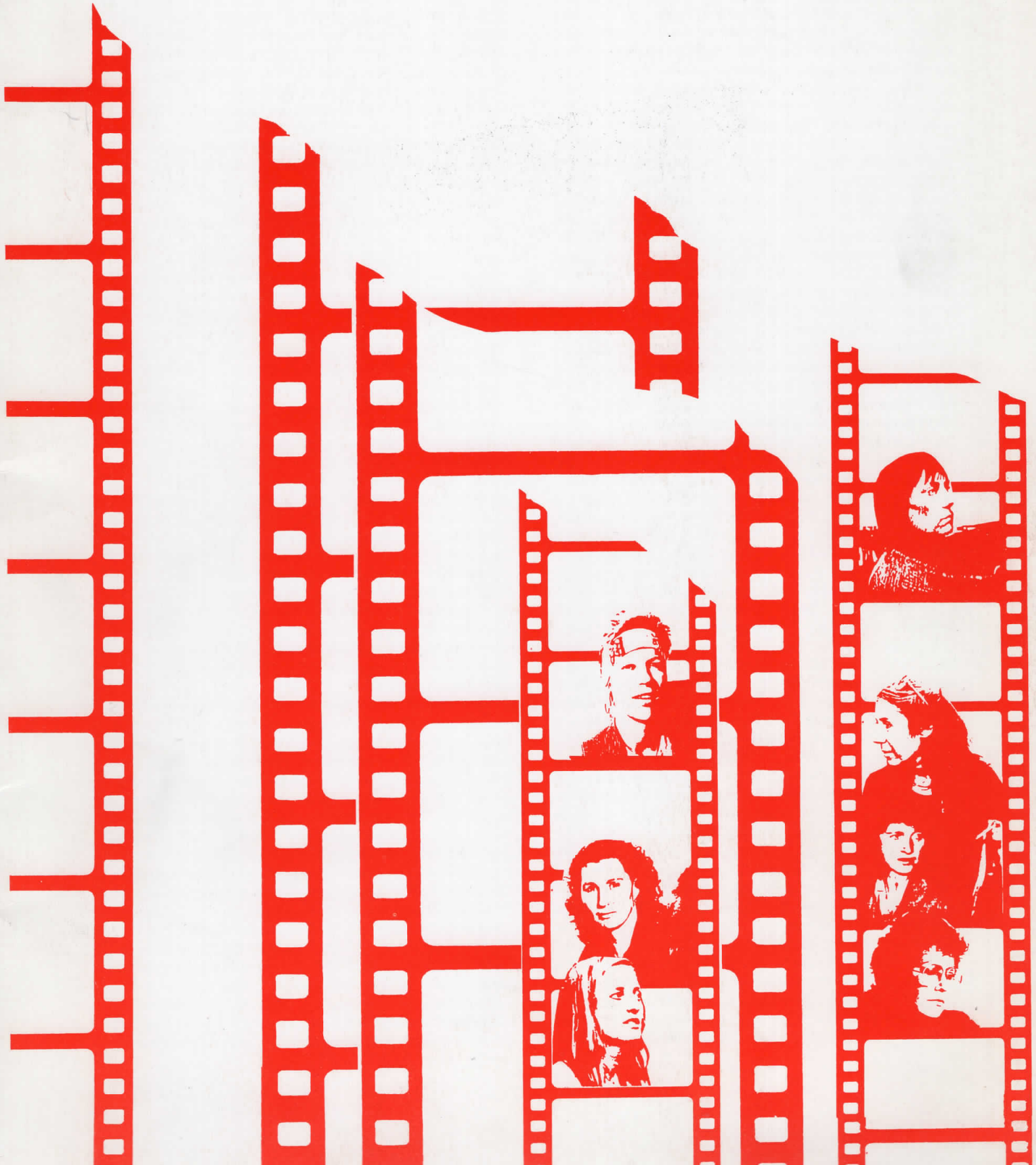


SIE MACHEN FILME

FILMEMACHERINNEN DER 80ER JAHRE

THEY MAKE FILMS

THE WOMEN FILM-MAKERS OF THE EIGHTIES



Sie machen Filme. Filmemacherinnen der 80er Jahre

Deutschlands Filmemacherinnen sind kein Geheimtip mehr wie in den 70er Jahren. Seit dem legendären Kinoerfolg von Doris Dörries *Männer* – fast 5 Millionen Besucher haben 1986 allein in der Bundesrepublik den Film gesehen – muß die Frage nach den Modalitäten weiblicher Filmarbeit anders bzw. neu gestellt werden. Wenn Dörrie in einem Interview erklärt, sie mache keine Frauenfilme und gehe davon aus, daß es nur zwei Kategorien von Filmen gäbe, nämlich gute und schlechte, dann ist das richtig und falsch zugleich. Richtig, wenn man Kunstfragen absolut setzt und von allen historischen, soziologischen und psychologischen Faktoren abstrahiert, falsch, wenn man Kunst in ihren geschichtlichen und sozialen Bedingtheiten begreift, wie das in den modernen Kunsttheorien heute doch wohl eher die Regel ist.

Denn es darf nicht vergessen werden: Als am 28.2.1962 in dem inzwischen legendär gewordenen Oberhausener Manifest dem herrschenden Kino der Krieg erklärt und der Anspruch erhoben wurde, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen, war unter den 26 zornigen jungen Filmemachern nicht eine einzige Frau. Als 11 Jahre später eine erste Publikation (Barbara Bronnen/Corinna Brocher: *Die Filmemacher. Der neue deutsche Film nach Oberhausen*) über die neuen Repräsentanten des bundesrepublikanischen Films erschien, wurde auch darin keine einzige Frau genannt. Als vor 4 Jahren, 1984, der Verband der Filmarbeiterinnen erstmals eine Dokumentation über alle in der Bundesrepublik und Westberlin tätigen Filmemacherinnen vorlegte, konnten circa 400 Namen zusammengetragen werden.

Eine solche Wende hat sich nicht zufällig ereignet. Sie ist von den Frauen selbst in unermüdlicher und zäher Kleinarbeit bewirkt worden. Durch Publikationen, Seminare, Dokumentarfilme und Hearings haben engagierte Filmemacherinnen wie Claudia von Alemann, Jutta Brückner, Christina Perincioli, Helke Sander oder Ula Stöckl immer wieder auf die Unterrepräsentanz von Frauen auf dem Filmsektor aufmerksam gemacht und ihren Anteil an den Subventionsmitteln gefordert. Daß es in der Zeit des gemeinsamen Kampfes auch eine gemeinsame Basis in der Filmarbeit gab, war die Voraussetzung für den späteren Erfolg. Dokumentation und Parteilichkeit – so hießen die Ziele in der ersten militanten Phase feministischer Filmarbeit. Dokumentation der herrschenden Benachteiligung der Frau – ihrer Doppelbelastung durch Beruf und Familie, der sexistischen Strategien – und Parteilichkeit dafür, solche Defizite durch das filmische Medium zu ändern bzw. zunächst einmal ins Bewußtsein einer größeren Öffentlichkeit zu rücken. In diesem Zusammenhang entstand die Forderung vom »Frauenfilm als Gegenfilm«.

Und auch in der 2. Hälfte der 70er Jahre, als es einer Reihe von Filmemacherinnen gelang, den Sprung vom kleinen Dokumentarfilm zum abendfüllenden Spielfilm zu machen, lassen sich weiterhin Gemeinsamkeiten in ihrer Filmarbeit beobachten. Dazu gehört das Bemühen, authentische Alltagserfahrungen von Frauen zu verarbeiten, so genau wie möglich den weiblichen Lebenszusammenhang darzustellen, weibliche Arbeit in all ihren Widersprüchen zum Gegenstand ihrer Geschichten zu machen und die Männerschicksale erst einmal auszublenden. Es sind Lebensgeschichten von Frauen, die hier erzählt werden, von Frauen aus Arbeiterkreisen (Christina Perincioli: *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen*), aus kleinbürgerlichem Milieu (Jutta Brückner: *Tue recht und scheu niemand, Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen*), aus dem Bürgertum (Margarethe von Trotta: *Das 2. Erwachen der Christa Klages*, Helke

They make films, the women film-makers of the eighties

Germany's women film-makers are no longer the special tip they were in the seventies. Since Doris Dörrie's legendary box-office success, »*Männer*« (Men), – almost 5 million cinema-goers saw the film in West Germany in 1986 alone – the question as to the procedures adopted in women's cinematography must be re-evaluated or reformulated. When Dörrie says in an interview that her films are not Frauenfilme, typical women's films, claiming that there are only two categories of films, namely good and bad, this is both right and wrong. It's right if questions of art are regarded in absolute terms and abstracted from all historical, sociological and psychological considerations, and wrong if art is understood purely in its historical and social context, as it is normally the case in modern art theories.

One thing must not be forgotten. When war was declared on conventional cinema on 28.2.1962 in the now legendary Oberhausen Manifesto and demands were made to create the new German feature film, there was not one single woman among the 26 angry young film-makers. When 11 years later the first book was published (Barbara Bronnen/Corinna Brocher: *The Film-Makers. The new German film after Oberhausen*) on the new representatives of film in the Federal Republic of Germany, not a single woman was mentioned. When 4 years ago, in 1984, the federation of women film workers first documented all the women film-makers working in the Federal Republic of Germany and West Berlin, about 400 women film-makers were compiled.

This new development had not come about by chance. It was the result of the women's own indefatigable, painstaking and detailed work. Deeply committed women film-makers, such as Claudia von Alemann, Jutta Brückner, Cristina Perincioli, Helke Sander or Ula Stöckl, had constantly drawn attention to the underrepresentation of women in film in their publications, seminars, documentaries, and hearings, claiming their share of the subsidies granted to film. The consensus in film work during this joint struggle was the basic condition for success later on. Documentation and biased attitudes – these were the aims of the initial militant phase of feminist film work. Documentation of the prevailing discrimination against women, of their two-fold burden of career and family, of sexist strategies and second, the bias towards changing such deficits by way of film, that is making the public at first aware of them. Against this background the claim of »Frauenfilm as anti-film« was born.

In the latter half of the seventies, when a number of women film-makers succeeded in progressing from small documentaries to full-length feature films, common ground could still be observed in the way they worked. One example is their endeavour to assimilate women's authentic everyday experiences, to portray the context of women's lives as accurately as possible, to make women's work with all its contradictions the subject of their stories, and at first to fade out the fate of men. Women's life stories are told here; women from the working class, (Claudia Perincioli: *Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen*), from the petty bourgeoisie (Jutta Brückner: *Tue recht und scheu niemand, Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen*), from the upper middle-class (Margarethe von Trotta: *Das 2. Erwachen der Christa Klages*, Helke Sander: *Redupers*) and from the realm of women's fantasies (Ulrike Ottinger: *Madame X*). These films also differ from those made by men in their aesthetic form. The women's environments seem to assume a different structure, to be more exact, less superficial. The dramatic development

Sander: Redupers) und aus dem Reich der Frauenphantasien (Ulrike Ottinger: Madame X). Auch in der ästhetischen Darbietung unterscheiden sich diese Filme von der Mehrzahl der von Männern gemachten Filme. Die Räumlichkeiten von Frauen wirken anders geordnet, genauer beobachtet, weniger kulissenhaft. Es sind die Spannungsbögen, die anders verlaufen, weniger spektakulär, dafür präziser gesetzt, im Alltag verankert, das Detail nicht aussparend. Es sind Bilder von Frauen, die sich ihren Alltag selbst organisieren und nicht mehr nur das männliche Eroberungsfeld ordnen.

Mit solchen und anderen Filmen erreichen westdeutsche Filmemacherinnen erstmals in der Kinogeschichte öffentliche Aufmerksamkeit und Anerkennung. Als 1981 der Goldene Löwe von Venedig zum erstenmal einer Frau verliehen wird, nämlich Margarethe von Trotta, ist das »kleine Wunder des deutschen Frauenfilms« nicht mehr zu übersehen. Filme von bundesrepublikanischen Regisseurinnen gehören fortan zu den beliebtesten Exportartikeln. Doch das bedeutet ebenfalls, daß sich in Zukunft in ihrer Arbeit etwas ändern wird. Die gemeinsame Basis der Ausgangsphase wird brüchiger, der Zusammenhang mit der Frauenbewegung lockerer. Nicht mehr die Botschaft steht im Mittelpunkt ihrer Filme, sondern die Art ihrer Darstellung. Dokumentation und Parteilichkeit, die Ziele des Aufbruchs, geraten in den Hintergrund vor dem Bemühen um eine individuelle Bildersprache. Der Begriff »Frauenfilm«, anfangs ganz bewußt als Programmbegriff benutzt, wird nun von einem Großteil der Regisseurinnen als zu einengend und gleichmachend verworfen.

Und noch etwas ist zu beobachten: eine Art Generationswechsel und Tendenzwende, bei der die Töchter den Aufstand proben. Ula Stöckl verarbeitet diesen Wechsel in ihrem Film *Der Schlaf der Vernunft* (1984), in dem die inzwischen herangewachsenen Töchter der Feministinnen vorgeführt werden. Diese sind an den Kämpfen der Frauenbewegung kaum noch interessiert. Jedenfalls wehren sie sich gegen den Rigorismus ihrer wegberreitenden Mütter und sehen in Stöckelschuhen und Strapsen nicht mehr bloß die Marterwerkzeuge zur Unterdrückung der Frau. In diesem Zusammenhang gewinnt der Faktor »Vergnügen« – lange Zeit als sexistisch verpönt – eine neue Qualität. Und so sehen die Regisseurinnen der zweiten Generation in der Abspaltung des Vergnüglichen vom Lehrreichen – wie es in vielen Filmen von Frauen in den 70er Jahren zu beobachten war – ihrerseits eine Reduzierung der Frau. Das erklärt auch den Erfolg von Dörries *Männer*. Endlich darf im Kino wieder unbekümmert gelacht werden. Denn – was immer man gegen den Film einwenden kann – abgesehen von einigen Ansätzen in den Produktionen von Heidi Genée haben wir seit May Spils *Zur Sache Schätzchen* (1968) in diesem Werk erstmals wieder eine wirkliche Filmkomödie.

Noch in anderer Hinsicht setzt Dörrie ein Signal. Männer dürfen wieder mitspielen und nicht bloß in Nebenrollen. Sie werden zum abendfüllenden Programm. Auch bei anderen Filmemacherinnen. So konzentriert sich Maria Knilli in ihrem ersten Spielfilm *Lieber Karl* (1984) auf die Probleme eines heranwachsenden jungen Mannes, und Helke Sander, bei der Männer bisher kaum oder lediglich als Demonstrationsfiguren für Ideologie vorkamen, plant nun einen Film über die Schmerzen des Mannes, den sie *Die Leiden der schönen Männer* nennen will. Die Aussparung der Männerschicksale ist in den 80er Jahren offenbar vorbei. Allerdings werden sie nun aus weiblicher Perspektive gesehen und ihre Machenschaften ironisch persifliert. Damit fällt ein weiteres Stichwort:

is different, less spectacular but, on the other hand, more precise, realistic, and detailed. These images portray women who organize their everyday lives themselves and who no longer simply assist men to expand their sphere of conquest. These films and others help West German women film-makers gain public attention and recognition for the first time in cinema history. When the Golden Lion of Venice is awarded to a woman for the first time in 1981, namely to Margarethe von Trotta, the »minor miracle in German film« can no longer be ignored. From that time onwards films by West German women directors now rank among the most popular exports. However, this also means that something will change in their work in the future. The consensus at the beginning shows signs of fragility, the connection with the women's lib movement weakens. Their films no longer concentrate on the message they wish to convey but on the mode of presentation. Documentation and bias, the aims of the new direction, fade into the background, giving way to the endeavours to create individual imagery. The concept »Frauenfilm«, at first deliberately used as a fixed term in the programme, is now rejected by the majority of women directors as being too restrictive and egalitarian.

Another point worth noting is that a kind of new generation emerges along with the change in trends, when the daughters, so to speak, rehearse their rebellion. Ula Stöckl comes to terms with this change in her film *Der Schlaf der Vernunft* (1984), in which the now grown-up daughters of the feminists are introduced. They show hardly any interest in the struggles of the women's lib movement. In any event they resist the rigour of their pioneering mothers, no longer considering high-heels and suspenders to be the torture instruments used to oppress women. In this connection the »entertainment« aspect, long tabooed as being sexist, assumes a different quality. The second generation of women film-makers regard the dividing-line between entertainment and educational value, characteristic of many films by women in the seventies, as a factor restricting women. This also explains the success of Dörrie's *Männer* (Men). At long last it is possible to have a good laugh again at the cinema. Whatever objections there may be to the film, this film is the first real film comedy, apart from a few attempts in the productions by Heidi Genée, since May Spil's *Zur Sache Schätzchen* (1968). Dörrie sets a new trend in another respect. Men are permitted to put in an appearance again and not only in minor roles. They take up the whole programme. This is also the case with other women film-makers. Maria Knilli in her first feature film *Lieber Karl* (1984) concentrates on the problems of a young man growing up, and Helke Sander, who previously only used them as figures for demonstrating a certain ideology, plans to make a film on the suffering of men and intends to call it *Die Leiden der schönen Männer*. The phase of neglecting men and their fate comes to an end in the eighties. However, they are now seen from the female perspective and their secret intrigues are treated with irony and ridicule. This leads us to another keyword: the female perspective. Whereas in the seventies feminist discussion centred on the issue of female aesthetics, in the eighties this subject is shifted towards the question of the female perspective.

This is both a more general and more specific approach. Even if the question of female aesthetics remains unanswered, the fixed way the two sexes perceive, namely the male or female perspective, is a recognized sociological phenomenon. Women see »different« things in the other, as an object is not

die weibliche Perspektive. Ging es in den 70er Jahren in feministischen Diskussionen um die Frage nach einer weiblichen Ästhetik, so verschiebt sich dieses Thema in den 80er Jahren zugunsten der Frage nach einer weiblichen Perspektive.

Das ist allgemeiner und genauer zugleich. Denn auch wenn die Frage nach der weiblichen Ästhetik unbeantwortet blieb, so ist die geschlechtsspezifische Standortgebundenheit der Wahrnehmung, die männliche oder die weibliche Perspektive, ein soziologisch nicht mehr bezweifertes Phänomen. Frauen sehen ‚anderes‘ im anderen, weil das wahrgenommene Objekt nicht isoliert rezipiert wird, sondern im unmittelbaren Zusammenhang mit ihren unterschiedlichen soziokulturellen Erfahrungen und Erwartungen steht. Das gilt auch für die Filme, die hier präsentiert werden. Trotz aller Unterschiedlichkeit in der Thematik, der Form und der Intention läßt sich die weibliche Perspektive doch nicht verleugnen. Die Liebesgeschichten werden anders erzählt. Die Erinnerungen und Sehnsüchte – analog zum zerstückelten weiblichen Alltag – funktionieren auf andere Weise als in der Mehrzahl der von Männern gemachten Filme.

Wenn Alexander Kluge dem Kino einmal vorwarf, daß es »kurzsichtige« Liebesgeschichten erzähle, die Stationen des Gefühls bloß im »Nacheinander« zu zeigen vermöge, Anmache und Abtreibung stets als voneinander getrennte Bereiche und nicht als komplizierte Gleichzeitigkeiten darstelle, so läßt sich feststellen, daß dieser Vorwurf für die Filmemacherinnen der 80er Jahre nicht mehr gilt. Nie vorher im Kino konnte man die Lust- und Leidgeschichte der Liebe so eng miteinander verbunden sehen wie in Jutta Brückners Film *Ein Blick und die Liebe bricht aus*, diesem Tangofilm mit Tragödienformat, oder in Doris Dörries *Mitten ins Herz*, dieser bizarren Erzählung von der Sehnsucht nach Geborgenheit und dem Beharren auf den eigenen Ausbrüchen im gleichen Moment. Wo sonst wurde der Widerspruch von emotionalen Bedürfnissen und rationaler Kontrolle genauer gestaltet als in Helke Sanders *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe* oder Ula Stöckls *Schlaf der Vernunft*?

Fest steht: die gemeinsame Basis der Filme von Frauen ist schmaler geworden in den 80er Jahren. Doch dieses ideologische Defizit wird hinreichend ausgeglichen durch einen Phantasieüberschuß, wie man ihn sich überbordender nicht vorstellen kann. Dafür ist jeder der hier angeführten Filme ein bereдtes Beispiel.

Renate Möhrmann

perceived in isolation but is directly linked to their different socio-cultural experience and anticipation. The same goes for the films presented here. Despite all the differences in subject matter, approach, and intention the existence of a female perspective is irrefutable. The way love stories are told is different. Memories and desires reflect women's fragmented everyday life and thus function differently, compared to the majority of films made by men.

Alexander Kluge once reproached cinema that it told »short-sighted« love stories, that it was capable of showing the various stages of emotion only »one after the other«, and that it always portrayed »chatting up a women« and abortion as separate stages and not as complicated simultaneities. However, this reproach could no longer be levelled at the women film-makers of the eighties. Never before had it been possible to see the joys and sorrows of love so closely interwoven as in Jutta Brückner's film *Ein Blick und die Liebe bricht aus*, a Tango film in tragedy format, or as in Doris Dörrie's *Mitten ins Herz*, a bizarre story of the longing for warmth and security coupled simultaneously with the insistence on one's own emotional expression. Where else has the contradiction between emotional needs and rational control been portrayed more accurately than in Helke Sander's *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe* and Ula Stöckls *Schlaf der Vernunft*?

One thing's certain. The consensus in women's film has narrowed during the eighties. Nevertheless, this ideological deficit is amply offset by a surplus of inventiveness, the extent of which is inconceivable. Each of the films presented here is a fine example.

Renate Möhrmann

DER BEGINN ALLER SCHRECKEN IST LIEBE (1983)

The beginning of all terror is love



35 mm, 114 Min.,
Color



Helke Sander



Helke Sander
Dörte Haak



Martin Schäfer



Barbara von
Weitershausen



Heiner Goebbels



Helke Sander
Lou Castel
Rebecca Pauly
Katrin Seybold
Monica Bleibtreu
Malte Jaeger
Uwe Bohm
Hark Bohm



Inhalt

Privates und Politisches haben für Helke Sander immer zusammengehört. Die Frauenbewegung wurde in der Küche geboren, behauptet sie in ihrem zweiten Spielfilm, *Der subjektive Faktor*, und zeigt, wie die Festlegung der Frau auf die Innenräume der Kultur von höchster politischer Brisanz ist.

Im Mittelpunkt ihres dritten Spielfilms steht Freya, eine Frau in den Vierzigern, die nicht mehr für juristische Gleichheit und Karriere kämpfen muß, sondern sicher in ihrem journalistischen Traumberuf steht und mit ihrem heranwachsenden Sohn ökonomisch unabhängig ist. Sie hat all das, wovon die 68er Frauen in der ersten Phase der feministischen Bewegung nur träumen konnten: finanzielle Sicherheit und freie berufliche Entfaltung. Und doch ist Freya, die Freie, nicht glücklich. Sie hat Ärger mit der Liebe. Und damit fängt aller Schrecken an. „Ihr Irrtum besteht darin“, so behaupten die Autorinnen, „daß sie glaubt, Liebe zwischen zwei Erwachsenen sei möglich“. Doch ihr Liebhaber, Traugott, verläßt sie. Einfach so, ohne ein Wort der Erklärung. „Ich will frei sein“, behauptet er pathetisch und geht schnurstracks zu seiner früheren Freundin Irmtraut zurück.

Für Freya ist ein solches Verhalten unverständlich. Sie fühlt sich entwürdigt. Ganz im Sinn der neuen Frauenbewegung ist sie davon überzeugt, daß sich unter Erwachsenen über alles reden läßt und auch Liebesprobleme durch Konflikt Diskussion zu lösen sind. Doch Traugott will nicht diskutieren. Darüber ist Freya zutiefst verletzt. So verletzt, daß sie – ganz wie Michael Kohlhaas – ihre verlorene Würde als Rechtsanspruch einklagen möchte. In einer Demokratie darf man sich so nicht verhalten, das ist faschistisch, empört sie sich. Off-Kommentar und Montage stellen die Verbindung her zwischen ehemaligen nationalsozialistischen Verbrechen und dem noch vorherrschenden männlichen Terrorgehebe in Sachen Liebe. Eine Frau wird zitiert, die in ihrer Ehe innerlich stärker zerstört wurde als im Konzentrationslager. Privates

Story

Personal and political matters have always belonged together in Helke Sander's view. Women's lib was born in the kitchen, she claims in her second feature, *Der subjektive Faktor*, and reveals the political dynamite of restricting women to the interiors of civilisation.

Her third feature focuses on Freya, a woman in her forties, who no longer has to struggle for legal equality and a career, but is firmly in the saddle of her dream career in journalism, financially independent, and has a young son. She has everything the women of the first phase of the '68 women's lib movement could possibly dream of: financial independence and open-ended career prospects. And yet Freya, the free woman, is not happy. She has trouble with love. And that's where the trouble starts. "Her mistake", the authoresses maintain, "is believing that love between two adults is possible". But her lover, Traugott, leaves her. Just like that, without any explanation. "I want to be free", he asserts in a pathetic tone of voice, making a bee-line back to the arms of his ex-girlfriend, Irmtraut.

Freya fails to comprehend such behaviour. She feels humiliated. Quite in the spirit of the new women's lib movement she is convinced that everything can be discussed by adults and all emotional problems can be solved by a discussion of the conflicts involved. But Traugott does not wish to discuss. Freya is deeply hurt by this. So hurt that she – like Michael Kohlhaas – wants to take legal action to restore her loss of human dignity, in her view a legal right. Such behaviour in a democracy is impossible. That's fascist, she claims with indignation. Off-screen commentary and montage are used to bridge the gap between former Nazi crimes and the prevalent male intimidating attitude in matters of love. A woman is quoted who was destroyed emotionally in her marriage more than she would have been in a concentration camp. The director's message in the film is that personal and political worlds are inseparable. This contradiction is

und Politisches sind untrennbar, zeigt die Regisseurin auch in diesem Film. Der Widerspruch wird deutlich gemacht an der Figur des Traugott, dem Arzt, der sich entschieden für politische Gefangene einsetzt, im Privatbereich aber auf seinen zahlreichen Freundinnen herumtrampelt. Seine Fortschrittspotenz ist ungleichzeitig. Er trennt das Politische vom Privaten. Was er in der Öffentlichkeit bekämpft, scheint ihn zu Hause nicht zu stören.

Solche Erfahrungen haben fast alle Feministinnen gemacht. Sie haben letztlich zur Abspaltung der Frauengruppen aus dem sozialistischen deutschen Studentenbund geführt. Denn es darf ja nicht vergessen werden, daß ursprünglich die aufbegehrenden Studenten und Studentinnen in gemeinsamer Aktion in der außerparlamentarischen Opposition vereint waren. Bis es den Frauen zuviel wurde, und Helke Sander mit ihrem vielzitierten Unmutsausbruch: „Genossen, eure Veranstaltungen sind unerträglich...“ zur ersten autonomen Frauengruppe aufrief.

Doch dies ist nur die eine Leseart des Films. Schließlich wurde er 1983 gedreht, und viele der ersten rigiden Forderungen der Frauenbewegung erscheinen inzwischen in einem anderen Licht. So entpuppt sich der Film auf den zweiten Blick viel eher als eine Art spätgermanische Tragikomödie zu einem ironischen Zwischenspiel, in dem gewiß nicht alles ernst zu nehmen ist. Das verdeutlichen besonders Kommentare und Monologe sowie auch die Musik. Denn während wir z. B. Freya vom Liebesleid gedrückt sehen, hören wir im Off die Stimme der Kommentatorin sagen: „Ihr Unglück macht sie immer gebildeter“. Wobei noch hinzukommt, und das macht das Ganze noch zweideutiger, daß sowohl die Darstellerin der Freya als auch die Off-Stimme von Helke Sander selbst gespielt bzw. gesprochen werden. So gewinnt der Zuschauer gelegentlich den Eindruck, als verspottete die Filmemacherin ihr eigenes Geschöpf und verweise auf den Widerspruch von Verstand und Gefühl. Denn wo der Verstand ein hochentwickeltes Gebilde ist, so meint sie in komplizierter Form, ist das Herz oftmals bloß ein Klumpen Fleisch. Gefühle sind nur noch in der Oper verlässlich. Deshalb unterbricht die Filmemacherin ihre Geschichte bisweilen durch Opernszenen oder unterlegt die Handlung mit Opernmusik. Aber auch das geschieht nicht ungebrochen, denn nicht selten sind die Arien mit Saxophonklängen untermischt, der ironische Akzent liegt auch auf der musikalischen Ebene.

Der Beginn aller Schrecken ist Liebe ist ein Film, der sehr widersprüchliche Eindrücke hervorruft und in der Bundesrepublik Deutschland höchst kontrovers diskutiert wird.

stressed in the character of Traugott, the doctor who wholeheartedly supports the cause of political prisoners, but in private tramples his numerous girlfriends underfoot. His ability to progress is based on double standards. He distinguishes between his political and personal worlds. What he fights against in public does not seem to trouble him at home.

Virtually all feminists have had similar experiences, which eventually led to the women's lib groups walking out of the German Socialist Student Federation. It must not be forgotten that originally the rebelling male and female students collaborated in the extra-parliamentary opposition. This was the case until it became too much for the women and Helke Sander, voicing the often-quoted expression of her dissatisfaction, "Comrades, your meetings are intolerable..." called for the first autonomous women's group.

But this is only one interpretation of the film. After all, it was filmed in 1983, and many of the initial rigid demands of women's lib have now changed complexion. On closer inspection the film turns out to be an ironic interlude accompanied by a kind of late Germanic tragicomedy, in which not everything is by any means to be taken seriously. This is illustrated particularly by the commentary, monologues and music. While we see Freya crushed by lovesickness, for example, we hear the voice of the woman commentator saying off-screen: "Her misfortune contributes to her education." What is more, and this makes everything even more ambiguous, both the actress in the part of Freya and the off-screen voice are Helke Sander herself. Sometimes the audience gains the impression that the film-maker is making fun of her own creation, referring to the contradiction between mind and feeling. Whereas the mind is a highly developed structure, she says to back up this view, the heart is often just a hunk of meat. Feelings are only reliable in opera. For this reason the film-maker occasionally interrupts her story with scenes from the opera or sets the plot to the tune of opera music, which is not intact, for at frequent intervals the arias are blended with the saxophone, an ironic touch being applied on the musical plane, too.

Der Beginn aller Schrecken ist Liebe is a film which on account of the contrasting impressions it creates is highly controversial in the Federal Republic of Germany.



Helke Sander

Helke Sander, geb. 1937 in Berlin, lebt in Hamburg und Berlin. 1958 besuchte sie die Schauspielschule in Hamburg und heiratete 1959 nach Finnland, wo sie ihren Sohn Silvo gebar. Zwischen 1960 und 1965 kontinuierliche Regiearbeit für Bühne und Fernsehen in Finnland, 1965 Rückkehr nach Berlin.

Ab 1966 Studium an der DFFB. 1968 „Aktionsrat zur Vorbereitung der Befreiung der Frauen“, 1973 – zusammen mit Claudia von Alemann – Organisation und Durchführung des „1. Internationalen Frauenfilmseminars“. 1974 Gründung und bis 1981 Herausgeberin von „Frauen und Film“, der einzigen europäischen feministischen Filmzeitschrift. Seit 1981 Professorin an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

Filmografie

- 1966 *Subjektitüde* (Kurzfilm)
- 1967 *Silvo* (Dokumentarfilm)
- 1967/68 *Brecht die Macht der Manipulateure* (Dokumentarfilm)
- 1969 *Kindergärtnerin, was nun?* (Dokumentarfilm)
- 1969 *Kinder sind keine Rinder* (Dokumentarfilm)
- 1971 *Eine Prämie für Irene*
- 1972 *Macht die Pille frei?* (TV-Dokumentation)
- 1973 *Männerbünde* (TV-Dokumentation)
- 1977 *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (Spielfilm)
- 1980/81 *Der subjektive Faktor* (Spielfilm)
- 1983 *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe* (Spielfilm)
- 1984 *Nr. 1 – Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste* (Kurzfilm)
- 1985 *Die Erfahrungsschere* (TV-Dokumentation)
- 1986 *Nr. 8/5 – Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste* (Kurzfilme)
- 1986 *Füttern* (Kurzfilm, Teil des Episodenfilms *Sieben Frauen – sieben Sünden*)
- 1987 *Felix* (1 Episode, Spielfilm zusammen mit Christel Buschmann, Helma Sanders-Brahms und Margarethe von Trotta)
- 1988 *Das Schicksal schöner Männer* (Spielfilm, in Vorbereitung)

Helke Sander

Helke Sander was born in Berlin in 1937 and is at present living in Hamburg and Berlin. In 1958 she attended Drama School in Hamburg and got married in Finland in 1959, where she gave birth to her son, Silvo. Between 1960 and 1965 she was continually involved in directing for stage and television in Finland. In 1965 she returned to Berlin. She began her studies at the DFFB (German Academy for Film and Television in Berlin) in 1966. In 1968 she was active in the "campaign committee for preparing the liberation of women", in 1973 – with Claudia von Alemann – she organised and conducted the "1st International Women's Film Seminar". In 1974 she founded "Frauen und Film" (Women and Film), the only European feminist film journal, and remained its editor until 1981. Since 1981 she has been a professor at the Academy of Fine Arts in Hamburg.

Filmography

- 1966 *Subjektitüde* (Subjectitude), short film
- 1967 *Silvo*, documentary
- 1967/68 *Brecht die Macht der Manipulateure* (Break the Might of the Manipulators), documentary
- 1969 *Kindergärtnerin, was nun?* (Nursery-school teacher, now what?), documentary
- 1969 *Kinder sind keine Rinder* (Kids aren't Cattle), documentary
- 1971 *Eine Prämie für Irene* (A Bonus for Irene)
- 1972 *Macht die Pille frei?* (Does the pill make you free?) TV documentary
- 1973 *Männerbünde* (Man's alliances), TV documentary
- 1977 *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* (The all-round restricted personality – Redupers), feature
- 1980/81 *Der subjektive Faktor* (The subjective factor), feature
- 1983 *Der Beginn aller Schrecken ist Liebe* (The beginning of all terror is love), feature
- 1984 *Nr. 1 – Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste* (No. 1 – From Reports on guard and patrol duties), short film
- 1985 *Die Erfahrungsschere* (The experience scissors), TV documentary
- 1986 *Nr. 8/5 – Aus Berichten der Wach- und Patrouillendienste* (No. 8/5 – From Reports on guard and patrol duties) short films
- 1986 *Füttern* (Eating), short film, episode in the serial *Seven Women – seven sins*
- 1987 *Felix, 1 episode, feature together with Christel Buschmann, Helma Sanders-Brahms and Margarethe von Trotta*
- 1988 *Das Schicksal schöner Männer* (The Fate of Handsome Men), feature in prep.

FLÜGEL UND FESSELN (1984)

Wings and Bonds



35 mm, 116 Min.,
Color



Helma Sanders-Brahms



Helma Sanders-Brahms



Sacha Vierny



Ursula West



Jürgen Knieper



Brigitte Fossey
Hildegard Knef
Ivan Desny
Hermann Treusch
Camille Raymond



Inhalt

Ursprünglich hieß der in Frankreich gedrehte Film *L'Avenir d'Emilie* und sollte eine ernsthafte Komödie werden in der Art von Eric Rohmer. Jetzt heißt er *Flügel und Fesseln* und ist ein feministisches Melodram geworden, eher in der Nähe zu Steven Spielbergs *Die Farbe Lila* zu sehen.

Der Konflikt, den der Film aufgreift, die Schwierigkeiten einer Frau, berufliche und private Ansprüche zu vereinen, zwischen Kind und Arbeit hin- und herhasten oder aber auf das eine oder andere ganz verzichten zu müssen, dieser Konflikt ist in den letzten 15 Jahren in zahlreichen Filmen von Frauen gestaltet worden. Angefangen von Ingemo Engströms *Kampf um ein Kind* (1974), Jutta Brückners *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen* (1977), Helga Reidemeisters *Von wegen Schicksal* (1978), Helke Sanders *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* (1978), Heidi Genées *1 + 1 = 3* (1979) bis hin zu Ula Stöckls *Schlaf der Vernunft* ist dieses Thema in vielen Variationen gezeigt worden. Helma Sanders-Brahms siedelt ihre Geschichte im Konfliktfeld von Mutter und Tochter an und stattet sie mit allen nur erdenklichen melodramatischen Effekten aus. Für die Darstellerin der Mutter kommt für sie niemand anders in Frage als Hildegard Knef, die „Skandal-schauspielerin“ der 50er Jahre. Für sie schreibt Sanders-Brahms die Mutterrolle, Zeile für Zeile, Einstellung für Einstellung. Um die Knef zu gewinnen, fliegt sie eigens nach Los Angeles. Und Hildegard Knef, die seit Billy Wilders *Fedora* (1978) nicht mehr gefilmt hat, gibt ihr Ja-Wort. Das Thema fasziniert sie.

Isabelle, die begabte und erfolgreiche Schauspielerin, lebt das Leben, das ihre Mutter, Paula, gerne gelebt hätte. Damals, 1945, wollte Paula selbst zum Theater gehen. Aber sie

Story

The original title of the film made in France was *L'Avenir d'Emilie* and was supposed to be a serious comedy à la Eric Rohmer. Now it is called *Flügel und Fesseln* and has become a feminist melodrama, in a similar genre to Steve Spielberg's *The Colour Purple*.

The conflict reviewed by the film, namely the difficulties a woman has when combining the demands of home and career, when rushing to and fro between child and work or, on the other hand, having to go without one or the other, this conflict has been the subject of many films made by women in the past 15 years. Many variations on this theme have been portrayed, starting with Ingemo Engström's *Kampf um ein Kind* (1974), followed by Jutta Brückner's *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen* (1977), Helga Reidemeister's *Von wegen Schicksal* (1978), Helke Sander's *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* (1978), Heide Genée's *1 + 1 = 3* (1979), and finally Ula Stöckl's *Schlaf der Vernunft*. Helma Sanders-Brahms' has her story take place in the field of conflict between mother and daughter, endowing it with all manner of melodramatic effects. In her view the only actress imaginable for the part of the mother is Hildegard Knef, the "scandal" actress of the fifties. Sanders-Brahms writes the part of the mother expressly for her, line by line, take by take. In order to win Knef for the film she herself flies to Los Angeles. And Hildegard Knef, who hasn't been in a film since Billy Wilder's *Fedora* (1978), agrees. The subject fascinates her.

Isabelle, the talented and successful actress, lives the life her mother, Paula, would like to have lived. At that time, in 1945, Paula wanted to go into theatre herself. But she became

wurde schwanger, heiratete den Vater ihres Kindes, einen Oberst der französischen Armee, und ging mit ihm nach Frankreich. Nun lebt sie in einer kleinen Provinzstadt an der nordfranzösischen Küste das geschützte, aber ereignislose Leben einer Hausfrau und zieht Emilie, Isabelles Tochter, auf. Aber auch Isabelle ist nicht glücklich in ihrem Leben. Ständig fühlt sie sich hin- und hergerissen zwischen den Anforderungen ihres Berufes und denen, die ihr Kind stellt. Daß Emilie ohne Vater aufwächst, erfüllt sie immer wieder mit Schuldgefühlen.

Die Handlung des Films beschränkt sich auf einen einzigen Tag im Leben von Isabelle. Nach den Probeaufnahmen für die Kleistsche Penthesilea fährt Isabelle zu den Eltern zu Besuch und bringt mit ihrem unruhigen Künstlerleben die Ordnung der Provinzidylle durcheinander. Doch die Eltern verteidigen ihr machtgeschütztes Reich der begrenzten Zukunft und versuchen mit sanfter Gewalt, die Tochter wieder zur Tochter zu machen, den alten Regeln zu unterwerfen, d. h. an die Kette der Abhängigkeit zu binden. Auch der Vater, für den die Schauspielerei nur eine Variante der Prostitution ist. Die Spannungen zwischen ihnen steigern sich, besonders zwischen Mutter und Tochter. In der langen Nacht, die Isabelle im Elternhaus verbringt, tauschen die beiden Frauen in einer haßerfüllten Auseinandersetzung die Rollen: die Hausfrau wird zur Schauspielerin und die Schauspielerin zur Hausfrau. Sanders-Brahms inszeniert diese Sequenz als eine Art Zimmerschlacht mit pathetischem Showdown. Die Antagonismen zwischen den Lebensformen von Mutter und Tochter erweisen sich als unüberwindbar. Was bleibt, ist der Haß. Am nächsten Morgen fährt Isabelle ab, um die Probeaufnahmen zu Kleists Penthesilea fortzusetzen.

Doch das ist – wie immer bei dieser Filmemacherin – nur die eine Seite der Geschichte. Neben der Auseinandersetzung über die Rolle der Frau findet eine weitere Auseinandersetzung statt, nämlich jene über die Wirklichkeit der Filmwelt und die Kinohaftigkeit des Lebens, d. h. über fiktive Realität und Realität als Fiktion. Diesen Aspekt leitet Sanders-Brahms mit einer der für mich schönsten und künstlichsten Anfangssequenzen der Kinogeschichte ein. Der Film beginnt in einem Studio, in dem Kleists Penthesilea verfilmt wird, und zwar die zentrale Szene, in der Penthesilea/Isabelle Achill zerfleischt. Dazu hört man die Stimme der Regisseurin, die die Anweisung „Sonne“ gibt: „un peu plus haut, un peu plus à gauche, encore un peu...“ bis der glühende Sonnenball kunstvoll künstlich über den Kunstleiden der Menschen hängt.

pregnant, married the father of her child, a colonel in the French army, and went to France with him. Now in a small backwater town on the North French coast she lives the sheltered but uneventful life of a housewife, bringing up Emilie, Isabelle's daughter. But Isabelle isn't happy with her life, either. She constantly feels torn between the demands of her career and those of bringing up a child. She is plagued by feelings of guilt about Emilie growing up without a father.

The plot is restricted to a single day in Isabelle's life. After the rehearsal screen tests for Kleist's Penthesilea Isabelle visits her parents and her restless actress ways cause considerable confusion in this provincial idyll. However, the parents defend their little empire with its limited future prospects, and using gentle persuasion, endeavour to turn their daughter back into their daughter again, to subjugate her to the old rules, that is to make her dependent on them again. The father, who considers acting to be nothing but a form of prostitution, joins in. The tension between them increases, particularly between the mother and the daughter. In the course of the long night Isabelle spends at her parents' home, the two women exchange roles in a bitter dispute: the housewife becomes the actress and the actress the housewife. The setting Sanders-Brahms uses is a kind of living-room altercation followed by a pathetic showdown. The antagonisms between the ways mother and daughter lead their lives prove to be insuperable. The only thing left is hate. Isabelle leaves the next morning to continue the rehearsal screen tests for Kleist's Penthesilea.

But as always with this film-maker, that is only one aspect of the story. In addition to the dispute on a woman's role a further dispute takes place, namely on the reality of the film world and the cinematic nature of real life, that is on fictional reality and reality as fiction. Sanders-Brahms introduces this aspect with what is in my view one of the most beautiful and artificial opening sequences in the history of cinema. The film begins in a studio where Kleist's Penthesilea is being filmed, in fact in the main scene when Penthesilea/Isabelle mutilates Achilles. The director's voice is also heard to give the instruction "sun": "un peu plus haut, un peu plus à gauche, encore un peu..." until the glowing orb of the sun is artistically, artificially suspended above the art tribulations of mankind.



Helma Sanders-Brahms

Helma Sanders-Brahms, geb. 1940 in Emden, lebt z.Zt. in Berlin. Nach dem Abitur besuchte sie 3 Semester in Hannover eine Schauspielschule. Von 1962–65 studierte sie Germanistik und Anglistik. Nebenbei versuchte sie sich in vielen Berufen: Verkäuferin, Lehrerin, Fernsehansagerin. Hospitanten bei Sergio Corbucci und Pier Paolo Pasolini. Heute hat sie eine eigene Filmproduktion: Helma Sanders-Brahms Filmproduktion GmbH.

Filmografie

- 1970 *Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt* (TV-Dokumentation)
- 1971 *Gewalt* (Spielfilm)
- 1971 *Die industrielle Reserve-Armee* (Dokumentarfilm)
- 1972 *Der Angestellte* (Spielfilm)
- 1973 *Die Maschine* (Dokumentarfilm)
- 1974 *Die letzten Tage von Gomorrha* (Science-Fiction-Oper)
- 1974 *Erdbeben in Chile* (Spielfilm)
- 1975 *Unter dem Pflaster liegt der Strand* (Spielfilm)
- 1976 *Shirinis Hochzeit* (Spielfilm)
- 1976/77 *Heinrich*, (Spielfilm)
- 1979/80 *Deutschland bleiche Mutter* (Spielfilm)
- 1979/80 *Vringsveedeler-Tryptichon* (Dokumentarfilm)
- 1980/81 *Die Berührte* (Spielfilm)
- 1982 *Lügenbotschaft / Message et Mensonge* (Episode aus dem Film: Die Erbtöchter)
- 1983 *Conte pour Anna et tous les enfants qui savent danser sous la lune* (Spielfilm)
- 1984 *Flügel und Fesseln* (Spielfilm)
- 1985 *Alte Liebe* (TV-Dokumentation, Reihe: Liebe, Schmerz und Tod)
- 1986 *Laputa*, (Spielfilm)
- 1987/88 *Mein Vater Hermann S.* (Dokumentarfilm)
- 1987/88 *Felix*, (1. Episode, Spielfilm zus. mit Helke Sander, Christel Buschmann und Margarethe von Trotta)
- 1988 *Manöver* (Spielfilm)

Helma Sanders-Brahms

Helma Sanders-Brahms, born in Emden in 1940, is at present living in Berlin. After gaining her school-leaving certificate (Abitur) she attended Drama School in Hanover for three semesters. From 1962 to 1965 she studied German and English. She tried her hand at many jobs: shop assistant, teacher, TV announcer. Trainee periods with Sergio Corbucci and Pier Paolo Pasolini. Today she has her own film production company: Helma-Brahms Filmproduktion GmbH.

Filmografie

- 1970 *Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt* (Angelika Urban, shop assistant, engaged), TV documentary
- 1971 *Gewalt* (Violence), feature
- 1971 *Die industrielle Reserve-Armee* (The industrial reserve-army), documentary
- 1972 *Der Angestellte* (The Employee), feature
- 1973 *Die Maschine* (The Machine), documentary
- 1974 *Die letzten Tage von Gomorrha* (The last days of Gomorrha), science-fiction opera
- 1974 *Erdbeben in Chile* (Earthquake in Chile), feature
- 1975 *Unter dem Pflaster liegt der Strand* (The beach is under the pavement), feature
- 1976 *Shirins Hochzeit* (Shirin's Wedding), feature
- 1976/77 *Heinrich*, feature
- 1979/80 *Deutschland bleiche Mutter* (Germany – Pale Mother), feature
- 1979/80 *Vringsveedeler-Tryptichon*, documentary
- 1980/81 *Die Berührte* (A Deeply Touched Woman), feature
- 1982 *Lügenbotschaft / Message et Mensonge* (Message of lies / Message et Mensonge), episode from the film *The Heiresses*
- 1983 *Conte pour Anna et tous les enfants qui savent danser sous la lune* (Tale for Anna and all the children who can dance in the moonlight), feature
- 1984 *Flügel und Fesseln* (Wings and Bonds), feature
- 1985 *Alte Liebe* (Old love), TV documentary, Series: love, pain and death
- 1986 *Laputa*, feature
- 1987/88 *Mein Vater Hermann S.* (My father Hermann S.), documentary
- 1987/88 *Felix*, (1st episode, feature together with Helke Sander, Christel Buschmann und Margarethe von Trotta)
- 1988 *Manöver* (Maneuver), feature

DER SCHLAF DER VERNUNFT (1984)

The Sleep of Reason



35 mm, 82 Min.,
schwarz/weiß



Ula Stöckl



Ula Stöckl



Axel Block
Christel Orthmann



Helmut Timpelan,
Hugo Wolf:
Kennst Du das Land
(aus Mignon)



Ida di Benedetto
Pina Esposito
Marta Bifano
Stefania Bifano
Christine Scholz
Christoph Lindert
Therese Hämer



Inhalt

Ula Stöckls Film *Der Schlaf der Vernunft* erzählt mehrere Geschichten: eine Kriminalgeschichte, ein Ehedrama, den Aufstand der Töchter gegen die Mütter, den Kampf gegen einen Pharmakonzern und die mythologische Liebes- und Leidensgeschichte Medeas. Die Person, die im Schnittpunkt all dieser Ereignisse steht, ist die italienische und in Berlin praktizierende Frauenärztin und Wissenschaftlerin Dr. Dea Janssen. Seit Wochen wird sie überwacht. Eines Morgens entdeckt sie, daß in ihrer Praxis eingebrochen worden ist. Gestohlen wurde die gesamte Patientinnenkartei. Dahinter steckt, so vermutet Dea, der ortsansässige Arzneimittelkonzern. In ihren Veröffentlichungen hat sie nämlich unverblümt auf die Nebenwirkungen der Pille aufmerksam gemacht und den Konzern heftig wegen seiner frauenverachtenden Machenschaften attackiert.

Doch die Fronten verlaufen nicht bloß zwischen der Wissenschaftlerin und dem Chemieunternehmen. Sie laufen quer durch die Familie. Der Mann, Reinhard, ist als Wissenschaftler in leitender Position in dem gleichen Unternehmen angestellt, und Deas Mitarbeiterin, Johanna, ist sowohl die Tochter des Konzernherrn als auch die Geliebte Reinhard's. Daß ihr Mann eine weniger radikale Position vertritt als sie selbst, ist Dea seit Jahren bekannt. Daß sie ihn an die jüngere Assistentin verliert, erfährt sie erst am Tag des Einbruchs. Das sind zwei Niederlagen auf einmal, eine berufliche und eine private. Aber auch ihre beiden Töchter, Laura und Georgia, haben sich ihr ganz unmerklich entfremdet. Sie interessieren sich nicht für die Ideale ihrer Mutter und die ehemaligen Kämpfe der Frauenbewegung. Sie wollen ihren Spaß haben und sehen in Stöckelschuhen und Strapsen nicht mehr die

Story

Ula Stöckl's film *Der Schlaf der Vernunft* tells many stories at the same time: a crime story, a marriage drama, the daughters' revolt against their mothers, the fight against a pharmaceutical company and the mythological tale of love and suffering of Medea. The person at the junction of all these events is the Italian woman gynaecologist and scientist, who has her surgery in Berlin, Dr. Dea Janssen. She has been put under surveillance for weeks. One morning she discovers that her surgery has been broken into. All the records of the women patients have been stolen. Dea suspects that the local drug company is behind it all. In her publications she referred rather bluntly to the side-effects of the pill and attacked the company for its despicable wheelings and dealings against women's interests.

However, the sides opposing each other are not only those of the woman scientist and the pharmaceutical company. They are also of a family nature. The husband, Reinhard, is employed as a scientist in an executive position at the same enterprise and Dea's colleague, Johanna, is both the company boss's daughter and Reinhard's lover. Dea has known for years that her husband is of a less radical opinion than herself. She does not discover until the day of the burglary that she has lost him to her younger assistant. That makes two defeats at once, a personal and professional one. But her two daughters, Laura and Georgia, have also detached themselves from her without her noticing at all. They are not interested in their mother's ideals and the former struggles of women's lib. They want to have fun and, in their view, suspenders and high heels are no longer the classic instruments of oppression exerted by patriarchal power but the symbols of

die klassischen Unterdrückungsutensilien patriarchalischer Herrschaft, sondern die Zeichen von Vergnügen und Lust. Anstatt mit ihrer Mutter zu diskutieren, hocken sie lieber vor dem Fernsehgerät. Aber auch Deas eigene, den Haushalt führende Mutter bringt ihr kein Verständnis entgegen. Sie präsentiert den alten Frauentypus, die energische italienische Mama, die ganz auf die Belange des Hauses konzentriert ist.

Dea, die Italienerin, die in Berlin-Kreuzberg wie ihre mythologische Schwester Medea in Griechenland in einem fremden Land lebt, ist am Ende von allen verlassen. Im Traum wiederholt sie Medeas Verzweiflungstat. Sie tötet die Töchter, die Rivalin, die Mutter, den Mann und vergräbt die Leichen in einer trostlosen Sandlandschaft. „Ich gebe sie der Erde zurück“ klagt sie in großer Trauergebärde. Die Filmemacherin Ula Stöckl hat sich schon seit ihrer Studienzeit an der Ulmer Filmhochschule für den Medea-Stoff interessiert. Er war immer eines ihrer Lieblingsprojekte. Eine erste Verwirklichung findet das Thema in ihrem gemeinsam mit Edgar Reitz, Alf Brustellin und Nicos Perakis gedrehten Spielfilm *Das goldene Ding* (1971), dem ersten Teil der Medea-Trilogie, in der sich der griechische Königssohn Jason in Medea, die Königstochter von Kolchis, verliebt und die dann mit ihm ihre Heimat verläßt. Weitere Drehbücher zum Medea-Komplex folgen, werden aber von Vergabegremien und Sendeanstalten abgelehnt. Insgesamt hat Stöckl vier Jahre gebraucht, bis endlich die Gelder für diesen Film bewilligt wurden.

Doch geht es in *Schlaf der Vernunft* weniger um die Rekonstruktion einer mythologischen Figur als um die Bewußtseinsforschung einer Frau von heute, um die so grundlegenden Fragen nach der Verbindung von emotionaler Radikalität und beruflichem Engagement. Wenn die Filmemacherin keine Lösungen aus diesem Dilemma anbietet, dann deshalb, weil sie den propagierten Alternativen der 70er Jahre als allzu eindimensionalen Angeboten mißtraut. Darauf deutet auch der so vieldeutige Titel des Films, der auf eine Radierung von Goya verweist: „Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“.

Daß Stöckl den Film in schwarz-weiß gedreht hat, entspricht ihrem ästhetischen Konzept. An der farbgetreuen Wiedergabe der Welt ist sie nicht interessiert. Ihre Geschichte ist eine Metapher. Das Blut, das am Ende fließt, ist nicht das rötteste Rot von Technicolor, sondern schwarz oder weiß, das heißt künstlich, als Zeichen gesetzt. In diesem Sinn verfährt sie auch mit dem Mythos.

Der Schlaf der Vernunft wurde von der „Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten“ als Spielfilm des Jahres 1984 ausgezeichnet.

pleasure and lust. Instead of discussing matters with their mother, they prefer to watch the box. Dea's own mother, who runs the household, does not show any sympathy, either. She represents the old type of woman, the energetic Italian mamma, whose sole interest is the home.

Dea, the Italian woman, living in Berlin-Kreuzberg, in a foreign country just like her mythological sister, Medea, is eventually abandoned by everyone. In a dream she repeats Medea's act of desperation. She kills her daughters, her woman rival, her mother, her husband, burying the corpses in a bleak sandy landscape. "I return them to the earth they came from", she laments.

Film-maker Ula Stöckl has been interested in the subject of Medea ever since her student days at the Ulm School of Film. It has always been one of her favourite topics. She realises this theme for the first time in the feature film in collaboration with Edgar Reitz, Alf Brustellin and Nico Perakis, *Das goldene Ding* (1971). In this first part of the Medea trilogy the Greek King's son Jason falls in love with Medea, the King of Kolchis's daughter, who then leaves her homeland to go with him. Other scripts on the Medea theme follow, but are rejected by award-giving bodies and broadcasting companies. Stöckl had to wait as long as four years before the subsidies for her current film were finally granted.

Der Schlaf der Vernunft is not so much the reconstruction of a mythological figure as a journey into the consciousness of a woman today and the very basic questions concerning the relationship between emotional radicalism and professional commitment. If the film-maker offers no solutions to this dilemma, it is because she does not trust the alternatives banded about in the seventies, as they are all too one-sided. This is also implied by the ambiguous title of the film, which refers to a Goya etching: "The sleep of reason (*Der Schlaf der Vernunft*) breeds monsters."

Stöckl's filming in black and white corresponds to her concept of aesthetics. She is not interested in an exact colour reproduction of the world. Her story is a metaphor. The blood that flows at the end is not the reddest red of technicolor, but black or white, that is to say it is used artificially as a symbol. She deals with the myth in the same vein.

Der Schlaf der Vernunft was awarded the prize of feature film of 1984 by the Association of Film Journalists (Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten).



Ula Stöckl

Ula Stöckl, geb. 1938 in Ulm, lebt heute in Berlin. Nach der Mittleren Reife ging sie ins Büro, mit 20 an Sprachschulen in Paris und London und arbeitete danach bis 1963 als Direktionssekretärin. Sie studierte dann fünf Jahre an der Filmhochschule in Ulm.

Filmografie

- 1964 *Antigone* (Kurzfilm)
- 1965 *Haben Sie Abitur* (Dokumentarfilm)
- 1966 *Sonnabend 17 Uhr* (Dokumentarfilm)
- 1968 *Neun Leben hat die Katze* (Spielfilm)
- 1969 *Geschichten vom Kübelkind* (Spielfilm zusammen mit Edgar Reitz)
- 1971 *Das goldene Ding* (Spielfilm zusammen mit Reitz, Brustellin und Perakis)
- 1971 *Sonntagsmalerei* (Spielfilm)
- 1972 *Hirnhexen* (Spielfilm)
- 1973 *Der kleine Löwe und die Großen* (Spielfilm)
- 1974 *Hase und Igel* (Spielfilm)
- 1975 *Popp und Mingel* (Spielfilm)
- 1976 *Erikas Leidenschaften* (Spielfilm)
- 1977 *Eine Frau mit Verantwortung* (Spielfilm)
- 1983 *Den Vätern vertrauen gegen alle Erfahrung* (Episode aus: Die Erbtöchter)
- 1984 *Der Schlaf der Vernunft* (Spielfilm)
- 1984 *Peters Tauben* (Kinderfilm)
- 1987 *Geschichte der deutschen Frauenbewegung* (Dokumentarfilm)
 - I. Grundsätzlich gleichberechtigt
 - II. Hilft uns denn niemand?
- 1988 *Walpurgisnacht* (Spielfilm, in Vorbereitung)

Ula Stöckl

Ula Stöckl was born in Ulm in 1938, and is at present living in Berlin. After passing the first secondary-school examinations she worked in an office, went to language schools in Paris and London at the age of 20 and then worked as a management secretary until 1963. She went on to study for five years at the Film College in Ulm.

Filmography

- 1964 *Antigone* (short film)
- 1965 *Haben Sie Abitur?* (Have you passed your secondary-school leaving certificate?) documentary
- 1966 *Sonnabend 17 Uhr* (Saturday, 5 p. m.), documentary
- 1968 *Neun Leben hat die Katze* (A cat has nine lives), feature
- 1969 *Geschichten vom Kübelkind* (Stories of a Bucket Child), feature with Edgar Reitz
- 1971 *Das goldene Ding* (The golden thing), feature with Reitz, Brustellin and Perakis)
- 1971 *Sonntagsmalerei* (Hobby Painting), feature
- 1972 *Hirnhexen* (Mind Witches), feature
- 1973 *Der kleine Löwe und die Großen* (The little lion and the large ones), feature
- 1974 *Hase und Igel* (The hare and the hedgehog), feature
- 1975 *Popp und Mingel* (Popp and Mingel), feature
- 1976 *Erikas Leidenschaften* (Erika's Passions), feature
- 1977 *Eine Frau mit Verantwortung* (A Woman of Responsibility), feature
- 1983 *Den Vätern vertrauen gegen alle Erfahrung* (Trust fathers despite all previous experience), episode from *The Heiresses*
- 1984 *Der Schlaf der Vernunft* (The Sleep of Reason), feature
- 1984 *Peters Tauben* (Peter's pigeons), children's film
- 1987 *Geschichte der deutschen Frauenbewegung* (History of the German women's liberation movement), documentary
 - I. Grundsätzlich gleichberechtigt (Equal rights in principle)
 - II. Hilft uns denn niemand? (Won't anyone help us?)
- 1988 *Walpurgisnacht* (Walpurgis Night), feature in prep.

MALOU (1981)



35 mm, 94 Min.,
Color



Jeanine Meerapfel



Jeanine Meerapfel



Michael Ballhaus



Dagmar Hirtz



Peer Raben



Ingrid Caven
Ivan Desny
Grischa Huber
Helmut Griem
Marie Colbin



Inhalt

Gleich mit ihrem ersten Spielfilm *Malou* hat Jeanine Meerapfel Erfolg; nicht zuletzt durch seine für einen Debütfilm ungewöhnliche Professionalität. Gewiß, sie hat Michael Ballhaus, einen der profiliertesten Kameramänner des neuen deutschen Films zur Seite, läßt sich die Musik von Fassbinders Hauskomponisten Peer Raben schreiben und kann zudem so renommierte und ungewöhnliche Darsteller wie Ingrid Caven, Grischa Huber, Ivan Desny und Helmut Griem gewinnen. Hier probt also keine Anfängerin mit rührigen Freundinnen und geliehener Ausrüstung in eigenen Räumen den Einstieg ins Kino. Meerapfel tritt mit einem gestandenen Team auf. Ingrid Caven und Grischa Huber als zwei sehr gegensätzliche Prototypen von Frauen, so sagt die Regisseurin, haben sie mit zu diesem Film inspiriert. Für sie schreibt sie ihr Drehbuch, mit ihnen möchte sie dieser schwierigen Beziehung zwischen Mutter und Tochter, dieser Geschichte einer Emigration und der unbestimmten Sehnsucht nach Heimat sowie ihrer eigenen Identität näherkommen.

Mit solchen Themen – und das erklärt zum Teil das positive Echo auf diesen Film – schaltet sich Jeanine Meerapfel unmittelbar in die Diskussion der auslaufenden 70er und beginnenden 80er Jahre ein: Geschichtsrekonstruktion und Vergangenheitsbewältigung über die Annäherung an die Mütter, das war für viele Filmemacherinnen, nicht nur in der Bundesrepublik Deutschland, eine Möglichkeit, Genaueres über die eigene Identität zu erfahren als die offizielle Geschichtsschreibung zu geben vermochte. Solche Themen hatten Jutta Brückner, Recha Jungmann, Helma Sanders-Brahms oder Marianne Rosenbaum im gleichen Zeitraum ebenfalls behandelt. Auch der in Deutschland lange Zeit ausgewichenen Frage nach dem Sinnpotential von Heimat stellt sich der Film. Aber er tut es gefälliger – und auch das mag ein Grund für seinen Erfolg zu sein – als die genannten anderen Filme. In einer langen Kamerafahrt wie durch ein Stilleben nähert sich die Regisseurin ihrem Thema: Vergilbte Postkarten und Briefe, alte Fotos und Geschenke, aufbewahrte Relikte einer fernen Welt, die dennoch in die Gegenwart hineinreicht.

Story

Jeanine Meerapfel's very first feature film *Malou* was a success, mainly because of the extraordinary degree of professionalism in this début. Admittedly, she is assisted by Michael Ballhaus, one of the most distinctive cameramen in modern German film; she has Fassbinder's composer, Peer Raben, write the music; and she succeeds in getting such renowned and unusual actresses and actors as Ingrid Caven, Grischa Huber, Ivan Desny, and Helmut Griem. This is no beginner making her cinema debut with a bunch of enthusiastic friends and borrowed equipment in rooms of her own. Meerapfel starts off with a fully experienced team. Ingrid Caven and Grischa Huber, two radically different women prototypes, inspired her to make the film, according to the director. She writes her script especially for them, and it is with them she wishes to come closer to this difficult relationship between mother and daughter, this story of emigration and the vague longing for home as well as her own identity.

With such themes Jeanine Meerapfel joins in the debate at the end of the seventies and the beginning of the eighties, which partly explains the positive reception towards the film: reconstructing history and coming to terms with the past by forging a link with the mothers was an opportunity for many film-makers, not only in the Federal Republic of Germany, to find out more exact information on their identity than that revealed by the official historiography. Jutta Brückner, Recha Jungmann, Helma Sanders-Brahms, or Marianne Rosenbaum had also dealt with such themes in the same period. The film also confronts itself with the question avoided in Germany for a long time as to the meaning inherent in "Heimat" (home, homeland). But it tackles the problem more pleasantly than the other films, which may have contributed to its success. The director approaches her subject by undertaking a long journey with the camera, similar to travelling through a still-life: yellowed postcards and letters, old photos and gifts, preserved relics of a distant world which, nevertheless, extends into the present.

Hannah, a thirty-year-old teacher, who, like the film-maker

Hannah, eine dreißigjährige Lehrerin, die – wie die Filmemacherin selbst – in Argentinien aufgewachsen ist und heute mit ihrem Architekten-Ehemann in Westberlin lebt, kann sich von ihrer Vergangenheit nicht lösen. Wer war diese Malou, ihre Mutter, die aus kleinen französischen Verhältnissen kam, als Dienstmädchen und Animierdame arbeitete, bevor sie ihren Märchenprinzen, den reichen jüdischen Kaufmann Paul Kahn fand und dessen Ehefrau wurde. Was empfand diese Frau, deren Schicksal durch die Nazis eine so unerwartete Wende nahm und deren bedingungslose Anpassung an den Mann sie letztlich ins Unglück stürzte?

Hannah, die Tochter, die mit 18 Jahren aus Argentinien nach Deutschland zurückkehrt, kann diesen Anpassungsakt nicht mehr leisten. Sie fühlt sich eingeeengt in ihrer bürgerlichen Ehe und vermag doch ihre Sehnsucht nach Geborgenheit nicht aufzugeben. Die Filmemacherin versucht nicht, die aufgezeigten Probleme zu lösen. Sie beschränkt sich darauf, sie zu beschreiben. *Malou* ist ein sehr persönlicher Film, gesteht die Regisseurin. Viele Erfahrungen aus ihrem eigenen Leben haben ihr geholfen, diese Geschichte zu erzählen.

herself, grew up in Argentina and now lives with her husband, an architect, in Berlin cannot sever links with her past. Who was this Malou, her mother, who came from a low-class background in France, worked as a maid and bar hostess before she found her Prince Charming, the rich Jewish merchant Paul Kahn and became his wife? What did this woman feel, whose fate took such an unexpected turn because of the Nazis and whose unconditional adaptation to her husband finally caused her downfall?

Hannah, the daughter, who returned to Germany from Argentina at the age of 18, is unable to adapt in the same way. She feels she cannot breathe in her middle-class marriage and yet is not able to give up her longing for warmth and security. The film-maker does not attempt to solve the problems shown. She restricts herself to describing them. *Malou* is a very personal film, admits the director. Many experiences from her own life helped her to relate this story.



Jeanine Meerapfel

Jeanine Meerapfel, geb. 1943 in Buenos Aires (Argentinien), schloß dort ein Journalismus-Studium ab und kam 1964 über ein Stipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes an das Institut für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, wo sie bis 1968 studierte. Ab 1970 Filmseminare an der Volkshochschule Ulm und freie Mitarbeit als Filmkritikerin.

Filmografie

- 1966–70 *Abstand* (Kurzspielfilm),
Regionalzeitung (Dokumentarfilm),
Auf der Suche nach dem Glück (Kollektiv-Spielfilm)
- 1981 *Malou* (Spielfilm)
- 1981 *Im Land meiner Eltern* (Dokumentarfilm)
- 1983 *Solange es Europa gibt – Fragen an den Frieden*
(Videofilm zus. mit Peter Schäfer)
- 1985 *Die Kümmeltürkin geht* (Dokumentarfilm)
- 1986/87 *Die Verliebten* (Spielfilm)
- 1987/88 *La Amiga* (Spielfilm)
- 1986–88 *An Land gehen* (Dokumentar-Spielfilm)

Jeanine Meerapfel

Jeanine Meerapfel, born in 1943 in Buenos Aires, Argentina, studied journalism there and came in 1964 to the Institut für Filmgestaltung at the Hochschule für Gestaltung (the Institute of Film at the College of Design) in Ulm, West Germany, by means of a grant awarded by the Deutscher Akademischer Austauschdienst (the German Academic Exchange Service). She studied there until 1968. Since 1970 she has given adult education classes and seminars on film at the Volkshochschule in Ulm and has worked as a free-lance film critic.

Filmography

- 1966–70 *Abstand* (Distance), short feature
Regionalzeitung (Regional Paper), documentary
Auf der Suche nach dem Glück (In search of
Happiness), collective feature
- 1981 *Malou*, feature
- 1981 *Im Land meiner Eltern* (In the land of my Parents),
documentary
- 1983 *Solange es Europa gibt – Fragen an den Frieden*
(As long as Europe exists – Questions about Peace)
- 1985 *Die Kümmeltürkin geht* (The fool leaves),
documentary
- 1986/87 *Die Verliebten* (In love), feature
- 1987/88 *La Amiga*, feature
- 1986–87 *An Land gehen* (Going Ashore), documentary-
feature

MITTEN INS HERZ (1983)

Right in the Heart



35 mm, 91 Min.,
Color



Doris Dörrie



Doris Dörrie



Michael Göbel



Thomas Wiegand



Paul Shigihara



Beate Jensen
Josef Bierbichler
Gabriele Litty
Nuran Filiz



Inhalt

Schon in ihrem ersten Kino-Film *Mitten ins Herz* zeigt Doris Dörrie ihre Begabung für das Komische, auch wenn sie diese Komik noch nicht durchhält. Anna Blume, das Mädchen, das sich ihre blonden Haare blau färbt, die Kunstfigur aus Kurt Schwitters Dada-Gedicht, ist durchaus eine Clownin. Eingeführt wird sie als eine Person, die tagsüber als Kassiererin in einem Supermarkt arbeitet und abends, in ihrem Untermieterzimmer, an sich selbst Briefe schreibt „Einsamkeit ist so peinlich wie Fußpilz. Und so spiele ich weiter den Clown“, beschließt Anna. Doch weil sie auch ein bißchen Schicksal spielt und bei Kindern und Gastarbeiterfrauen etwas weniger kassiert, verliert sie ihren Job.

Aber die Filmemacherin ist nicht an einem sozialen Abstiegsdrama interessiert. Was sie reizt – das hat sie schon in ihrem gemeinsam mit Wolfgang Berndt gedrehten Dokumentarfilm *Ob's stürmt oder schneit* (1976) gezeigt – das sind absurde Situationen und extreme Gefühle. Kaum ist Anna Blume entlassen, so findet sich schon der Märchenprinz ein, Dr. dent. Armin Thal, der Mann, der ihr ein sicheres Zuhause bietet und nichts dafür will, nicht einmal ihr Herz. Das irritiert Anna. Prompt verliebt sie sich in ihren merkwürdigen Geldgeber, der ihr monatlich 2500 DM auszahlt und als Gegenleistung nichts anderes von ihr erwartet, als daß sie mit ihm in seiner Luxusvilla wohnt und sich angucken läßt.

Bis hierhin inszeniert die Regisseurin ihre Geschichte als eine Art absurder Parabel. Doch nun, wo die Liebe ins Spiel kommt, wird es melodramatisch. Anna Blume verliert ihren Charakter als dadaistische Kunstfigur und wird zunehmend zur Alltagsfrau mit großen Liebensträumen. Je kühler ihr Gönner bleibt, desto heißer begehrt sie ihn. Um sein kaltes Herz zu gewinnen, ist ihr jeder Trick recht. In ihr altes Leben will sie nicht mehr zurück. Also täuscht sie eine Schwangerschaft vor. Und das Erhoffte geschieht. Das kalte Herz wird wieder warm. Allerdings schlägt es weniger für die werdende Mutter als für den zukünftigen Nachwuchs. Um die Idylle nicht zu gefährden, stiehlt Anna kurzentschlossen ein türkisches Baby. Wieder nimmt die Geschichte eine unvermutete Wende. Die

Story

In her very first cinema film *Mitten ins Herz* Doris Dörrie reveals her talent for comedy, although she does not keep it up throughout. Anna Blume, the girl who dyes her fair hair blue, the literary figure from Kurt Schwitters's Dada poem, is definitely a clown. She is introduced as a person who works as a cashier in a supermarket during the day and who in the evening writes letters to herself in her rented room. "Loneliness is as embarrassing as athlete's foot. And so I'll continue to act the clown," Anna decides. But as she plays a little at fate, taking a little less money from children and immigrant workers' wives, she loses her job.

But the film-maker is not so interested in a drama on descending the social ladder. What appeals to her more is absurd situations and extreme emotions, which was borne out in her joint documentary production with Wolfgang Berndt *Ob's stürmt oder schneit*. Anna Blume's dismissal is immediately followed by the entry of Prince Charming, Doctor of dentistry Armin Thal, the man who offers her a home and security, expecting nothing in return, not even her heart. This confuses Anna. Without a moment of hesitation she falls in love with her odd sponsor, who pays her DM 2,500 a month and in return only expects her to stay and live with him in his villa and allow him to look at her.

Up to this point the director has portrayed her story as a sort of absurd parable. But when love enters the stage, the story becomes melodramatic. Anna Blume is no longer a dadaistic figure. She gradually becomes an everyday woman with great dreams of love. The cooler her benefactor remains, the more she desires him. She'll resort to any stratagem to win his heart. She does not want to return to her old way of life. So she pretends to be pregnant. Her hopes come true. The cold heart starts to warm up again. Admittedly, it beats less for the would-be mother than for the future offspring. In order to preserve this idyll, Anna suddenly steals a Turkish baby. Once again the story takes on an unexpected turn. The film-maker suddenly enters the realm of psycho-analysis, flashes back to the dentist's past, shows how the forty year-old

Filmemacherin begibt sich plötzlich in psychoanalytische Gefilde, läßt des Zahnarztes Vergangenheit aufleuchten, zeigt, wie schon der Vierzehnjährige Vater-Spiele gespielt und Vater-Mutter-Kind-Träume gehabt hätte und daß sein Wunschtraum keine Erfüllung fand. Seine Ehe blieb kinderlos. „Frau sehr schön, aber nix gut, kein Kind“, beschreibt seine Putzfrau die Lage. Und so wird Armin Thal angesichts seiner vermeintlichen Tochter zum Supermann. Anna jedoch geht leer aus. Für sie bringt er keine Zärtlichkeit auf. Das muß er büßen...

Der Film bietet ein Puzzle überraschender Ideen, die oftmals von großer Faszination sind, nicht zuletzt dank der verblüffenden schauspielerischen Leistung der jungen Beate Jensen, eine der interessantesten Nachwuchsschauspielerinnen der Bundesrepublik. Ihr ist die Rolle der Anna, dieses zerbrechlichen Energiebündels, wie auf den Leib geschrieben. Und noch etwas anderes zeigt Doris Dörries erster Spielfilm: eine Apogetin der Frauenbewegung oder des sogenannten Frauenfilms ist die Regisseurin nicht. Emanzipationsprozesse interessieren sie nicht. Die sind für sie abgehandelt. Jetzt gibt es Interessanteres, sagt sie.

played father games, dreaming of the father-mother-child constellation, a dream which never came about. His marriage remained childless. "Wife very beautiful, but no good, no child", is how his foreign charlady describes the situation. And so Armin Thal becomes a Superman in view of his expected daughter. Anna comes away empty-handed. He doesn't show her any affection. He has to pay for that...

The film offers a puzzle of astonishing, often highly fascinating ideas, largely due to the amazing performance of the young actress, Beate Jensen, one of the most interesting actresses of the young generation in the Federal Republic of Germany. The part of Anna, that frail bundle of energy, is tailor-made for her. Doris Dörrie's first feature film reveals something else: the director is not an apologist of women's lib or the so-called Frauenfilm. Emancipation developments do not interest her. They have already been dealt with. Now there are more interesting things to do, she says.



Doris Dörrie

Doris Dörrie wurde 1955 in Hannover geboren, wo sie 1973 auch Abitur machte. Von 1973–1975 studierte sie in den USA (University of the Pacific, Stockton und New School for Social Research/New York) Theaterwissenschaft, Schauspiel und Film. Von 1975–1978 studierte sie an der Hochschule für Film und Fernsehen in München.

Filmografie

- 1976 *Ob's stürmt oder schneit* (Dokumentarfilm zusammen mit Wolfgang Berndt)
- 1977 *Ene, Mene, Mink* (Kurzfilm)
- 1978 *Der erste Walzer* (Abschlußfilm der HFF)
- 1979 *Paula aus Portugal* (Kinderfilm)
- 1980 *Katharina Eiselt, 85, Arbeiterin* (TV Dokumentarfilm)
- 1981 *Dazwischen* (Fernsehfilm)
- 1983 *Mitten ins Herz* (Spielfilm)
- 1984 *Im Inneren des Wals* (Spielfilm)
- 1985 *Männer* (Spielfilm)
- 1986 *Paradies* (Spielfilm)
- 1988 *Ich + Er* (Spielfilm)

Doris Dörrie

Doris Dörrie was born in 1955 in Hanover where she also passed her school-leaving certificate exams (Abitur) in 1973. From 1973 to 1975 she studied the theory of drama, acting, and film in the USA (University of the Pacific, Stockton and New School for Social Research/New York). From 1975 to 1978 she studied at the HFF (School of Film and Television) in Munich.

Filmography

- 1976 *Ob's stürmt oder schneit* (In rain or in snow), documentary film with Wolfgang Berndt
- 1977 *Ene, Mene, Mink* (Eeny-meany-miney-mo), short film
- 1978 *Der erste Walzer* (The first waltz), graduation film
- 1979 *Paula aus Portugal* (Paula from Portugal), children's film
- 1980 *Katharina Eiselt, 85, Arbeiterin* (Katharina Eiselt, 85, worker), TV documentary
- 1981 *Dazwischen* (In between), TV film
- 1983 *Mitten ins Herz* (Right in the Heart), feature
- 1984 *Im Inneren des Wals* (Inside the Whale), feature
- 1985 *Männer* (Men), feature
- 1986 *Paradies* (Paradise), feature
- 1988 *Ich und Er* (Me and Him), feature

EIN BLICK – UND DIE LIEBE BRICHT AUS (1986)

One glance – and love breaks out



16 mm, 86 Min.,
Color



Jutta Brückner



Jutta Brückner



Marcelo Camorino



Ursula Höf,
Jutta Brückner



Brynmor Jones



Elida Aráoz
Rosario Blefari
Regina Lamm
Margarita Muñoz
María Elena Rivera
Norberto Serra
Daniela Trojanovsky
Juan Carlos Cufalis
Ismael Castro



Inhalt

Ein Blick – und die Liebe bricht aus ist Jutta Brückners 7. Spielfilm. Zum erstenmal dreht sie im Ausland, in Lateinamerika, mit argentinischen Darstellern und einem argentinischen Kameramann. Sie dreht in Buenos Aires, fast ohne Drehbuch, ausgehend von der Situation und der Stimmung, die sie dort vorfindet. Für das argentinische Team ist das etwas Neues. Es ist an stärkere Vorgaben gewöhnt. Aber Brückner möchte experimentieren, neue Formen des Erzählens finden, Geschichten ausprobieren wie Kleider, beim Drehen Erkenntnisse gewinnen.

Die Frau im Spannungsfeld zwischen Anpassung und Auflehnung steht im Mittelpunkt aller Brückner-Filme. Die Mutter in *Tue recht und scheue niemand*, die kleine Sekretärin mit den großen Wünschen in *Ein ganz und gar verwahtes Mädchen*, das heranwachsende Mädchen in den *Hungerjahren*, die Kranke in *Laufen lernen*, die Frau im geteilten Deutschland in *Luftwurzeln* und die historische Figur der Rahel Varnhagen van Ense in *Kolossale Liebe*. Immer geht es um die Erfahrungen, Hoffnungen und Sehnsüchte von Frauen, die Brückner so genau wie möglich und ganz schonungslos darstellt. Sie zeigt Bilder aus dem weiblichen Leben, die wir alle kennen, aber bisher auf der Leinwand noch nicht gesehen haben. Ihre ersten drei Filme *Tue recht und scheue niemand*, *Ein ganz und gar verwahtes Mädchen* und *Hungerjahre* lassen sich als eine Art Trilogie verstehen. Brückner entwickelt ihre Figuren in der Form einer realistischen Rekonstruktion. Sie sammelt Familienfotos, Zeitdokumente und Nachrichtenfragmente, um ihre weiblichen Hauptpersonen so genau wie möglich in ihren jeweiligen sozialgeschichtlichen Situationen zu erfassen. Der Alltag spielt dabei eine wichtige Rolle. Ein gedeckter Kaffeetisch, Wäschestücke an einer Wäscheleine, eine glatt gestrichene Manschette werden zu Zeichen, in denen die vergessenen Erfahrungen von Frauen aufbewahrt sind. Die Annäherung an sie geschieht über das realistische Detail, in Bild und Wort. So genau wie möglich zeigen und so deutlich wie möglich berichten, das ist das Kunstredo der Brückner in den 70er Jahren.

Story

Ein Blick – und die Liebe bricht aus is Jutta Brückner's 7th feature film. For the first time she films abroad, in Latin America, with Argentinian actors and an Argentinian cameraman. She films in Buenos Aires, with virtually no script, using the situation and the atmosphere she finds there. This is something new for the Argentinian team. It is accustomed to stricter instructions. But Brückner wishes to experiment, to find new forms of narrative, to try on stories like clothes, to make new discoveries while filming.

A woman in the conflict area between adaptation and revolt is at the centre of all Brückner films. The mother in *Tue recht und scheue niemand*, the ordinary secretary with the extraordinary wishes in *Ein ganz und gar verwahtes Mädchen*, the girl growing up in *Hungerjahren*, the sick woman in *Laufen lernen*, the woman in divided Germany in *Luftwurzeln*, and the historical figure of Rahel Varnhagen van Ense in *Kolossale Liebe*. The theme is always the experiences, hopes, and desires of women, whom Brückner portrays as accurately as possible and completely ruthlessly. She shows scenes from women's lives we all know, but have not yet seen on the screen. Her first three films *Tue recht und scheue niemand*, *Ein ganz und gar verwahtes Mädchen*, and *Hungerjahre* can be interpreted as a kind of trilogy. Brückner develops her characters in the form of a realistic reconstruction. She collects family photos, contemporary documents and news items in order to capture her female main characters as accurately as possible in their respective socio-historical condition. Everyday life is of great importance. A laid coffee table, pieces of washing on a washing line, a smoothed-out cuff become symbols in which women's forgotten experiences are preserved. Realistic detail, both verbal and visual, raises them to the surface. Portraying them as precisely as possible and reporting as clearly as possible is Brückner's art credo in the seventies.

In the eighties women continue to be at the centre of her films. However, Brückner now tells her stories differently. *Ein Blick und die Liebe bricht aus* is an example of this new narra-

Auch in den 80er Jahren steht die Frau weiterhin im Mittelpunkt ihrer Filme. Allerdings erzählt Brückner ihre Geschichten nun anders. *Ein Blick – und die Liebe bricht aus* ist ein Beispiel für diese neue Erzählweise, die den Bildern mehr traut als den Worten und auf verbale Erklärungen gänzlich verzichtet. Doch das beeinträchtigt nicht die Verständlichkeit des Films. Seine Geschichte erschließt sich dem Zuschauer über die Logik der Bilder. Deutlich werden sieben Situationen im Leben einer Frau: die Hochzeitsnacht, der Ehealltag, Eifersucht, Verlassenwerden, Vergewaltigung, Abtreibung und die Entscheidung zum Fortgehen. Alle diese Geschichten kreisen um den Mann. Er ist das Ziel der Hoffnung und der Sehnsucht, einziger Garant für das Glück. Hier wird der Mann zum Ort des Wunderbaren und merkt nicht, daß er bloß die Projektion weiblicher Träume ist. Aber die Wirklichkeit ist häßlich und der Mann ganz anders.

Gewiß, Jutta Brückner entwirft ein lateinamerikanisches Gesellschaftsbild: das Ritual des Kennenlernens, den Kult des Machismo, die Präsenz der katholischen Kirche, die Faszination des Tangos. Ihre lateinamerikanischen Erfahrungen sind eingeflossen in diesen Film. Aber daneben erzählt sie noch eine andere Geschichte, nämlich die einer jungen Frau, die ein Zwiegespräch mit der Liebe hält, d. h. mit sich selbst. Die romantischen Wünsche sind riesig und nicht in Worte zu fassen. Der Film kreist sie ein in pantomimischen Skizzen, in kompositorischen Fragmenten aus Musik, Geräuschen und Fetzen von inneren Stimmen. Eine musikalische Reise durch Seelen und Körper.

...tive style, which places more faith in pictures than in words, forgoing any kind of verbal explanation. And yet the ability to comprehend the film does not suffer. Its story is revealed to the audience via the logic of its images. Seven situations in a woman's life become apparent: the wedding night, everyday married life, jealousy, being abandoned, rape, abortion, and the decision to leave. All these stories revolve around the man. He is the target of hope and longing, the sole guarantor of happiness. Here the man becomes the scene of miracles, unaware that he is only the projection of female dreams. But reality is ugly and the man completely different.

Certainly, Jutta Brückner draws a picture of Latin American society: the ritual of becoming acquainted, the cult of machismo, the presence of the Catholic Church, the fascination of tango. Her Latin American experience flows into this film. But she tells yet another story, namely that of a young woman who holds an internal dialogue with love, that is with herself. The romantic aspirations are immense and cannot be expressed in words. In the film they are illuminated by pantomimic gesture, fragments of music, noises and scraps of inner voices. A musical voyage through body and soul.



Jutta Brückner

Jutta Brückner, geb. 1941 in Düsseldorf, lebt heute in Berlin. Sie studierte Politische Wissenschaft, Philosophie und Geschichte in Berlin, Paris und München. 1973 Promotion. Seit 1973 Drehbücher, Hörspiele, Filme, Filmkritiken und Essays zur Filmtheorie. Sie ist Professorin für Filmwissenschaft an der Hochschule der Künste in Berlin.

Filmografie

- 1974 *Der Fangschuß* (Mitautorin des Drehbuchs)
- 1975 *Tue recht und scheue niemand* (Spielfilm)
- 1977 *Ein ganz und gar verwaorlostes Mädchen* (Spielfilm)
- 1978 *Eine Frau mit Verantwortung* (Drehbuch)
- 1980 *Hungerjahre* (Spielfilm)
- 1980 *Laufen lernen* (Spielfilm)
- 1983 *Luftwurzeln* (Episode aus: Die Erbtöchter)
- 1984 *Kolossale Liebe* (Spielfilm)
- 1986 *Ein Blick – und die Liebe bricht aus* (Spielfilm)
- 1988 *Ereignismaschine: Preußischer Totentanz* (Dokumentar-Spielfilm)

Jutta Brückner

Jutta Brückner, born in 1941 in Düsseldorf, now lives in Berlin. She studied politics, philosophy, and history in Berlin, Paris, and Munich. She was awarded her doctorate in 1973. Since 1973 she has devoted herself to scripts, radio plays, films, film reviews, and essays on the theory of film. She is a professor for film studies at the Berlin Art Academy.

Filmography

- 1974 *Der Fangschuß* (The Coup de Grâce), script
- 1975 *Tue recht und scheue niemand* (Do what is right and fear no one), feature
- 1977 *Ein ganz und gar verwaorlostes Mädchen* (A completely neglected girl), feature
- 1978 *Eine Frau mit Verantwortung* (A Woman of Responsibility), script
- 1980 *Hungerjahre* (Hunger years), feature
- 1980 *Laufen lernen* (Learning how to walk), feature
- 1983 *Luftwurzeln* (Aerial Roots), episode from The Heiresses
- 1984 *Kolossale Liebe* (Big love), feature
- 1986 *Ein Blick – und die Liebe bricht aus* (One glance – love breaks out), feature
- 1988 *Ereignismaschine: Preußischer Totentanz* (Event machine: Prussian death dance), documentary feature

DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE (1984)

Dorian Gray as reflected by the popular press



35 mm, 150 Min.,
Color



Ulrike Ottinger



Ulrike Ottinger



Ulrike Ottinger



Eva Schlensag



Peer Raben



Veruschka von Lehnndorff
Delphine Seyrig
Tabea Blumenschein
Toyo Tanaka
Luc Alexander
Irm Hermann
Magdalena Montezuma
Barbara Valentin



Inhalt

Ulrike Ottinger kommt über die Malerei zum Film. Bilder spielen in ihrem Leben von Anfang an eine entscheidende Rolle. Die Oberfläche der Dinge, das Aussehen von Menschen und Sachen hält sie immer für merkwürdig. „Nur oberflächliche Menschen urteilen nicht nach dem äußeren Erscheinungsbild. Das Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare“, dieses Zitat von Oscar Wilde steht schon für ihren ersten Spielfilm *Madame X* als Motto. Es könnte für alle ihre Filme stehen. Am traditionellen Erzählkino ist Ottinger nicht interessiert. Auch nicht an Alltagsgeschichten. Der Frau von nebenan und dem Mann von gegenüber begegnen wir nicht in ihren Filmen. Bei Ottinger beherrscht die Kunstfigur die Szene. Insofern nimmt sie innerhalb des Frauenfilms, wie er sich in den 70er Jahren im Zusammenhang mit der Frauenbewegung entwickelt hat, eine Sonderstellung ein. Sie ist weniger an der empirischen Frau interessiert als an der Idee des Weiblichen, und ihr Thema ist die Emanzipation der Bilder aus der Vorherrschaft der Worte. Das macht ihre Filme schwierig. Denn die Filmregel ist: die Geschichten liefern stets ihre Bedeutungen mit, und die Bilder sind zu Illustrationen des Inhalts degradiert. Ottinger beteiligte den Zuschauer an der Bedeutungsfindung.

In *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, ihrem 4. Spielfilm, geht es um Macht, Narzissmus und Identität. Die Spiegelmetapher, die Identitätsfindung durch das Bild, ein Lieblingsthema der Romantik und des Fin de Siècle, ist – wie immer bei Ottinger (man denke etwa an *Bildnis einer Trinklerin*) – wörtlich zu nehmen. Ich sehe mich, also bin ich. Je öfter mir mein Bild in den Medien begegnet, desto mächtiger bin ich. Das ist die Verführung, mit der Dorian Gray geködert wird. Diesen Plan hat Frau Dr. Mabuse, Chefin eines internationalen Pressekonzerns, um ihren Umsatz zu maximieren. „Unser Konzern wird einen Menschen schaffen, den wir nach unseren Vorstellungen formen und nach unserem Belieben führen. Dorian Gray – jung, reich und schön. Wir werden ihn aufbauen, verführen, vernichten.“ In einer alptraumhaften Nachtfahrt durch die Großstadt zeigt und erklärt sie ihm die Welt. „Wir lassen ihn all das erleben, was unsere Leser nicht wagen zu träumen.“

Story

Ulrike Ottinger came to film via art. Images play a decisive role in her life from the very start. She always considers the surface of things, the outward appearance of people and things to be noteworthy. „Only superficial people do not judge according to the outward appearance. The secret of the world is what is visible, not what is invisible“, this quotation from Oscar Wilde represents the motto of her first feature *Madame X*. It could be considered valid for all her films. Ottinger is not interested in traditional narrative cinema. In everyday stories, neither. We do not meet the woman next door or the man from across the road in her films. In Ottinger's films the literary figure dominates the scene. Thus she occupies a special position in the Frauenfilm of the seventies regarding the way it then developed in conjunction with women's lib. She is less interested in the empirical woman than in the idea of the female character, and the theme she considers is the emancipation of images from the supremacy of words. This makes her films difficult, for the rule of film is: stories always supply their meanings, the images being relegated to the level of illustrating the content. Ottinger involves the audience in the process of finding out the meaning.

The theme of *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, her fourth feature, is power, narcissism and identity. The reflection metaphor, discovering one's identity. The reflection metaphor, discovering one's identity by means of the image, a favourite theme of Romanticism and the Fin de Siècle, is always to be taken literally. This is always the case, as in *Bildnis einer Trinklerin*. I see myself, thus I am. The more often I encounter my picture in the media, the more powerful I am. This is the temptation used to bait Dorian Gray. Frau Dr. Mabuse, the head of an international group of newspapers, conceives the plan to maximize her turnover. „Our group of companies will create a human being we can mould to suit our own ideas and lead as we see fit. Dorian Gray – young, rich and handsome. We'll build him up, tempt him, and destroy him.“ In a nightmarish night journey through the city she shows and explains to him the world. „We let him experience all the things our readers would never dream of.“

Damit greift der Film auf die Tradition des künstlichen Menschen, des Homunculus, der Olympia, des Golem oder Frankenstein und auf eine literarische und eine filmhistorische Figur zurück, nämlich auf Oscar Wildes *Dorian Gray* und Fritz Langs *Dr. Mabuse*. Doch indem Ottinger ihren Dorian Gray von einer Frau spielen läßt und Dr. Mabuse als weibliches Wesen präsentiert, führt sie das Prinzip der Androgynität ein und bricht ganz bewußt mit dem traditionellen Muster der Identifikation. Die Irritation scheint grenzenlos. Sie wird noch verstärkt durch die Einführung der Opera-Handlung, durch die Bühne im Film, auf der die Protagonisten sich selbst als Darsteller beobachten: Frau Dr. Mabuse ist hier der Großinquisitor von Sevilla und Dorian Gray ein junger spanischer Infant, der in die Fürstin Andamana verliebt ist.

Doch sollte die Aufschlüsselung all dieser Kuriositäten nicht allzu ernsthaft betrieben werden. Es geht der Filmemacherin auch um die Schaulust und den Sinnenrausch, die sie grandios inszeniert. Schauplätze und Figuren sind von üppiger Bizarrie. Den Konferenzraum des Konzerns z. B. verlegt sie zwischen vier gigantische eiförmige Faultürme einer Kläranlage, zu der man durch magisch illuminierte Abwasserkanäle gelangt. „Das Kino der Ulrike Ottinger ist ein Kino der Attraktionen im genauen Sinn des Wortes: Attraktionen ziehen an, stoßen ab, verblüffen, machen staunen. Attraktionen haben einen Ausstellungswert, aber kein Aneignungsinteresse. Sie wollen gesehen, aber nicht besessen werden.“ (Gertrud Koch).

Thus the film goes back to the tradition of the artificial human being, a homunculus, an Olympia, a golem or a Frankenstein, to a literary and filmhistorical figure, namely to Oscar Wilde's *Dorian Gray* and Fritz Lang's *Dr. Mabuse*. But Ottinger, by having the part of Dorian Gray played by a woman and Dr. Mabuse portrayed as a female character, introduces the principle of androgyny and consciously breaks away from the traditional pattern of identification. There seems to be no limit to the confusion created. It is intensified even further by the introduction of the opera plot, by the theatre stage in the film, on which the protagonists observe themselves as actors: Frau Dr. Mabuse is here the Grand Inquisitor of Seville and Dorian Gray a young Spanish infante who has fallen in love with Princess Andamana.

However, not too much serious effort should be devoted to working out all these curiosities. The film-maker's objective is also visual delight and sensual passion, of which she puts on a splendid display. The settings and characters are lavishly bizarre. She locates the group's conference room, for example, between the four gigantic egg-shaped digestion tanks of a sewage plant, to which magically illuminated sewers lead. "Ulrike Ottinger's cinema is the cinema of attractions in the pure sense of the word: attractions appeal, repel, amaze, stun. The value of attractions is to be found in their display, not in their possession. They want to be seen, not owned." (Gertrud Koch).



Ulrike Ottinger

Ulrike Ottinger, geb. 1942 in Konstanz, lebt heute in Berlin. Von 1959 bis 1961 absolvierte sie ein Kunststudium in München, von 1962 bis 1968 lebte sie als Malerin und Fotografin in Paris. Ihr erstes Drehbuch verfaßte sie 1966 für einen realistischen Animationsfilm. 1969 ging sie zurück nach Konstanz, wo sie den Filmclub „Visuell“ gründete und mit dem Filmseminar der Universität Konstanz zusammenarbeitete. 1973 ging sie nach Berlin.

Filmografie

- 1972 *Laokoon & Söhne* (Spielfilm)
- 1973 *Berlinfieber* (Happening-Dokumentation Wolf Vostell)
- 1975 *Die Betörung der blauen Matrosen* (Spielfilm)
- 1977 *Madame X – eine absolute Herrscherin* (Spielfilm)
- 1979 *Bildnis einer Trinkerin* (Spielfilm)
- 1981 *Freak Orlando* (Spielfilm)
- 1984 *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (Spielfilm)
- 1986 *China* (Eine filmische Reisebeschreibung)
- 1986 *Superbia – der Stolz* (Kurzfilm)
- 1987 *Usinimage* (Kurzfilm)
- 1988 *Johanna d'Arc of Mongolia* (Spielfilm, in Vorbereitung)

Ulrike Ottinger

Ulrike Ottinger, born in Konstanz in 1942, is at present living in Berlin. From 1959 to 1961 she studied art in Munich, from 1962 to 1968 she worked in Paris as an artist and photographer. She wrote her first script in 1966 for a realistic animated film. In 1969 she returned to Konstanz, where she founded the Film Club "Visuell", collaborating with the department of film studies at the University of Konstanz. In 1973 she moved to Berlin.

Filmography

- 1972 *Laokoon & Söhne* (Laokoon and Sons), feature
- 1973 *Berlinfieber* (Berlin Fever), Happening-documentation Wolf Vostell
- 1975 *Die Betörung der blauen Matrosen* (The Infatuation or the Blue Sailors), feature
- 1977 *Madame X – eine absolute Herrscherin* (Madame X – an absolute ruler), feature
- 1979 *Bildnis einer Trinkerin* (Portrait of a Woman Drinker), feature
- 1981 *Freak Orlando* (Orlando, the Freak), feature
- 1984 *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* (Dorian Gray as reflected by the popular press), feature
- 1986 *China*, a film travelogue
- 1986 *Superbia – der Stolz* (Superbia – Pride), short film
- 1987 *Usinimage*, short film
- 1988 *Johanna d'Arc of Mongolia* (Joan of Arc of Mongolia), feature in prep.



Goethe-Institut 1989
Written by Prof. Renate Möhrmann
Translation: John King
Editors: Uwe Nitschke, Maike Petersen, Susanne Reinker
Print: J. Gotteswinter GmbH