

14. internationales forum des jungen films berlin 1984

4

34. internationale
filmfestspiele berlin

DER SCHLAF DER VERNUNFT

Land	Bundesrepublik Deutschland 1983/84
Produktion	Ula Stöckl Filmproduktion, zusammen mit Common Film Produktion und dem ZDF
Regie, Buch	Ula Stöckl
Kamera	Axel Block
Kameraassistentz	Arthur Ahrweiler, Konstanze Binder
Licht	Ulrich Lotze, Dirk Voßmerbäumer, Wolfram Kohler
Musik	Helmut Timpelan Hugo Wolf, 'Kennst du das Land' (aus: 'Mignon'), gesungen von Elisabeth Schwarzkopf
Schnitt	Christel Orthmann
Schnittassistentz	Micheline Maske, Lydia Hornig-Schulz
Mischung	Jörg Hahnfeld
Ton	Margit Eschenbach
Tonassistentz	Gerda Grossmann
Requisite	Lili Grote
Maske	Oliver Ziem
Garderobe	Therese Hämer
Script	Elo Hüskes
Produktionssekretärin	Katrin Iwersen
Aufnahmeleitung	Hermann Pitz
Produktionsleitung	Ulrike Herdin
Herstellungsleitung	Helmut Wietz
Redaktion	Christoph Holch
Darsteller	
Dr. Dea Jannsen	Ida di Benedetto
Elena	Pina Esposito
Georgia	Marta Bifano
Laura	Stefania Bifano
Johanna Erdmann	Christina Scholz
Dr. Reinhard Jannsen	Christoph Lindert
Freundin	Therese Hämer
Patientin	Ingrid Oppermann
Patientin	Brita Sommer
1. Steuerprüfer	Miggi König
2. Steuerprüfer	Bernd Schultheiss
3. Steuerprüfer	Manfred Salzgeber
Deas Vater	Ami Chai Zaslani
Karl Erdmann	Nino Malfatti
Uraufführung	3. 2. 1984, Film International, Rotterdam
Format	35 mm, schwarz-weiß, 1 : 1.85
Länge	82 Minuten

Inhalt

Seit Tagen werden in Deas Wohnung die Bücher geprüft. Seit Monaten bereiten Dea, praktizierende Frauenärztin und Wissenschaftlerin, und ihre Mitarbeiterinnen anhand der von ihr veröffentlichten Untersuchung über die Nebeneffekte der Pille eine Kampagne gegen den ortsansässigen Arzneimittelkonzern vor. Seit Jahren verteidigen Dea und ihr Mann Reinhard unterschiedliche Positionen dieser Firma gegenüber, bei der Reinhard, Wissenschaftler wie Dea, in leitender Position angestellt ist.

Ganz nebenbei sind die beiden Töchter von Reinhard und Dea erwachsen geworden, wurde Johanna, die Tochter des Konzernherrn, Deas Assistentin und Reinhard's Geliebte. Die alte Mutter von Dea, mit im Haus wohnend, verharrt immer starrköpfiger auf ihren Prinzipien, unterstützt von Dea, für die das bequem ist, unterlaufen von den Enkelinnen, die ganz anders leben wollen.

Deas Ahnung, vielleicht in einer Welt zu leben, in der jeden Augenblick unvorhersehbare Katastrophen den Alltag aus aller Routine herausgerissen zum Alptraum machen können, bestätigt sich: der geliebte Mann eröffnet ihr, daß er sie Johannes wegen verlassen wird. Je mehr sie aber darüber nachdenkt, warum Dinge so und nicht anders in ihrem Leben passiert sind, desto mehr verdichtet sich für Dea alles Geschehen zu einem unentrinnbaren Muster aus Ursachen und Folgen, das ihrer Mentalität nach nur durch radikale Entscheidungen verändert werden kann.

Gespräch mit Ula Stöckl

Von Erika und Ulrich Gregor

Frage: Es sind schon einige Jahre vergangen, seit Sie Ihren letzten Film gemacht haben. Vielleicht können Sie etwas sagen über die verschiedenen Stadien, die dieses Projekt durchlaufen hat?

Ula Stöckl: Ja, also vollkommen windstill wurde es nach dem Fernsehfilm *Eine Frau mit Verantwortung*. Zwar hatte ich da ein Projekt namens Killertango, das auch die erste Arbeit war, nachdem ich gesagt habe, ich kann nicht jedes Jahr ein neues Drehbuch aus dem Ärmel schütteln, ich müßte jetzt eigentlich versuchen, ein Projekt durch alle Instanzen durchzukämpfen. Und das habe ich auch getan. Ich habe drei Jahre gekämpft – Saarbrücken wollte es schließlich machen, als Kino-Koproduktion mit Frankreich; und dann bin ich an etwas gescheitert, was heute eine mögliche staatliche Zensur sein kann, wie wir sie durch Zimmermann vielleicht erfahren müssen, nämlich eine sogenannte Geschmackszensur. Das gibt's schon seit einigen Jahren, daß irgendwelche Redaktionen oder Geldgeber sich aufschwingen und sagen, was geht und was nicht geht. Und es sind erstaunlicherweise immer die Stellen in den Drehbüchern, die äußerst wichtig sind für die eigene, ganz spezifische Art, etwas zu sagen.

Da hatte ich eine Metapher erfunden für männliche Bedingungen, an denen täglich Millionen von Frauen krepieren. Ich hatte das sehr drastisch gemacht, nämlich am Beispiel einer Frau, die eigentlich von ihrer ganzen Erziehung her nicht viel Spaß an Sex und Männern hat, dies aber, wie in der Operette, täglich spielt: sobald ein Mann das Zimmer betritt, fängt sie an zu strahlen; und diese Lüge hat in meinem Buch ihren Höhepunkt darin, daß diese Person einem Mann in einer ganz bestimmten Situation Avancen macht, die darin gipfeln, daß sie sein Geschlechtsteil in den Mund nimmt und daran stirbt. Das war eine Stelle, wo ich mir ganz grauenvolle Verhöre gefallen lassen mußte, mich in Redaktionsstuben fünf Männern gegenüber fand, die mich so etwas fragten wie: ob ich selbst das denn so grauenhaft fände, wenn so ein Akt stattfände. Und ich war damals noch nicht so sicher wie heute, sonst hätte ich wahrscheinlich ebenso persönlich zurückgefragt, ob das nicht eher an der Person des Fragers läge, wie ich das fände oder

nicht fände. Jedenfalls war es ganz unmöglich. Das Buch verkam – kann man sagen – zu dieser Stelle. Die sollte raus, dann könnte ich den Film gerne machen. Ich fand aber, das ist das Bild, worauf ich mich jetzt kapriziert habe, und ich will nie wieder von irgend jemandem hören, daß es so nicht geht, aber anders vielleicht doch. Denn ich habe immer festgestellt: in dem Augenblick, wo ich mich auf diese Sorte von Zensur einlasse, nehme ich meiner Aussage was ganz Entscheidendes weg. Ich habe weniger Biß. Ja, und dann kam ich nach Italien. Ich hatte Ida di Benedetto während der Dreharbeiten zu *Palermo oder Wolfsburg* bei Schroeter kennengelernt, und kam nach Neapel, mitten zu ihrer Familie. Also, als ich Ida traf, fiel mir eben nur wieder ein anderes Lieblingsprojekt ein, nämlich 'Medea'.

Frage: Ja, das ist doch ein altes Thema. Sie haben doch auch am *Goldenen Ding* mitgearbeitet ...

Ula Stöckl: Das ist mein Buch. *Das goldene Ding*, das sind Sachen, die auch verschüttet sind. Schon während meiner Studentenzeit an der Filmhochschule in Ulm wollte ich an einer Medea arbeiten und hab's auch getan. Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre, als wir – Reitz und ich – das *Kübelkind* gemacht hatten, meinte Reitz damals, es wäre schön, wenn er meinen Medea-Stoff produzieren könnte. Da war ich natürlich selig. Natürlich wollte ich das machen. Also, mein Drehbuch wurde dann ein Drehbuch von Reitz und mir, und dann kamen noch Alf Brustellin und Nikos Perakis hinzu, als es an die Realisierung des Stoffes ging. Damals haben wir gesagt, wenn man die Geschichte der Medea erzählen will, so, daß man sie endlich versteht, dann muß man die Geschichte von Jason erzählen. Deswegen ist dieser erste Teil einer geplanten Trilogie eben der Auszug der jugendlichen Argonauten nach Kolchis und endet mit der Abfahrt der Argonauten samt Vlies und Medea.

Frage: Dann würden Sie also einen Zusammenhang erblicken zwischen diesem damaligen Film und dem jetzigen?

Ula Stöckl: Einen sehr weitläufigen. Nein, da gibt's nur den Zusammenhang, daß man sagt: Was mal Träume waren, irgendwann, ganz starke Träume, die sind immer noch irgendwo im Hinterkopf. Aber dieser dritte Teil, den ich ja eigentlich gedreht hab', und der auch wieder mehr das ist, was ich mal wollte, hat mit der damaligen Geschichte eigentlich nur noch insofern zu tun, als man eben nicht erfährt, was die beiden, dieses Ehepaar, eigentlich mal zusammengeführt hat.

Frage: Das heißt, der zweite Teil, die Ehe, fehlt.

Ula Stöckl: Fehlt völlig, ja. Oder das Abenteuer auch, das Unterwegssein, bis man sich irgendwo fest niedergelassen hat. Ich habe mich aber nun auch – und das gehört jetzt zu der Geschichte, was es für Schwierigkeiten gab – in Italien hingesetzt und habe eine Medea geschrieben. Eine Medea habe ich auch eingereicht – zum ersten Mal 1980 beim Sender. Das wurde damals abgelehnt, mit dem Hinweis, daß der 'Killer-Tango', wenn man von Familienstrukturen ausgeht, das spannendere Drehbuch gewesen wäre. Außerdem, woran es dann scheiterte, war der Begriff 'Medea' – also die Mythologie, von der man fürchtete, daß es doch nur die Bildungsbürger verstehen würden ... Dann habe ich mir irgendwann mal gesagt, als einzig mögliches Kompromißangebot: das ist vielleicht nicht wichtig, daß die Medea heißt und daß er Jason heißt. Jetzt laß ich das einfach mal weg und konstruiere eine Geschichte, die unter der Schreibtischvorlage identisch bleibt mit dem, was ich denke, was also in der alten Medea vorkommt. Und so habe ich es dann geschrieben und hab es eingereicht und bin damit nochmal abgelehnt worden beim Innenministerium, und dann habe ich es als ein Aliud eingereicht, im Jahr darauf. Ich habe insgesamt vier Jahre gebraucht, bis es den Film jetzt endlich gibt, bis endlich das Innenministerium die 250.000,- Mark zugesagt hat und bis dann das ZDF dazukam mit weiteren 300.000,-. Inzwischen waren aber die Preise schon wieder so gestiegen, daß ich mit der ursprünglich kalkulierten Low-budget-Summe von 550.000,- Mark nicht mehr zurande kam. Also brauchte ich noch einen Co-Produzenten, und das wurde dann der Helmut Wietz, Common-Film, der Referenzmittel hatte. Jetzt waren es also knapp 800.000,- Mark, und mit denen haben wir den Film gemacht.

Frage: Was man ja immer noch als ein sparsames Budget betrachten kann.

Ula Stöckl: Immer noch ein Low-budget-Film, ja.

Frage: Wo wurden die Traumszenen gedreht?

Ula Stöckl: Alles in Berlin. Es gibt kein einziges Bild, das nicht hier entstanden ist, und das war auch etwas, das ich mir vorgenommen hatte. Denn ich glaube, daß etwas umso stärker wird, je mehr man es in der realen Umwelt beläßt, die man antrifft. Ich hatte mir ganz fest vorgenommen, daß ich, wenn die anfängt zu träumen und praktisch in sich selber die Treppe runtergeht, daß das eben auch so ein Vorgang sein würde, als ob sie sich diese jetzt kultivierte Fabriketage, wo wir gedreht haben, in allen möglichen anderen Zuständen vorstellen könnte. Ich habe mir sehr viel überlegt, wie für mich eigentlich Traum funktioniert und habe dabei rausgefunden, daß es immer so ist, daß etwas darin bekannt ist und wenn man lange genug sucht, findet man auch heraus, woher man es kennt. Ob das nun der Raum ist, der anders möbliert ist, oder ob es dieselben Möbel sind, aber an einem anderen Ort.

Frage: Ist das nicht jedes Mal eine gewisse Schwierigkeit, heute einen Film in schwarz-weiß zu machen, weil viele Leute einem empfehlen, man solle lieber in Farbe drehen?

Ula Stöckl: Ich weiß nicht, warum ich in der Richtung wirklich bisher Glück hatte. Also wenn ich in schwarz-weiß drehen wollte, und es gibt ja mehrere Filme in meiner Filmografie, die in schwarz-weiß sind, dann habe ich das komischerweise immer ganz leicht gehabt.

Frage: Und für Sie ist das wichtig?

Ula Stöckl: Für mich ist es unglaublich wichtig. Ich könnte mir den Film nicht in Farbe vorstellen. Denn die Künstlichkeit, die durch schwarz-weiß entsteht, die finde ich diesem Thema sehr angemessen; alleine, wenn ich an die Farbe rot denke, dann kann ich mir die hier nicht vorstellen. In schwarz-weiß ist Blut eben schwarz.

Frage: Zurück zum Inhalt: Unsere Töchter genießen die Freiheit, die wir mühsam in Teilen erkämpft haben, für uns, sicherlich ganz und gar für sie, aber ich glaube, daß sie dadurch auch etwas verlieren. War das nicht auch ganz stark Thema in diesem Film? Diese eigenen Erfahrungen ...?

Ula Stöckl: Als erstes ist völlig klar, daß man jetzt unbedingt verfolgen muß, wie kann man denn das jetzt vereinigen, daß also die Frauen arbeiten können, daß sie Kinder kriegen können, daß sie etwas zusammenbringen, was für den Mann halt wirklich bis heute noch keine Frage ist. Der kann Kinder haben und der kann einen Beruf haben. Dann kommt eben bei meiner Hauptfigur, bei dieser Dea, noch was drittes hinzu, und ich glaube, das meinen Sie auch. Sie schwärmt ja nun oder ist überzeugt von der einzigen Liebe. Und diese einzige Liebe ist auch das, was sie in standgesetzt hat, die Kinder zu akzeptieren bzw. sie konnte die Kinder akzeptieren, weil es also nur von der einzigen Liebe denkbar war, Kinder zu kriegen. Wie geht das nun also weiter. Ich dachte mir, daß eine Figur wie die Dea auf was ganz anderes hinaus will, nämlich auf eine Veränderung im bewußten Sinne der Gesellschaft, nämlich diese blöde und leidige Frage: Wann ist eigentlich der richtige Moment, um Kinder zu kriegen? Wenn es nicht so wäre, was ja wirklich für mich der Grund von allem Übel in vielen Fällen ist, daß ja jede Frau, egal in welchem Alter sie ist, erst mal total auf sich gestellt ist mit diesem Kind. Es ist nicht Sache der Gesellschaft und ihrer nächsten Umgebung, sich da mitverantwortlich zu fühlen. Deswegen habe ich da auch so einen ganz leisen Nebenstrang mit reingekriegt, daß das ganze Problem von Konzeption und Antikonzeption sich auch verändert in dem Moment, wo Kinder kommen dürfen, wenn sie eben kommen, egal, wie jung oder wie alt nun jemand ist. Wenn es ein Bewußtsein in der Gesellschaft dafür gibt, daß wir das wollen, daß wir die Kinder akzeptieren, die aus einer Verbindung kommen.

Frage: Aber ich glaube, in Ihrem Film geht es eigentlich eher um eine Erforschung des Bewußtseins dieser Frauen der - sagen wir – Zwischengeneration, die eben wirklich zwischen allem stehen. Einmal zwischen dem Typus Frau, die zu Hause ist, so-

zusagen die Urmutter, die für alles sorgt, und zum anderen eben die junge Frau, die nimmt, was sie bekommen kann, aber sich nicht mehr gebunden fühlt und daß das eben diese Figur so interessant, aber auch ihr Leben schwierig macht, daß sie eben angebunden ist an beide Seiten.

Ula Stöckl: Ja, das ist klar. Diese Generation der Dea, die konnte sich eben Berufsleben, Mann und Kinder letztendlich nur wieder auf Kosten der eigenen Mutter leisten. Die ist eben dann an ihrer Stelle zu Hause festgekettet und nimmt ihr einen Teil von der Arbeit und der Verantwortung für die Kinder ab. Die kann aber dafür auch wirklich nichts anderes tun.

Die hatte ja gar nicht die Chance, was zu lernen. Die Kinder von Dea aber, die wissen nichts mehr von den Kämpfen und von dem, womit noch die Dea sich ihre Freiheit erkämpft hat, und, was noch viel schlimmer für mich ist, identifizieren sich ja überhaupt nicht mehr mit ihren Zielen. Ich meine, die Dea kämpft ja immer noch für etwas, wofür sie auch mit 20 Jahren gekämpft hat, und ihre heute 20-jährige Tochter, von der sie, ohne vielleicht nachgefragt zu haben, erwartet hätte, daß die dasselbe will, weil es so klar ist, daß dieses Ziel das richtige ist, die denkt gar nicht dran, das gleiche Ziel wie die Dea zu haben.

Frage: Sie haben der Großmutter eine sehr starke Rolle gegeben. Sie hat eine sehr starke Präsenz in diesem Film. Wie kam es dazu?

Ula Stöckl: Das liegt daran, daß ich erkannt habe, daß man dieser Frau nicht sehr viel Gutes tut, wenn man ihr die Arbeit wegnimmt. Denn ich meine, das Problem von allen alten Menschen in unserer Gesellschaft ist, daß sie sich irgendwann total aufs Abstellgleis geschoben fühlen. Diese Großmutter nun hat es geschafft, sich unentbehrlich zu machen.

Also ich meine, die typische Szene für mich ist einmal die, wenn die Dea aus der Praxis kommt und in den Topf gucken will – nicht mal das darf sie. Da wird gesagt: Setz Dich hin, ich bringe Dir. Und dann glaube ich, daß auf der anderen Seite in den südlichen Familien auch etwas ganz stark Tradition hat. In dem Maße, wie es ihnen zugestanden wird, dürfen die jungen Töchter sich natürlich amüsieren, solange sie jung sind, möglicherweise weil es vollkommen klar ist, daß, wenn sie erst mal Großmutter sind, das alles aufhört. Dann sind sie zu Hause und machen auch das, was ihre Großmutter für sie gemacht hat, als sie junge Mädchen waren, und deswegen dürfen die sich lümmeln.

Frage: Diese vielen Details und die Art und Weise, wie die Charaktere gezeichnet sind, ist es mehr das Resultat eines Konzepts, das Sie theoretisch entwickelt haben, oder ist es eine Akkumulation von Beobachtungen?

Ula Stöckl: Es ist beides. Ich hab die Familienstruktur, so wie sie da ist, schon einmal im 'Killer-Tango' aufgegriffen, weil mich das unendlich fasziniert, schon lange, diese tradierten Verhaltensformen von Großmutter zu Mutter, von Mutter zu Tochter und dann wieder bis zum Enkel. Das hört ja nicht auf. Wenn ich mich früher gefragt habe, wie funktionieren eigentlich diese Mechanismen, die uns immer wieder zu den merkwürdigsten Verhaltensformen zwingen, dann gehörte dies Familienmuster immer zu dem, was mich am meisten interessiert hat. Denn da kommt man am wenigsten raus. Wenn ich heute bei meinen Eltern bin mit meinen 46 Jahren, dann muß ich alle Kraft und alle Energie aufwenden, deren ich fähig bin, um nicht wieder 10 Jahr alt zu werden.

Frage: Wie sind Sie auf den Titel des Films gekommen?

Ula Stöckl: Ja, das ist jetzt DER SCHLAF DER VERNUNFT, also dieses sich nach einer gewissen Weile Abgefunden-haben mit ganz bestimmten Bedingungen, und das auch noch angenehm finden.

Frage: Also die Resignation und die Verinnerlichung.

Ula Stöckl: Richtig.

Frage: Die Medea hat aber nicht resigniert!

Ula Stöckl: Nein, sie hat nicht resigniert, aber sie hat abgegeben. Ich meine, da würde mir schon daran liegen, festzuhalten, daß ganz tief hinten in meinem Hinterkopf natürlich doch die Medea spukt, und die ist für mich ja eine Frau, die ursprünglich mal eine Königin war und von den weltlichen Machtstrukturen mindestens so viel

zu vergeben oder zu gewinnen hatte wie Jason. Und aus Liebe zu einem Mann hat sie alles, was sie zur Königin gemacht hat, zurückgelassen und hat sich ihm anheim gegeben. Das hat auch bedingt, daß sie ganz bestimmte Kräfte oder eine bestimmte Macht hinter sich ließ. Und wenn ich das für die heutige Frau nehme, können wir uns ja auch einfach nicht mehr erinnern, wie das anders war als zu der Zeit, in der erst der Vater total bestimmt hat, auf welche Weise wir selbständig oder unselbständig sind, in welcher Weise diese Formen vom Ehemann oder Liebhaber übernommen worden sind und heute, wo eigentlich von uns verlangt wird, daß wir selbständig sind, wir alles neu lernen müssen und am meisten lernen müssen, uns in der neu erkämpften Selbständigkeit auch noch wohl zu fühlen. Warum hängen Frauen denn so sehr an ihren Abhängigkeiten? Weil sie sich in der Unabhängigkeit erst mal wie auf dem Mond fühlen.

Frage: Aber die Dea ist ja unabhängig. Sie verdient ihr eigenes Geld. Das ist nun mal die erste Bedingung für Unabhängigkeit.

Ula Stöckl: Ja, aber wie kommt es, daß sie sich damit einverstanden erklärt hat, daß er, da es zu Hause zu unruhig ist, woanders arbeitet und wohnt? Ich meine, ist da nicht die Frage zu stellen: Weiß sie über den Mann nicht viel mehr, als sie offiziell vorgibt zu wissen, und würde sie auch vor sich selber möglicherweise nie zugeben, daß sie weiß, was sie weiß? Das sind für mich alles Fragen, die in dem Film nicht mehr gestellt werden, weil es ja der Tag X ist, an dem alles zum Ausbruch kommt.

Frage: Die Figur des Mannes scheint mir sowieso sehr widersprüchlich zu sein. Er hat ja eigentlich nur zwei Szenen. Die erste Szene, in der klar wird, daß er nicht zu ihr gehört, wovon sie ausgeht, und die Szene Nummer zwei, die Aussprache, in der er bemerkenswert gut weggelinkt.

Ula Stöckl: Ja, weil mir sehr viel daran lag, diesen Mann in seinem ganzen Widerspruch zu zeigen. Ich meine, daß er derjenige ist, der längst vor den Idealen dieser Frau kapituliert und resigniert hat; das ist eine andere Geschichte; aber daß sie diejenige ist, die nicht gemerkt hat, daß er ihr abhanden gekommen ist, auf diese Weise abhanden gekommen ist. Damit meine ich jetzt nicht, daß er eine Freundin hat. Das wäre ja möglicherweise reparabel. Aber daß er ihr abhanden gekommen ist, weil er es nicht aushalten konnte, daß sie was ganz bestimmtes von ihm wollte in Form von Haltung, in Form von Stellungnahme, zu seiner Arbeit, in der Welt, zu bestimmten Machtverhältnissen usw., daß er ihr da weggerutscht ist, ohne daß sie es merkte. Das ist schlimm.

Frage: Wenn man den Titel des Films überdenkt, muß man eigentlich sagen, daß für die Vernunft der Schlaf etwas Unnatürliches ist, etwas nur Zeitweiliges, aus dem sie bald wieder aufwachen muß.

Ula Stöckl: Man muß irgendwann aufwachen, und ich habe den Titel übernommen von einem Capriccio von Goya, das heißt: „Der Schlaf der Vernunft gebiert die Monstren.“ Und es ist bis heute ungeklärt, ob Goya damit meinte, daß die Monstren etwas Negatives sind oder etwas Positives, das eben diesen Schlaf in der Vernunft oder diese in Schlaf gefallene Vernunft oder was auch immer aufrüttelt, wach macht. Ob das positive Geister sind, Dämonen sind, oder negative. Ich denke, es sind positive und manchmal ist man eben in einem so tiefen Schlaf, also in einer so tiefen Abhängigkeit oder Unbewußtheit, daß ganz starke Geschichten notwendig sind, um einen da rauszureißen, um sich wieder zu besinnen, was man vielleicht kann.

Frage: Können Sie vielleicht noch etwas sagen, wie Sie heute Ihre Zukunft einschätzen und die Bedingungen für Filmarbeit in unserem Land bewerten würden?

Ula Stöckl: Ja, das ist sehr schwierig zu sagen. Wir machen, glaube ich, alle den letzten Film in dem Bewußtsein, daß es wirklich der letzte ist. Wenn ich mir vorstelle, daß ich vier Jahre gebraucht habe, um den hier realisieren zu können, dann kann ich mir überhaupt nicht vorstellen, daß ich den nächsten mache. Ich möchte natürlich den nächsten Film machen, und ich werde auch weiterarbeiten und versuchen, einzureichen, und mir überlegen, ob es außer den traditionellen deutschen Möglichkeiten vielleicht auch noch andere gibt, aber ich gebe uns nicht sehr viel Chancen, es sei denn, wir bleiben wirklich dran, wie wir es im Moment ver-

suchen, diesem Minister klar zu machen, daß er nicht definieren und bestimmen kann, was hier in diesem Lande Filmkultur ist, indem er das auf ministerieller Ebene entscheidet. Ich denke ja, daß die Diskussion viel zu spät angefangen hat, denn unter der sozialliberalen Regierung fing ja das, was ich vorhin Geschmackszensur genannt habe, schon an. Da es aber unsere großen Kollegen noch nicht betroffen hat, waren es ja wieder die kleineren, sagen wir mal, oder wie in meinem Fall die Frauen ...

Frage: Könnte man vielleicht 'die männlichen Kollegen' sagen? Daß es unsere männlichen Kollegen nicht betroffen hat?

Ula Stöckl: Ja, ich meine, da muß ich ja noch viel schärfer sein. Ich meine, wenn ich es richtig analysiere, dann hat mich doch in diesem Land bis zum Jahr 1977 keiner davon abgehalten, Filme zu machen. Wenn es die Kritik zur Kenntnis genommen hat, dann war das eine Sache. Aber die männlichen Kollegen, die haben es nicht zur Kenntnis genommen. Ich möchte mal wissen, wer von den deutschen Filmregisseuren vielleicht einen Film von Ula Stöckl gesehen hat. Das ist nicht interessant. Insofern war auch nicht interessant, als ich durch die Welt lief und sagte, jetzt darf ich schon wieder einen Film nicht machen, weil ich hier und hier und hier was ändern muß, und das will ich nicht. Dann wurde ich ja nur ausgelacht und man sagte mir: Ach, das müssen wir doch alle. Das, worüber die männlichen Kollegen jetzt klagen, hat für die Frauen die ganze Zeit bestanden, und das kann ja vielleicht zu der Hoffnung anregen, daß die Frauen geübt sind in dem, was jetzt auf sie zukommt.

Frage: Gibt es eigentlich Einflüsse, Anregungen für diesen Film, abgesehen davon, worüber wir jetzt gesprochen haben? Irgend etwas, das Sie besonders beeinflusst hat, woran Sie gedacht haben, als Sie das gemacht haben?

Ula Stöckl: Ja, doch. Es gibt etwas, das mich ganz stark beeinflusst, und das ist die Malerei. Das sind die Surrealisten, die ja immer wieder für mich eine ganz große Rolle spielen; deswegen habe ich sie ja auch zum Teil in meinem Drehbuch als Zitate drin, auch wenn ich nachher im Film die Bilder dann anders mache. Es sind keine Kopien oder Inszenierungen. Aber ich wollte was anderes noch antworten, auf die Frage, ob es nicht gut ist, daß es jetzt viele gibt und mit den Phantasien. Wissen Sie, bei meinen Filmen war es ja immer ganz schwer, glaube ich, für jede Kommission, vor allem in dieser sozialliberalen Phase, wo man nur das, was Jan Dawson den Sozio-Film nennt, gefördert hat, wo man nur wissen wollte, wie hängt was womit zusammen und wohin führt das. Was ist das Resultat von welcher Ursache? In dieser Zeit hatte ich es mit meinem Thema natürlich schwer. Ich habe ja nie klipp und klar irgendetwas auf irgendetwas zurückgeführt, sondern bin so verfahren, wie beim *Kübelkind*, wo wir gesagt haben, das Kübelkind lernt immer das, was es muß, aber leider immer noch etwas mehr. Und daran stirbt's dann. Das meine ich, das gilt auch für solche Themen, wie ich sie habe. Da erkenne ich was ganz Richtiges, was die Leute auch fasziniert, und kaum sind sie dabei, zu akzeptieren, daß die Welt heute so und so ist, da mach ich einen Schlenker und gehe noch ein Stück weiter.

Das Interview wurde im Februar 1984 geführt.

Biofilmographie

Ula Stöckl, geboren 1938 in Ulm, ging nach der Mittleren Reife als 16jährige ins Büro, mit 20 an Sprachschulen in Paris und London und arbeitete danach bis 1963 als Direktionssekretärin. Sie studierte dann 5 Jahre an der Filmhochschule in Ulm.

Filme:

- 1964 *Antigone*, Spielfilm, 7 Min.
- 1965 *Haben Sie Abitur*, Dokumentarfilm, 17 Min.
- 1966 *Sonnabend 17 Uhr*, Dokumentarfilm, 17 Min.
- 1968 *Neun Leben hat die Katze*, Spielfilm, 90 Min.
- 1969 *Geschichten vom Kübelkind*, Moritaten, 210 Min. zus. mit Edgar Reitz

- 1971 *Das goldene Ding*, Spielfilm, 90 Min. zus. mit Reitz, Brustellin und Perakis
Sonntagsmalerei, Spielfilm, 45 Min.
- 1972 *Hirnhexen*, Spielfilm, 45 Min.
- 1973 *Der kleine Löwe und die Großen*, Spielfilm, 45 Min.
Ein ganz perfektes Ehepaar, Spielfilm, 90 Min.
- 1974 *Hase und Igel*, Spielfilm, 60 Min.
- 1975 *Popp und Mingel*, Spielfilm, 50 Min.
- 1976 *Erikas Leidenschaften*, Spielfilm, 64 Min.
- 1977 *Eine Frau mit Verantwortung*, Spielfilm, 72 Min.
- 1983 *Den Vätern vertrauen gegen alle Erfahrung*, Spielfilm, 34 Min. (Episode aus: *Die Erbtöchter*)
- 1984 **DER SCHLAF DER VERNUNFT**, Spielfilm, 82 Min.