeit, in der mit dem Wort 'Freiheit' alles totgebrüllt wurde.

Die Geschichte einer Mutter und einer Tochter und ihrer zerstörerischen Beziehung von Liebehaßliebe. Zwei Frauen, die sich weigern, ihre gegenseitigen Erwartungen zu erfüllen und doch aneinander hängen.

Die Geschichte eines Mädchens, das erwachsen werden soll und nicht weiß, wie. Drei Jahre aus ihrem Leben, in der sie die Welt und sich und sich in der Welt und die Welt in sich nicht mehr versteht.

Eine Geschichte über kalten Krieg an allen Fronten.

Ein Film der Trauerarbeit

Von Jutta Brückner

HUNGERJAHRE ist die subjektive Trauerarbeit einer Tochter. Was geschieht mit den Mädchen, wenn ihre Körper ihnen fremd werden, in Passivität erstarren, weil sie nicht wissen, wie sie werden müssen für die Augen aller anderen und deshalb auch für die eigenen Augen, denn wer wäre jemand, der sich anmaßen würde, ein Urteil zu haben, das aller anderer Urteil in Frage stellt und das mit 14 Jahren!? Aufschwünge enden vor dem nächsten Spiegel, und der Weg durch ihn hindurch ist versperrt durch Mutters Körper, und es ist schwer, durch ihn hindurch zu etwas noch nicht Bekanntem, undefiniertem zu kommen, zu etwas, das zu erforschen wäre. Ursula träumt: sie gewinnt eine Gestalt dadurch, daß irgendein Mann sagt: Ich liebe Dich, ich liebe Dich, wenn Du wüßtest, wie sehr ich Dich liebe! Mit dieser Gestalt würde sie sich herausheben aus einem Leben, in dem ihre Mutter putzend, waschend, Ordnung machend vergessen will, daß sich nichts eingelöst hat von den Worten, die der Vater gesagt hatte, als er noch ein Mann war und sie eine Frau.

Die Kräfte, die lahmliegen, weil sie den Körper nicht bewegen dürfen, aus Angst, er mache sich ungeliebt, wandern in den Kopf. Und dort blühen sie ein seltsames Leben mit Luftwurzeln, an denen zäh die Klumpen des Lehms hängen, denen der liebe Gott am Anfang aller Zeiten einmal Leben eingehaucht hatte. Ein Leben, das sich leichtfüßig träumend hin- und herschleppt zwischen einem Bett zum Schlafen und einem Tisch zum Essen und am Ende beides miteinander vermengt. Ursula siedelt sich an: auf dem Mont Blanc, in einem Rennwagen, in einem Gedicht, immer in ihrem eigenen Kopf.

Film und die Mythen: die Kehrseite der Nacht ist der Tag, in dem man nicht leben kann, weil die kollektiven Verdrängungen und Neurosen ihn verfinstern: die politischen und privat-politischen, die öffentlichen und versteckt öffentlichen in unseren einzigartig individuellen Seelen und Körpern. Der rationale Diskurs über die politischen Verdrängungen hat längst begonnen, der rationale über die emotionalen und sinnlichen auch. Nur hilft uns das lediglich auf die Füße und lehrt uns noch nicht laufen, denn die Verdrängungen liegen hier in unserer Art des Sehens, des Sehens von Filmen. Töchter haben die Erfahrung gemacht: die Realitätsverdrängung, die hinter dem ästhetischen Tabu steht, ist die am festesten zementierte. Und damit beginnt die Geschichte wieder mit dem ersten Satz.

Gespräch mit Jutta Brückner über ihren Film HUNGERJAHRE

Erika Gregor: Erstmal zur Entstehungsgeschichte: Wie ist der Film zustande gekommen?

Jutta Brückner: Der Weg war sehr lang und steinig, weil ich seit Jahren versucht habe, diesen Film zu machen, und es nicht geschafft habe; und zuerst einen Film machen mußte, der sich nur mit dem Leben meiner Mutter beschäftigte, ohne die Beziehung

Mutter-Tochter direkt zu thematisieren. Das war der erste Film, den ich überhaupt machte, der hieß *Tue recht und scheue niemand*.

Und erst nachdem ich versucht hatte, für mich selber zu erklären, wie meine Mutter zu der Frau geworden ist, die sie in meinen Kinderaugen und in den Augen einer Heranwachsenden schließlich war, konnte ich daran gehen, ein Verhältnis zu ihr zu thematisieren – was in diesem Film geschehen ist.

Allein die Abfassung des Exposé, das ich damals eingereicht hatte und das 11 Seiten lang war, hat mich drei Monate gekostet. Das ist für mich ganz ungewöhnlich lang. Es war eine sehr heftige Arbeit, die schon etwas von den Begleiterscheinungen eines Prozesses der Aufarbeitung einer Neurose bestimmt war.

E.G.: Das heißt, es sind also in erster Linie eigene Erfahrungen, nicht so sehr gesellschaftliche?

J.B.: Es ist zwar im Prinzip meine Geschichte, aber alleine schon aus dramaturgischen Gründen, und weil ich inzwischen durch Unterhaltungen gemerkt hatte, daß meine Erfahrungen – so individuell sie sind – auf einem gesellschaftlichen Untergrund stehen, habe ich diese Geschichte bereichert durch Erfahrungen, die andere gemacht haben; oder ich habe meine Erfahrungen, wenn sie sehr extrem waren, in dem Sinne auch ein bißchen geglättet.

E.G.: Es gibt sicher Leute, die werden den Film als düster bezeichnen, und sagen: wo bleibt die Perspektive, wo bleiben Freude und Hoffnung? Was würdest du darauf sagen?

J.B.: Natürlich ist der Film düster. Die Perspektive liegt darin, daß er immerhin fähig ist, eine solche Geschichte oder eine solche Jugend aufzuarbeiten. Und ich glaube, das ist auch die einzig realistische Perspektive, alles andere wäre Schönfärberei ...

E.G.: Warum hast du den Film in Schwarzweiß und 35 mm gedreht?

J.B.: Weil für mich in meiner Erinnerung die fünfziger Jahre schwarzweiß und grau sind (lacht). Es ist aber auch natürlich eine ästhetische Entscheidung gewesen, die Entscheidung, diese Geschichte in einer sehr asketischen Strenge zu erzählen, weil ich Angst hatte, daß es sonst ein Melodram geworden wäre.

E.G.: Und weshalb 35 mm?

J.B.: Weil ich mir vorgestellt hatte, daß die kleinen Dinge, die ich zeigen wollte, alle bei einem 16 mm Film so undeutlich, so verschwommen, und so schlecht aufgelöst sind, daß man das alles gar nicht mehr sehen kann. Die Konturen sind eben selbst, wenn sie grau sind, schärfer bei einem 35mm Film.

E.G.: Möchtest du noch etwas zu dem Titel sagen?

J.B.: Der Film heißt HUNGERJAHRE. Es gibt den Zusatz: 'In einem reichen Land', und ursprünglich hieß der Zusatz: 'In einem ganz-halben Land'. Wobei mit der Tatsache des gespaltenen Deutschlands als ganzes oder zweigeteiltes Land gespielt werden sollte; und dann habe ich mir überlegt, daß wahrscheinlich dieser Titel für alle Leute, die nicht sofort diese Anspielung verstehen, – und das werden noch nicht mal alle Deutschen sein – sehr schwer verständlich ist. Deswegen habe ich jetzt den Zusatz 'In einem reichen Land' gemacht, um auch zu zeigen, wie sehr auch bestimmte Probleme, die man sich in anderen Ländern, z.B. denen der Dritten Welt, gar nicht in dem Maße vorstellen kann, eine ganze Gesellschaft, nicht nur ein Individuum, das am Rande steht, bestimmen können. Man redet viel von Hunger, und das ist auch ganz sicher richtig. Von dieser Art von seelischem Hunger redet man meistens nur in den allerprivatesten Tönen, so als sei das eine persönliche Charakterschwäche, diese Art von Unangepaßtheit. Es geht hier darum, festzustellen, daß diese Sachen auch ein gesellschaftlicher Hunger sind und als ein solcher verstanden werden müssen.

E.G.: Zum Ende: Diese Zerstörung einer Persönlichkeit, was wird da zerstört? Gibt es ein endgültiges Ende, oder ist das ein Übergang?

J.B.: Es ist eine Metamorphose. Es wird durch das Feuer natürlich etwas zerstört, aber auch nur ein Bild. Ein Bild, das sich in einem Kopf festgesetzt hat, in dem Kopf derjenigen, die sich erinnern,

ein Bild, das zerstört werden muß. Es wird durch diese subjektive Trauerarbeit von Anfang bis Ende zerstört, und dann wird der Weg frei für eine Entwicklung, eine Metamorphose, und zwar sowohl derjenigen, der 16jährigen, die sich ja nicht endgültig umbringt, sonst könnte die 30jährige sich nicht erinnern, aber auch dieser 30jährigen, die dieses Bild zerstören muß, damit sie selber sich entwickeln kann und nicht immer auf einer bestimmten infantilen Ebene auf diese neurotische, sehr unbewußte Reflexion fixiert bleibt.

E.G.: Du hast keine Angst, daß dieses Foto, das da verbrennt, mißverstanden werden könnte?

J.B.: Ich muß damit rechnen, aber es ist mir lieber, ein eindeutiges Signal zu setzen, selbst wenn es mißverstanden wird, als mit einer schwammigen Geste zu enden, zu der ich nicht stehen kann.

(...)

Ich kenne kaum einen Film, in dem man sich mit dieser schwierigen Umbruchszeit aus der Sicht eines Mädchens beschäftigt, denn bei ihr kommt ja neben all den Begleiterscheinungen, über die sicherlich auch Jungen in der Pubertät klagen können, mit denen sie Schwierigkeiten haben, – bei ihr kommt ja noch einiges hinzu. Und das war sicherlich in den fünfziger Jahren in der Bundesrepublik – oder ich vermute, daß es damals stärker war als heute, dazu kann ich nichts sagen, weil ich selbst keine Tochter habe – daß wir damals unseren eigenen Körpern auf eine noch stärkere Art entfremdet worden sind als das heute bei Gleichaltrigen der Fall ist. Das ist ja nicht nur ein Vorgang, der so konstatiert oder so abgespalten erlebt wird, sondern der bestimmt ja zum Schluß nicht nur das gesamte Verhalten, sondern auch die Art und Weise, wie man Fantasie, wie man Reflexionen, wie man überhaupt sein Leben in Form von körperlichen Betätigungen definiert. Wenn ein Körper zu einem passiven Objekt wird, weil er sich eigentlich ständig nach dem richten muß, was die anderen, die Umwelt – dazu gehört eben auch die Mutter – an Anforderungen diesem Körper entgegenbringen, dann wird die Grundlage seiner Existenz für einen Menschen zweifelhaft. Und ich kenne einige Frauen meiner Generation, die diese Erfahrung in ganz extremem Maße gemacht haben; der Weg, diese Erfahrung zu machen, sah manchmal ganz anders aus, als ich ihn in dem Film beschrieben habe, aber er war nicht weniger schmerzlich. Ich habe eine Bekannte, die – um ein Beispiel zu nennen, in diesen Jahren völlig die Sprache verloren hat, und die dann natürlich, weil man damals über die Zusammenhänge von seelischen und körperlichen Leiden nicht in dem Maße informiert war oder sich nicht informieren wollte, jahrelang in einer Klinik behandelt worden ist, mit Rückenmarkpunktionen und solchen Geschichten.

(...)

Das sind die Normen, die im Geheimen wirken und deswegen umso schlimmer sind, weil sie bisher noch nicht aufgeklärt sind; und zwar sind es diese Normen, die uns bestimmte Zwangshaltungen, bestimmte Bewegungen und bestimmten 'Nicht-Mut', richtige Feigheit und Angst antrainieren.

Und deswegen ist es so ungeheuer schwierig, irgendwann mal – es reicht nämlich nicht, zu beschließen, 'ab heute bin ich frei', sondern man muß ganz mühsam, Schicht für Schicht, alle diese Zwänge, die man sich antrainiert hat, abtrainieren. Die fallen ja nicht einfach ab, wenn man mal das Bewußtsein hat, daß da vieles kaputt oder falsch gemacht worden ist ...

E.G.: Die Erfahrungen mit Sexualität und der Liebe sind in deinem Film alle äußerst negativ, jede Begegnung mit einem Mann endet mit einer Niederlage, mit einer Enttäuschung. Entweder ist es eine Enttäuschung – eine Abschreckung ist es auch, in der Art, wie eine Mutter sie ihrer Tochter vermittelt. Warum ist das so?

J.B.: Es ist sicherlich etwas davon drin, aber damit soll auch noch etwas anderes gezeigt werden: sie gibt sich ja eigentlich nie so, wie sie sich geben würde, wenn sie sich frei fühlte.

Sie provoziert diesen Jungen zum Beispiel, der ihr die Flasche an den Hals setzt geradezu zu diesem Akt, weil sie ihm erzählt, daß sie eine Lebedame ist, daß sie ungeheure Erfahrungen hinter sich gebracht hat. Sie verhält sich nie so, wie sie sich verhalten könnte, müßte, sollte, wenn sie wirklich frei wäre. Sie spielt ja auch ständig

auf die ungeschickteste Art und Weise irgendwelche Rollen. Und auf die Weise kann sie natürlich auch nie die Antwort bekommen, die sie eigentlich bekommen möchte.

E.G.: Es ist eine Frage, ob man einer Lebedame die Flasche an den Hals zwingen muß ...

J.B.: Gut – aber ich meine, solche Geschichten geraten natürlich immer aus dem Rollenraster. Aber wenn man auf einer falschen, auf einer unechten Ebene anfängt, landet man irgendwo, wo man nie hinwollte, oder sich nie vorgestellt hat, da einmal hinzugeraten.

E.G.: Wieso wurde uns unsere eigene Sexualität in dieser Weise so negativ ins Bewußtsein gebracht? Warum?

J.B.: Es gibt sicherlich ganz viele Gründe dafür, einen möchte ich jetzt nur mal herausgreifen, – weil es unseren Müttern nicht anders gegangen ist. Und sie das auf eine sehr unbewußte Weise weitergegeben haben.

Ich habe dann sehr spät angefangen, mit meiner Mutter über solche Erfahrungen zu reden, und sie hat zum ersten Mal in ihrem Leben dann auch darüber gesprochen, und hat mir damit klargemacht, daß sie in der Art und Weise, wie sie mir etwas vermittelt hat, überhaupt keinen bewußten Einfluß hatte. Sie wollte mir nicht speziell ausgearbeitete Maximen geben, sondern sie gab mir das mit, was ihr mitgegeben war, sie war nie auf die Idee gekommen, daß da etwas anderes sein könnte. Und ich glaube, daß sich das in ganz vielen Haushalten so abgespielt hat, daß hier einfach ein Muster weitergegeben wird, und natürlich auch ein Verhaltensmuster. Man lernt ja nicht nur von diesen bewußten Sätzen, die so als Erziehungsmaxime ausgesprochen werden, man lernt vor allen Dingen auch vom Verhalten. Man lernt von der Art und Weise, wie man mitkriegt, daß die Eltern miteinander umgehen. Man kriegt mit, daß die Mutter an bestimmten Tagen immer unruhiger wird, und man kriegt mit, daß sie vielleicht wieder fürchtet, daß jetzt wieder etwas passiert sei, man kriegt ihre Angst davor mit, man kriegt den Druck mit, unter dem sie steht, und das alles – darüber wird ja nicht offen gesprochen, – sondern das vermittelt sich als etwas Schwammiges, Bedrohliches; und in dem Moment, wo man dann eben selber in die Nähe dieses Schwammigen, Bedrohlichen kommt, ist eigentlich die Reaktion darauf schon vorprogrammiert.

E.G.: Das Geflüster übrigens der Frauen – vermutlich haben die über diese Dinge immer geredet und geflüstert, aber man hat es einfach nicht wahrgenommen, und von einer gewissen Zeit an, sicherlich auch zu Beginn der Pubertät, 12, 13, hört man ununterbrochen Frauen flüstern, und immerzu reden sie über das eine Thema, der hat die sitzengelassen, oder die mußte – mußte – heiraten, und das und das ist da passiert, immer in Andeutungen, gräßliche Sachen über die Sexualität, wo immer die Frau den kürzeren zieht.

J.B.: So ist es ja dann auch tatsächlich, daß die Frau, die keinen gesellschaftlichen Status bekommen hat, weil sie nämlich nicht den Mann, den man dazu braucht, bekommen hat, daß sie ja auf eine Art und Weise aus der Gesellschaft ausgestoßen oder am Rande geduldet wird, die dann auch selber die merkwürdigsten Blüten treibt, wie diese Tante, die da sitzt mit ihren Krankheiten, und ihrer Bibel. An die Mutter gebunden.

E.G.: Dein Großmutterbild da, also die Mutter der Mutter, das ist ja auch furchtbar.

J.B.: Furchtbar. Eine einzige Qualle ...

Ganz wichtig ist, daß man diesen Film zusammen mit 'Tue recht und scheue niemand' sieht, weil das, was in den HUNGERJAHREN von meiner Mutter nur sehr sparsam erklärt wird, und auch die Sympathie, die ihr gegenüber da ist oder auch die Liebe, die da ist, ist in 'Tue recht ...' drin. Und daß die Mutter hier eigentlich von der negativen Seite gezeigt wird, war erst möglich, nachdem die positive Seite erstmal da war. Und diese beiden Filme muß man zusammen sehen, damit man auch ein gerechteres Bild hat.

Und ich habe zum Beispiel gemerkt, wie ich diese – das habe ich quasi mit der Muttermilch eingesogen, immer dieses Zurückhalten,

weil man ja ständig irgendwas tun muß, um die Existenz zu sichern, und das ist z.B. eine Geschichte, die ich bei mir selber entdeckt habe.

E.G.: Aber da kommen meiner Ansicht nach zwei Sachen zusammen: einmal dieses 'Zärtlichkeit ist Schwäche', was unsere Eltern- generation doch wohl hatte, das zweite ist, daß man vermutlich gar nicht immer etwas tun mußte, daß man eine Existenzberechtigung nur dann hatte, wenn man arbeitete, d.h. eben als Frau dazu: man läßt sich nicht gehen, man legt sich am Tage nicht hin, sondern man arbeitet. Es hat ja nicht erst mit 33 angefangen, sondern es lag eben auch in der deutschen Tradition, dieses Pflichtbewußtsein, dieses Arbeiten, dieses Härte-zeigen, das geht doch nahtlos ineinander über.

J.B.: Und jetzt kannst du noch einen Schritt weiter gehen und sagen: Wie sah es in den 50er Jahren aus, da wurden die Frauen gebraucht, als Arbeitskräfte für eine aufblühende Industrie, und zur gleichen Zeit mit dem konservativen Familienideal, was damals unter den CDU/CSU-Regierungen herrschte, mußte man das ja eigentlich bemänteln, daß sie gebraucht wurden, auf der einen Seite angelockt, in die Warenhäuser und die Industrien geholt, in die untergeordneten Stellungen ...

E.G.: Während sie während des Krieges ja durchaus in der Lage waren, den Laden allein zu schmeißen ...

J.B.: Und jetzt kommt aber noch was dazu, und auf der gleichen Ebene wurde ihnen aber, weil sie ja Mütter waren, ein schlechtes Gewissen eingepflicht, weil sie ihre Kinder zuhause ließen, unbeaufsichtigt, diese ganzen Greuelgeschichten, die damals durch die Illustrierten gingen, über die sogenannten Schlüsselkinder, deren Mütter nicht da waren – diese Mütter sind von der Industrie gebraucht worden, sonst hätten wir auch kein Wirtschaftswunder gehabt. Wenn die Frauen damals nicht in einem ganz ungeahnten Maße mitgearbeitet, wie man es damals ja nannte, hätten – die haben ja nur 'mitgearbeitet', die haben ja nicht gearbeitet, sondern nur mitgearbeitet – und auf diese Art und Weise sind diese Frauen eigentlich doppelt betrogen worden, auf der einen Seite um eine sinnvolle Arbeit ...

E.G.: Mit einem lächerlichen Stundenlohn, damals eine Mark und acht, eine Mark und vierzehn, achtzehn ...

J.B.: Ja – das Gehalt einer Verkäuferin in einem Warenhaus war 280 Mark. Und sie sind eigentlich sogar dreifach betrogen worden, sie haben nur mitgearbeitet, das heißt, sie hatten keine befriedigende Tätigkeit, sie wurden für diese Tätigkeit noch nicht mal finanziell entschädigt, im Gegenteil, sie hatten also ein ganz geringes Gehalt, und drittens wurden ihnen zusätzlich Schuldkomplexe eingepflicht, weil sie schlechte Mütter und schlechte Ehefrauen waren, und das ist ganz wichtig: es hat damals ein Urteil des Bundesgerichts gegeben, daß eine Frau nur dann arbeiten darf, wenn sie deswegen ihre Pflichten als Hausfrau, Mutter, Gattin usw. in keiner Weise vernachlässigt, dann 'darf' sie arbeiten. Die institutionalisierte Doppelbelastung.

Und ich meine, es wäre sehr verwunderlich, wenn wir von diesen erzwungenen Haltungen unserer Mütter nicht einiges geerbt haben, denn wie reagiert eine Frau, die doppelt belastet und dann noch mit dem ständigen Schuldbewußtsein herumläuft, nicht gut genug zu sein, alles falsch zu machen, an jeder Ecke ein Loch zu lassen, was eigentlich nur sie, niemand anders füllen kann. Wie reagiert eine solche Frau? Ich will es jetzt gar nicht so programmatisch sagen, aber sie reagiert in einer Art und Weise, daß es die Kinder, die ja ganz viel auf so bestimmte Kleinigkeiten wie Gesten, Mienenspiel und sowas alles – überhaupt Atmosphäre, reagieren, beeinflusst, die saugen sowas ja durch die Poren auf ...

Das halte ich für ästhetisch wichtig, daß in dem Film die Tag- und die Nachtwelt so voneinander geschieden sind, daß es eigentlich keine Zwischentöne gibt.

E.G.: Ja, und daß eben am Tage die Leute miteinander umgehen wie Angestellte des gleichen Konzerns, es wird gerechnet, es wird Leistung verlangt, der andere zu Leistung angespornt, es werden Dienstleistungen gegeben, während plötzlich in der Nacht hinter verschlossenen Türen im Dunkeln irgendwelche unheimlichen Dinge sich abspielen, zu denen es gar keine Verbindung gibt.

J.B.: Und es ist ganz wichtig, daß du das heraushebst, denn es ist natürlich schon eine Struktur ...

E.G.: Zur Struktur des Films: mir ist dieses Leitmotiv aufgefallen, das Restaurant am Wasser, das Fährhaus, welche Funktion hat es?

J.B.: Das ist so diese fixe neurotische Idee, die immer wieder kommt. Gedanken, die sich entweder an einem Satz oder an einem Ort, der einem nicht aus der Erinnerung verschwinden kann – weil man die Begleiterscheinungen dieses Vorgangs nicht aufgearbeitet hat – aufhängen, kommen in der Erinnerung immer wieder.

Dieses Fährhaus ist der Ort, mit dem sich bei ihr alles das in einem Moment verdichtet; nämlich ihre totale Niederlage gegenüber all ihren Wünschen und Träumen, die indirekt immer auf das unbekannte Wesen Mann projiziert waren. Die totale Niederlage in dem Moment, wo er nach der ersten Nacht ihres Lebens sagt: Ich muß jetzt zum Bahnhof, um sieben Uhr zehn fährt mein Zug, aber du kannst mir ja mal schreiben.

An diesem Objekt 'Fährhaus', wo es geschah, um dieses Objekt kreisten alle sehr unbewußten neurotischen Fantasien, deswegen taucht das, als die drei Stufen einer Aufarbeitung der Neurose, immer wieder am Anfang auf.

E.G.: Es müßte im Grunde sehr viele solcher Filme geben, und es wäre eigentlich zu wünschen, daß das von dem Film ausgeht, daß viele anfangen, darüber nachzudenken, wie das bei ihnen eigentlich war, um festzustellen, daß wir alle mehr oder weniger die gleichen schmerzlichen Erfahrungen haben, denn z.B. meine Geschichte ist ganz anders, aber dreiviertel der Worte, die von Erwachsenen an das Kind dieses Films gerichtet werden, die habe ich im Ohr als an mich gerichtet.

Das Gespräch mit Jutta Brückner führte Erika Gregor

Bibliographie zur Mutter-Tochter-Beziehung:

- Ann Dally, 'Die Macht unserer Mütter', Stuttgart 1979
Barbara Franck, 'Ich schaue in den Spiegel und sehe meine Mutter', Hoffmann & Campe, Hamburg 1979
Roswitha Fröhlich, 'Ich und meine Mutter – Mädchen erzählen' Ravensburg 1980
Nancy Friday, 'Wie meine Mutter', Goverts/Fischer, Frankfurt 1979
Signe Hammer, 'Töchter und Mütter', Fischer, Frankfurt 1979
Journal Nr. 12 – Mütter und Töchter, Verlag Frauenoffensive
Adrienne Rich, 'Von Frauen geboren' (enthält ein Kapitel über die Mutter-Tochter-Beziehung), Verlag Frauenoffensive beides München 1979

Biofilmographie

Jutta Brückner, geboren 1941 in Düsseldorf. Studium der Politischen Wissenschaft und Philosophie in Berlin, Paris und München. Promotion, wissenschaftliche Arbeiten und Artikel bis 1973. Lebt in Berlin.

Ab 1973 Drehbücher für die Bavaria und das Bayerische Fernsehen. Hörspiele.

Drehbücher und Filme:

- 1974 Drehbuch zu *Der Fangschuß* (zusammen mit Margarethe von Trotta, Regie Volker Schlöndorff)
1975 *Tue recht und scheue niemand*
1976/77 *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen*
1977 Drehbuch zu *Eine Frau mit Verantwortung* (Regie Ula Stöckl)
1979/80 HUNGERJAHRE