

ZUR ERSTEN MONOGRAFIE ÜBER DAS WERK VON ULA STÖCKL

„Nie hatten Frauen so viele Möglichkeiten, zu tun, was sie wollen. Aber jetzt müssen sie herausfinden, was es ist, das sie wollen“ – so beschrieb Ula Stöckl die Protagonistinnen ihrer Filme. Ihre Filme scheinen eine Suche nach diesem *Das* zu sein und bleiben dabei stets offen, bieten Möglichkeiten in verschiedene Richtungen zu denken und sich einzufühlen. In ihrem Œuvre denkt sie ausführlich über diese neue Freiheit nach, die sich die Frauen in den 1960er Jahren erkämpften. Ihre Filme sind deshalb auch unschätzbar wichtige Zeugnisse bei der Betrachtung dieser Zeit und dieses Gefühls.

Dabei war Stöckl eben auch selbst eine dieser Frauen, die nun vor dieser neuen Freiheit standen und sich nicht in alte Muster fügen wollten. Sie war 1963 die erste Studentin für Regie an einer bundesdeutschen Hochschule. Am Institut für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, damals von Alexander Kluge und Edgar Reitz geleitet, war sie vorerst die einzige Frau und musste trotz aller Emanzipation mit den männlichen Strukturen kämpfen. Auch blieb ihr Œuvre lange nur eine Randnotiz in der deutschen Filmgeschichtsschreibung. In den letzten Jahren findet das Werk dieser Regisseurin immer mehr Anerkennung. Ihr Abschlussfilm *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE* (1968) ist zum Kultfilm avanciert und gilt als erster feministischer Film der deutschen Filmgeschichte.

Im Februar diesen Jahres ist nun die erste Monografie zu den Filmen Ula Stöckls im Verlag edition text + kritik erschienen, herausgegeben von Claudia Lenssen und in Zusammenarbeit mit Kristina Köhler, Fabienne Liptay und Jörg Schweinitz, die sich in diesem Band als neue Herausgeber*innen der „Film-Konzepte“-Reihe vorstellen.

Nach einer fast vollständigen Werkschau im Kino Arsenal, zusammengestellt von Bärbel Freund und Ula Stöckls Kameramann und Produzenten Thomas Mauch, anlässlich ihres 80. Geburtstags, entstand die Idee zur Veröffentlichung einer Monografie, wie Claudia Lenssen im Vorwort erklärt, in dem sie außerdem eine sehr informative Übersicht über das Werk der Regisseurin gibt.

Der Band umfasst zwölf Texte von zwölf Autor*innen zu vielen der 27 Filme Ula Stöckls: Analysen einiger Filme, Fanpost an die Regisseurin sowie historische wie biografische Betrachtungen. Eingeleitet wird die Monografie von dem wunderbaren „Porträt aus den Erinnerungen von Ula Stöckl“, aus Gesprächen mit der Regisseurin, zusammengetragen und bearbeitet von Eva Hiller. In dieser ungewöhnlichen Kurzbiografie bildet Hiller nicht nur die wichtigsten Stationen in Stöckls Leben ab; sie verknüpft ihre Aussagen mit den historischen Gegebenheiten und zeichnet so ein eingängiges Bild des Lebens der Regisseurin. Bis zu ihrem Studium in Ulm ist Ula Stöckls Leben dabei so ähnlich dem vieler Frauen, die, während der Nazizeit geboren, ihre Kindheit im Krieg verbracht hatten und sich später einfach nicht mit den vorgezeichneten, tradierten Rollen, die ihnen zugewiesen wurden, abfinden wollten. Die, wie Stöckl sagt, während des Krieges in einer ersten Phase der Emanzipation waren. Das Porträt bietet zusammen mit den anderen Aufsätzen außerdem einen Einblick in die autobiografischen Spuren in Stöckls Filmen, einer der Aspekte in Sabine Schöbels Aufsatz „Kritik und Aufbegehren, Trauer, Sehnsucht und Leugnung in Ula Stöckls *DEN VÄTERN VERTRAUEN, GEGEN JEDE ERFAHRUNG*“. Schöbel beleuchtet darin kritisch u.a. Stöckls filmischen Umgang mit der eigenen Biografie und ihre Versuche, diese in einen größeren Kontext zu fassen.

Ein besonderer Fokus liegt in diesem Band auf *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE*.

Es war der Abschlussfilm der Regisseurin an der Ulmer Hochschule und nach ihrer eigenen Aussage ihr wichtigster Film, weil es der einzige blieb, bei dem sie so große künstlerische Freiheit in ihrer Arbeit hatte. Dabei wurde er von zeitgenössischen Kritiker*innen und dem Publikum (bei seiner Uraufführung auf der Internationalen Filmwoche Mannheim) gleichgültig bis negativ aufgenommen. Zu unpolitisch sei er; ausgezeichnet wurde er nicht. Auch von den feministischen Aktivistinnen der 1970er Jahre wurde der Film abgetan, weil die Frauen darin nicht emanzipiert genug seien (vgl. „Parcours durch Ula Stöckls Fantasiewelt“, Borjana Gaković: S.62) und so wurde er erst in den 1990er Jahren wiederentdeckt. Dann hat es noch einmal 20 Jahre gedauert, bis der Film restauriert und 2015 auf der Berlinale wiederaufgeführt und so nun doch noch einem breiteren Publikum und auch einer neuen Generation zugänglich wurde. Fünf der Texte beschäftigen sich u.a. mit diesem Film, was keineswegs für Redundanzen sorgt, sondern nur aufzeigt, wie vielschichtig dieses Werk ist.

Ein Ausschnitt aus einer Nahaufnahme von Kristine de Loup aus diesem Film zielt auch das Cover der Monografie. Und schon beim ersten Durchblättern springen einem die farbenprächtigen Standbilder aus diesem in Cinemascope gedrehten Film ins Auge. Dass sie überhaupt in diesem Format und dann noch in Farbe drehen konnte, war eine echte Besonderheit. Besonders ist auch, wie sie dann mit der Farbe gearbeitet hat, worauf Bärbel Freund und Thomas Mauch in „Etwas über die Farbe in *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE*“ eingehen: „Ula Stöckl sagte damals: ‚Weil ich Schwarzweiß eigentlich schon als eine Verfremdung ansehe, während Farbe für mich, entgegen der Praxis, viel dokumentarischer ist.‘“ (Freund/Mauch: S.47). Leider konnte sie aber nur wenige ihrer Filme tatsächlich auch in Farbe drehen. Das zweite, was einem also ins Auge fällt, sind die schwarzweißen Groß- und Nahaufnahmen der Gesichter von Frauen. Dabei macht Uta Ganschow in ihrem Text „Wer bin ich? Drei Angebote aus der Mythologie“ deutlich, dass Stöckl alle diese wunderbaren Frauenfiguren selbst erfinden musste. Im „Porträt aus den Erinnerungen“ erklärt die Regisseurin: „Ich hatte damals einfach überhaupt keine Frauenfiguren als Vorbild. Deswegen sind meine weiblichen Orientierungsfiguren eher aus der Mythologie, aus der Literatur, aus dem Theater“ (S.32). Ganschow betrachtet die Beispiele Antigone, Kirke und Medea.

Kirke ist etwa eine der Protagonistinnen in *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE*, die aber immer nur auf einer zweiten innerfilmischen Fiktionsebene in diesem Film auftaucht. Mit diesen verschiedenen Ebenen der Fantasie beschäftigt sich Gaković in ihrem Text und analysiert die Dissonanzen zwischen den Wünschen und Gefühlen und der Wirklichkeit der Protagonistinnen Katharina (Liane Hielscher) und Anne (Kristine de Loup), die es sich noch nicht erlauben, all das Ausgesprochene tatsächlich auszuleben und flüchten sich deshalb in die Fantasie. Diese Struktur macht den Film weitaus politischer, als es auf den ersten Blick scheint.

Zwar ist *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE* das bekannteste Werk der Filmautorin, aber die Autor*innen machen deutlich, wie unfassbar wertvoll ihr gesamtes Schaffen ist. Die Regisseurin Tatjana Turanskyj schreibt „Fanpost“ an Ula Stöckl und geht dabei auf den Einfluss ein, den der Film und die *GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND* (1969-1971) auf sie persönlich hatten. Sophie Charlotte Rieger schaut mit einem queer-feministischen Blick auf

dieses zusammen mit Edgar Reitz entstandene „anarchische Freibeuterkinno“, wie Reitz die *GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND* nennt. Rieger schaut auch wehmütig auf die anarchische Kraft des Kübelkindes, das eine Ausnahmeerscheinung in der deutschen Filmlandschaft geblieben ist.

„Queere Spuren im Werk von Ula Stöckl“ beleuchtet auch Toby Ashraf. Nun sind die Filme Stöckls aber nicht eindeutig queere oder lesbische Filme, lassen sich diesen Labels nicht zuordnen. „Dennoch“, so Ashraf, „gibt es Queeres in ihren Filmen zu entdecken und Kritik an heterosexuellen Paarmodellen, vieles was ihre Filme nicht nur mit den Ideen der Frauenbewegung, sondern auch mit den (queeren) politischen Forderungen früherer Schwulen- und Lesbenbewegungen gemeinsam haben: ein Neudenken von Gesellschaft, Beziehung(en) und Geschlecht, ein Nachdenken über Alternativen zum Patriarchat und ein anderer (kindlicher) Umgang mit Geschlechterrollen.“ (S.88)

Bettina Henzler betrachtet die Kinderfiguren in Stöckls Werk, die sich ebenfalls nicht zähmen lassen wollen. Queerness und die Relevanz von Kindern fallen oft genug auch zusammen, die Zuschreibung zu Geschlecht wollen sich viele der Kinder in Stöckls Filmen nicht gefallen lassen, ebenfalls ein Thema, das aktueller nicht sein könnte. Das man nur irgendwie gesamtgesellschaftlich für 30 Jahre weggelegt hatte (oder zurück an die Ränder gestoßen hat), sodass man nun wieder neu anfangen musste. Die Aktualität der Filme wird in der Monografie immer wieder betont.

Die aktuelle Relevanz macht auch Ula Stöckls eigene kurze Beschreibung von *SONNTAGSMALEREI* (1971) deutlich. Der Film gilt leider als verschollen, was den Text für mich zu einem besonderen Fundstück gemacht hat. Stöckl schreibt über die Protagonistin des Films: „Eva ist eine, die vom Kopf her einsieht, dass ein Mensch mit der Liebe zu einem einzigen Menschen vielleicht nicht ausgelastet ist in seiner Kommunikationskapazität. Sie begreift umso mehr, als sie selbst ohne Lüge ganz gern die Welt erobert, vorausgesetzt, es erlaubt ihr einer, dass sie ihn als Zentrum, quasi als Zuhause betrachtet, Zuhause, zu dem sie immer wieder mit Sicherheit zurückkehren kann, weil es eben das Zuhause ist, aber auch immer wieder ohne Konflikte ihre Raubzüge in die Welt starten darf.“ (S.85f.) Vielleicht nimmt sich dank Stöckls Text jemand noch einmal der Suche nach diesem Film an, der für *Das kleine Fernsehspiel: Kamerafilm im Nachtstudio* entstanden ist? Wer weiß, vielleicht hat ihn ja jemand mal aufgenommen und sieht sich nun veranlasst, das Privatarchiv noch einmal danach zu durchsuchen.

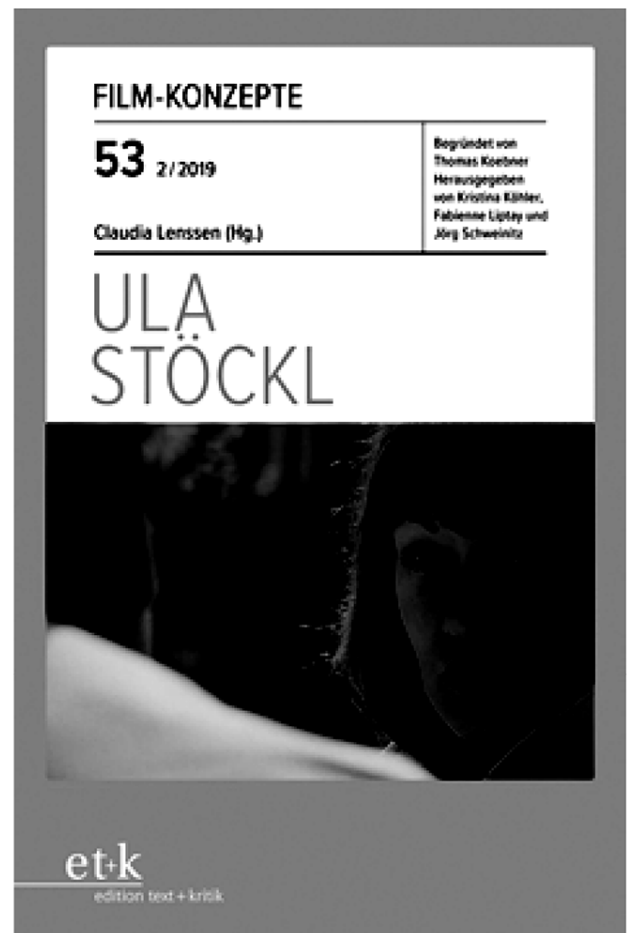
Die Autor*innen betrachten die historiografischen Spuren, die autobiografischen und immer wieder auch die stilistische Meisterinnenschaft mit der sich Ula Stöckl den Fragen ihrer Generation angenommen hat. Der Neue Deutsche Film hat es vielen Filmemacher*innen ermöglicht, sich von den tradierten Konventionen des Films zu verabschieden, eine Möglichkeit, die im heutigen deutschen Film fast verloren scheint. Stöckls Werk ist befüllt von diesen freudigen Adé-Rufen an die Tradition. Ihre Filme haben eine aufgebrochene Dramaturgie, keine immer klare Erzählstruktur oder, wie beim *KÜBELKIND*, noch nicht mal eine klare Reihenfolge. Diesen Drang nach Veränderung, nach Neugestaltung kann man fast melancholisch betrachten und aus der heutigen Perspektive als verlorenes Gut anschauen.

Denn was ist auch davon geblieben? Der aktuelle deutsche Film arbeitet eher in bester Ufa-Tradition, wo am Ende immer die Familie, oder die Aussicht darauf errettend bereitsteht. Nur wenige Lichtgestalten tauchen hier und da hervor, viele Zuschauer*innen finden sie aber nur selten. Man

sucht fast vergebens nach dem einfühlsamen, aber auch anarchischen Film à la Stöckl, aber dafür haben wir ja immerhin ihre Filme.

Die Herausgeberin und die Autor*innen dieses Bandes haben einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, dass Ula Stöckls Werk erhalten bleibt, wiederentdeckt wird und seinen Platz im Kanon des Neuen Deutschen Films und der deutschen Filmgeschichte insgesamt findet. Die vorliegende Monografie bietet Ansätze zum Verständnis dieses einzigartigen Werkes, wo doch die meisten ihrer Filme bisher nur wenig, wenn überhaupt, wissenschaftlich beleuchtet sind (mit Ausnahme von *NEUN LEBEN HAT DIE KATZE* und den *GESCHICHTEN VOM KÜBELKIND*). Die Autor*innen bieten Interpretationen, Einblicke, Aufschlüsse und erlauben so weitere Zugänge bei einer (neuerlichen) Sichtung des Werkes von Ula Stöckl, denn der Werkschau im Arsenal folgt erfreulicherweise Ende Juni 2019 bereits eine weitere Vorführung des Werkes dieser Ausnahmeregisseurin im Filmhaus Nürnberg, der hoffentlich – und auch dank der vorliegenden Monografie – noch viele weitere folgen mögen.

Heide Pennigsdorf



INFORMATION
Ula Stöckl, Film-Konzepte 53, Hg. von Claudia Lenssen.
Edition text+kritik, ISBN 978-3-86916-801-2, Preis 20.00 Euro.
Reihenherausgeber*innen Film-Konzepte: Kristina Köhler,
Fabienne Liptay, Jörg Schweinitz, München 2019.