

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 42 (1990)
Heft: 2

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Dharmaga tongjogŭro kan kkadalgŭn?

Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?

Regie: Yong-Kyun Bae ■ Südkorea 1989

NIKLAUS
BRANTSCHEN *

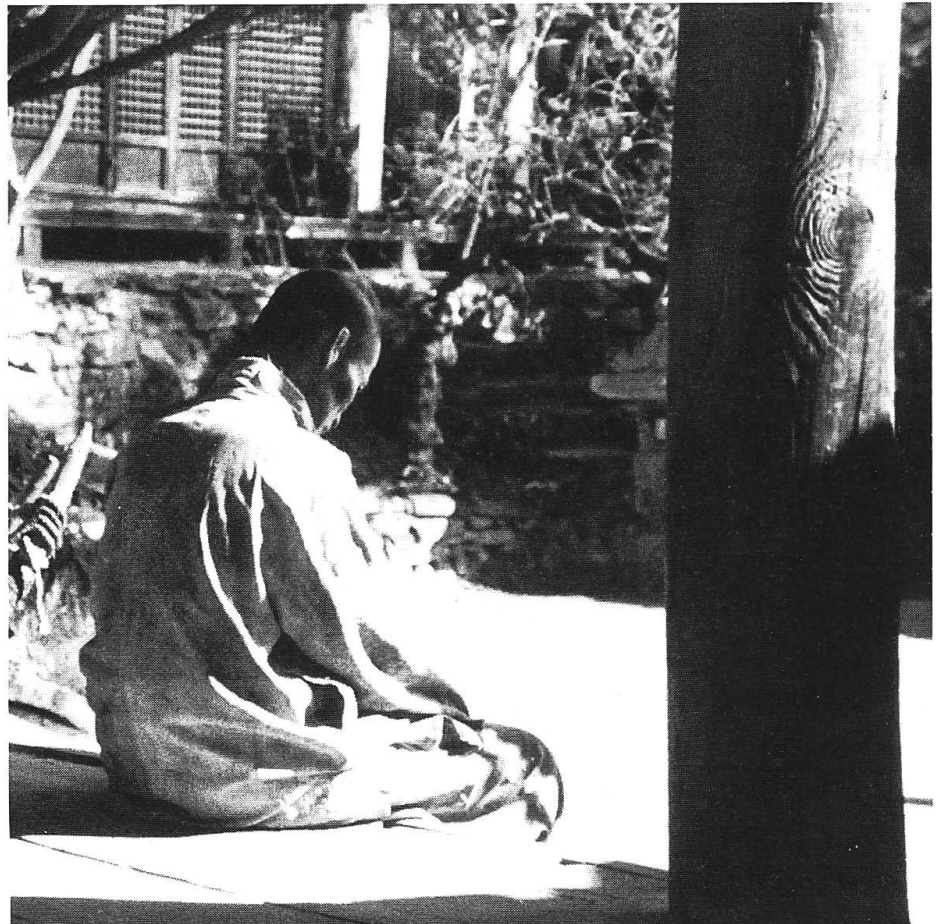
«Der Titel des Films liess mich an eine exotische und verwirrende Geschichte denken. Und jetzt entdeckte ich, dass Szene um Szene mein eigenes Leben widerspiegelt.» So äusserte sich eine Frau im Gespräch nach der Vorvisionierung in Bern. In der Tat, «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» ist allgemein verständlich. Dies, obwohl oder gerade weil der Film stark von der Spiritualität des Zen geprägt ist, denn Zen hat, wie wir noch sehen werden, immer etwas mit dem konkreten alltäglichen Leben zu tun.

Eine «Warnung» sei trotzdem angebracht: Baes Film eignet sich nicht für eilige Kinobesucher. Man darf ihn nicht nach Fast-Food-Art verschlingen oder sonstwie konsumieren (Er lässt sich übrigens auch nicht ohne weiteres analysieren und auf die übliche Weise «besprechen»). Allen, die irgendwie pressant sind, ist daher vom Besuch dieses Films abzuraten. Jene aber, die gewohnt sind, sich Zeit zu nehmen, und die

die Frage nach dem Woher und Wohin, nach dem Sinn des Lebens *und* des Sterbens bewegt, empfehle ich «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» wärmstens. Sie werden aus dem Kino beschenkt und gesättigt (nicht satt) herauskommen – wie von einem reichen, sorgfältig vorbereiteten und gekonnt servierten Mahl.

Wie sagte Urs Jaeggi bei der besagten Visionierung? «Geniessen» solle man den Film. Er hat recht. Die Anweisung, die Ignatius von Loyola zum Vollzug der Exerzitien gibt, passt genau hierher: Nicht das Vielwissen sättigt die Seele, sondern das Verspüren und Verkosten der Dinge von innen her. Nur Menschen, die zu schmecken und zu verkosten verstehen, erschliesst sich die «Botschaft» des Films.

Keine Worte nötig, wo Bilder sprechen: Versenkung wird zur Kunst, Film zum Lehrstück.



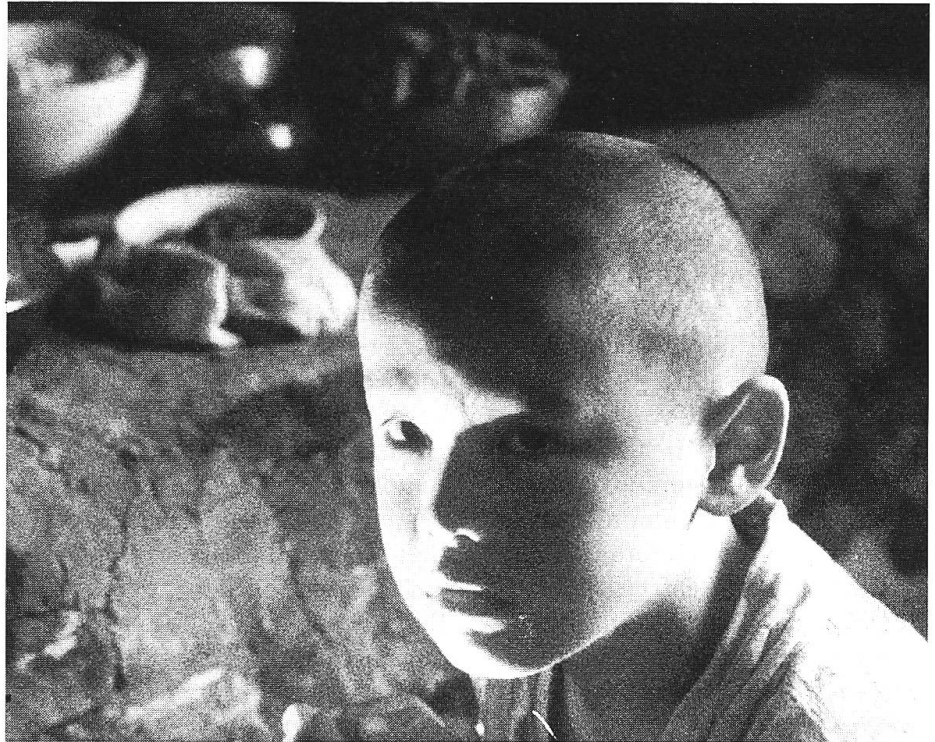
* Niklaus Brantschen ist Jesuit und Zen-Lehrer.

«Er zeigte wortlos eine Blume»

«Dem Schüler, der ihn nach der Wahrheit fragte, zeigte er wortlos eine Blume.» Diese Worte – sie stehen am Anfang des Films – spielen auf ein Koan an (Koan ist ein Paradoxon, das nicht auf der Ebene des intellektuellen Begreifens gelöst werden kann, in welchem es um die Dharma-Übertragung, um die Weitergabe der religiösen Erfahrung geht. Es ist dies ein Geschehen «ohne Worte und Schriftzeichen», wie es in einem berühmten Vers, der Bodhi-Dharma (siehe Kasten) zugeschrieben wird, heisst.

In Baes Film gibt es nicht viele Worte, und das einzige Schriftzeichen, das der alte Meister malt und der jüngere Schüler an die Wand hängt, fällt beim Tode des Alten wie überflüssig von der Wand. Der Alte vermittelt seine Weisheit, seine Erleuchtungs-Erfahrung, indem er sie vorlebt: in jedem Schritt, in jeder Geste, im Wasserserschöpfen wie im Teetrinken und in der Art und Weise, wie er dem Jungen einen Milchzahn zieht. Bei all dem unterweist er den älteren Schüler in der Praxis des Zazen (Sitzen in Stille). Er tut dies mit Strenge, Güte und mit Humor. Auf die Frage, warum er, der Alte, in den Bergen bleibe, antwortet er dem Schüler ganz entschieden: «Damit Dummköpfe wie Du mich besuchen können!» (welch treffende Definition des Klosterlebens ...).

Der jüngere Schüler, ein Waisenkind, lernt zwar auch von dem Alten, aber nicht das «Sitzen», sondern das Leben. Er macht bitter-heilsame Erfahrungen von Gewalt, Schuld und Rettung. Dies sind Worte. Im Film lebt das, wofür diese Worte stehen, dank starken Bildern – oder besser: Figuren.



In «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» wird Stille erfahr- und lernbar.

Denn neben den drei Personen gibt es zwei weitere Akteure: den Vogel, der, einem (schlechten) Gewissen gleich, dem Jungen nicht Ruhe gibt, weil dieser ihm im Spiel den Partner erschlagen hat; den Ochsen, dem eine noch wichtigere Rolle als dem Vogel zukommt. Dieses Tier steht für etwas, das in noch tieferen Schichten der Seele liegt als das «Gewissen» – soweit man hier von «Schichten» reden kann.

Der Ochse wird übrigens von Yong-Kyun Bae nach der Vorlage einer bekannten altchinesischen Bild-Geschichte, die auch in koreanischen Tempeln zu finden ist, gekonnt in Szene gesetzt: er ist fassbar und unfassbar, sichtbar und unsichtbar zugleich. Er trägt – welch glücklicher Einfall! – im Film, anders als in der alten Bildvorlage, ein Glöcklein, so dass man ihn wahrnehmen kann, auch wenn

er nicht im Bild ist. Der Ochse steht für das wahre Selbst, für «das Antlitz, das wir hatten vor der Geburt der Eltern», wie es im Film (und in einem Koan) heisst. Den Ochsen finden und ihm folgen heisst soviel wie: in seinen wahren Ursprung zurückkehren und eins werden mit allem und allen.

«Es gibt keinen Unterschied zwischen mir und anderen»

Es ist der alte Meister, der diesen Satz spricht. Das ist kein Zufall, denn er lebt am ursprünglichsten und selbstverständlichsten das, was Sôsan, der dritte Patriarch nach Bodhi-Dharma, gesagt haben soll: «Eins ist alles. Alles ist eins.» Der Alte ist verbunden mit allem, nicht erst im Tod, da seine Asche allen Elementen, dem Wasser, dem Wind, der Erde und den Pflanzen übergeben wird. Er lebt die im Mahayana-Buddhismus eigene Bodhi-sattva-Haltung des Mit-Seins und Mit-Leidens.

Die Ökumenische Jury von Locarno 1989 war gut beraten, «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» gerade unter dem Aspekt Umwelt und Natur zu würdigen. Ein Film wie der von Bae erinnert uns nachhaltig an unseren (christlichen) Auftrag, die Schöpfung zu bewahren. Er lässt uns erahnen, was etwa Gregor der Grosse († 604) gemeint hat, wenn er sagte: «Der Mensch hat von allen Geschöpfen etwas: Er hat das Sein mit den Steinen gemeinsam, das Leben mit den Bäumen, das Fühlen mit den Tieren, das Erkennen mit den Engeln. Wenn der Mensch also mit allen Geschöpfen etwas gemeinsam hat, dann ist in ihm in irgend einer Weise die ganze Schöpfung.»

Der Film drückt aus, was Gregor gepredigt hat. Er geht allerdings noch weiter, indem er in Bild und deutendem Wort das «irgendwie» streicht: Der Mensch ist alles, und nur wenn er den Boden, auf dem er steht, und die Luft, die er atmet er-

fährt, als wär's ein Stück von ihm, kann er sich schützend und bewahrend für sie einsetzen.

«Der Wind weht, wo er will»

Auch dieser Satz steht im Film. Er kennzeichnet in erster Linie die Freiheit des geläuterten Menschen. (Wie frei und sicher bewegt sich der Alte, und wie zwanghaft unsicher und ungeschickt der erste Schüler, mindestens zu Beginn des Films: Er sägt sich zum Beispiel den Ast ab, auf dem er steht, macht das Beil kaputt und schneidet sich in den Finger.) Das Bibelwort darf aber, auch im Blick auf den Film, in dem uns vertrauten Sinn gedeutet werden: Der Geist (Gottes) ist nicht gebunden an Länder und Kontinente, an Nationen und Völker, an Religionen und Konfessionen ...

Es stellt sich die Frage, und sie wurde auch bei dem erwähnten Filmgespräch gestellt,

ob «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» als religiöses Werk zu bezeichnen sei. Ich meine ja, vorausgesetzt, wir fassen (mit Heinrich Fries) «Religion» weit genug, nämlich als «Bezug des Menschen auf den Wesens-, Existenz- und Sinngrund seiner selbst hin». Wir werden dem Zen und Baes Film nicht gerecht, wollten wir sie in tiefenpsychologische Kategorien fassen. Der stark vom Zen geprägte Film ist offen und lässt Raum für verschiedene (religiöse) Deutungen. Mir persönlich kam beim zweiten Sehen des Films immer wieder das Wort eines Kirchenvaters in den Sinn: «Alles ist Bild und das Bild ist alles» (Johannes von Damaskus).

Wenn das stimmt, was der bekannte englische Geschichtsphilosoph Arnold Toynbee gesagt hat, dass nämlich der Dialog zwischen Zen(-Buddhismus) und Christentum epochemachend ist, und wir haben keinen Grund, daran zu zweifeln, dann kommen Werken wie «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu.

Dieser Film ist ein Lehrstück über die Bedeutung des persönlichen Zeugnisses ohne (viel) Worte. Was zählt, ist die Erfahrung, und bei der Vermittlung von religiösen Einsichten und ethischen Grundhaltungen das lebendige Zeugnis. Beispiele zünden, Worte allein sind leer. Baes Film kommt dem christlichen Grundanliegen der Inkarnation entgegen: Das Wort ist Fleisch geworden und muss es weiterhin werden, soll es nicht zum Gerede verkommen.

Es lohnt sich auch, den Film einmal unter dem Aspekt des Lehrer/Schüler-Verhältnisses zu sehen. Nichts Gurumässiges haftet dem alten Meister an. Er hält sich streng an das Verbot der blossen Nachahmung, das

Zum Titel des Films

Bodhi-Dharma, geboren im 6. Jahrhundert n. Chr. in Ceylon, kam auf dem Seewege nach China (Kanton) und gilt als Begründer und erster Patriarch des Zen in China. Er übte neun Jahre lang Zazen (Sitzen in Stille) in den Bergen.

In vielen Zen-Texten findet sich die Frage: «Was ist der Sinn von Bodhi-Dharmas Kommen aus dem Westen?» (für China, das Mutterland des Zen, liegt Indien im Westen). Die Frage bedeutet soviel wie «Was ist eigentlich Zen?» oder allgemeiner «Um was geht es im Leben und im Sterben?» Der Film als Ganzes gibt eine treffende Antwort auf diese Frage und regt zugleich an, weiter zu fragen.

Auszeichnungen: Am 42. Internationalen Filmfestival von Locarno 1989 erhielt «Dharmaga tonjogüru kan kkadalgün?» die meisten Preise: Goldener Leopard, Preis der Internationalen Ökumenischen Jury, FIPRESCI-Preis (Filmpresse), Preis der Jugend, Preis der Barclay-Verleihförderung.

alle ernst zu nehmenden mystischen Traditionen kennen.

Zum Film «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» liegt eine umfassende Dokumentationsmappe des Verleihs «trigon-film» vor (Dokumentation Nr. 6, zu beziehen bei: trigon-film, Rösli-Strasse 6, 4118 Rodersdorf). Das in dieser Dokumentation zitierte Buch «Der leere Spiegel» gewährt einen Einblick in die Geisteshaltung des Zen und hilft, den Film, der zwar ohne jede Zen-Kenntnisse verständ-

lich ist, tiefer zu erfassen. Im übrigen überrascht, wie das Motto von «trigon-film» (Diese Stiftung will herausragende Filme aus der Dritten Welt dem schweizerischen Publikum als bereicherndes Erlebnis nahebringen) einer Mini-Besprechung von «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» gleichkommt. Es lautet: «Neue Bilder und andere Geschichten für eine eine und ganze Welt». ■■■

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/16

Differenzen, im spirituellen Asien selbstverständlicher zu Hause gefühlt als in Europa. Weil ich wusste, dort gibt es Menschen, die sehen und sind.» Ist Dir mit dieser Haltung aus dem Herzen gesprochen?

Ja und Nein! Weil man nicht vergessen darf, dass es auch in der abendländisch-christlichen Tradition Meditation und Mystik gab und gibt. Eigenartigerweise setzt sich meine Frau sehr intensiv mit diesen Texten – eines Franz von Assisi, eines Johannes vom Kreuz, einer Theresia von Avila oder von Lisieux – auseinander, soweit sie in unsere koreanische Sprache übersetzt worden sind.

Dann muss man realistischere Weise in Rechnung stellen, dass viele asiatische Länder auf (fast) alles abfahren, was aus dem Westen kommt, und diesen nicht genug imitieren können. So ist Japan zum Beispiel bereits eine westliche Industriation, und meine südkoreanische Heimat ist auf dem besten Weg dazu. Allerdings muss man einwenden, dass es in Japan auch einen Ozu gab und dass es dort heute noch einen Kurosawa

«Die äussere Wirklichkeit ist nicht das Wirklichste an der Wirklichkeit»

Interview mit Yong-Kyun Bae

AMBROS
EICHENBERGER

Viele Zeitdiagnostiker und Zivilisationskritiker vertreten die Auffassung, der Westen befinde sich, trotz oder wegen seines materiellen Wohlstandes, nicht nur in einer ökologischen, sondern auch in einer geistigen Krise. Er sei zum «Durcheinandertal» geworden, wie zum Beispiel Friedrich Dürrenmatt in seinem letzten Werk behauptet.

In der Hoffnung, neuen Boden unter die Füsse zu bekommen, richten deshalb viele Westler ihren Blick nach Asien. Denn sie vermuten, dort sei mehr an innerer Substanz vorhanden, als hier in den meisten westeuropäischen Ländern, wo auch die Kirchen die Menschen ethisch und mystisch nicht mehr zu fordern wagen. Stellvertretend für viele dieser Suchenden kann man den

Physiker und Philosophen Carl Friedrich von Weizsäcker zitieren, der in seinem Buch «Der Garten des Menschlichen» unter anderem von sich selber bekennt: «Ich habe mich in wacher Bewusstheit den tiefen kulturellen

Yong-Kyun Bae.



gibt, der sehr «orientalisch» geliebt ist. Aber ich bin nicht sicher, ob der kulturelle Widerstand gegen die industriell-technologische Überfremdung in den asiatischen Ländern auf die Dauer stark genug sein wird, oder ob der Prozess der Verwestlichung weitere Fortschritte macht.

Zum Stichwort Mystik wäre vieles zu ergänzen. Denn die meisten Menschen pflegen heute etwas als «mystisch» zu bezeichnen, das sie nicht verstehen. Jedenfalls haben sie den Eindruck, dass es sich um Erfahrungen handelt, die weit weg sind vom realen, täglichen Leben. Ich bin nicht dieser Meinung. Schon weil die äussere Wirklichkeit nach unseren asiatischen Empfindungen nicht das Wirklichste an der Wirklichkeit ist. Die Objekt-Subjekt-Beziehung ist eine andere. Im Unterschied zum westlichen Denken und Fühlen ist das Objekt vom Subjekt nicht abgenabelt. Die Objekte haben nicht den Charakter eines Gegenstandes, der vom Subjekt unabhängig ist. Sie bilden vielmehr eine echte Einheit zusammen, die als *Vorgang* erlebbar ist. Wenn ich zum Beispiel vor einer Blume meditiere, kann ich mich verlieren, so dass ich selbst zur Blume werde. Ich bin ein Teil von ihr, und sie ist ein Teil des Universums.

Diese Unterschiede im Weltbezug wirken sich auf das Betrachten der (Film-)Bilder aus. Der östliche und der westliche Mensch sehen zwar dasselbe, aber nur auf der ersten Ebene. Auf einer zweiten Stufe der Aneignung durch das Bewusstsein (und das Unterbewusstsein) fallen dann die kulturell bedingten Wahrnehmungen ins Gewicht, so dass das Bild einen anderen philosophischen, ästhetischen, anthropologischen oder ethischen Stellenwert bekommt. Erst beim dritten Anlauf kann

es zu tiefen menschlichen Grunderfahrungen kommen, die uns allen als Angehörige der gleichen Gattung gemeinsam sind.

Es wird immer wieder behauptet, einheimische Filme könnten mithelfen, das Gefühl der Zuschauer für die nationale Identität und das kulturelle Selbstbewusstsein eines Volkes gegen den zunehmenden kulturellen Imperialismus zu stützen. Durch die starke nordamerikanische Präsenz ist das Thema ja auch in Deiner südkoreanischen Heimat hochaktuell, so dass die Studenten es immer wieder von den Strassen und von den Dächern schreien. Welche Erfahrungen hast Du in dieser Beziehung mit «Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?» gemacht?

Da der Film das Produkt eines Autodidakten ist, der ohne jeden Kontakt mit der völlig kommerzialisierten Filmindustrie meines Landes zustande kam und daher in keiner Weise den bei uns üblichen Schemen und Konventionen entspricht, war ich immer sehr skeptisch, wie man darauf reagieren würde. Aber die ersten privaten Vorführungen in Kreisen der Branche haben mich überrascht, denn es wurden Emotionen signalisiert, die ich nicht erwartet hatte. «Bodhi-Dharma» scheint bei der Industrie sogar eine Gewissenserforschung ausgelöst zu haben. Vor allem in dem Sinne, als der Film ganz deutlich den Anspruch erhebt, *Kunst* und nicht nur Kommerz zu sein. Das hat zu vielen grundsätzlichen Überlegungen über den Stellenwert dieses Mediums in der koreanischen Gesellschaft von heute Anlass gegeben, vielleicht sogar neue Massstäbe gesetzt. Nach dem Erfolg in Locarno ist das Interesse daran auch in breiteren Kreisen sprunghaft angestiegen, so dass ich von unserer Film Corpora-

tion Angebote für die Weiterarbeit bekomme und das Publikum vom «deeper feeling» und vom «deeper meaning» meines Filmes spricht – und das nicht mehr als Schwäche, sondern als Qualität erachtet ...

Deine hohen Anforderungen an die Kunst erinnern insofern an Andrej Tarkowski, als er diese ebenfalls als «Wahrheitssuche» und als «Sehnsucht nach dem Idealen» definierte. Deshalb hat man ihm bekanntlich den Vorwurf gemacht, «wirklichkeitsfern» zu sein und sich von den wesentlichen Interessen des Volkes zu isolieren. Machst Du Dich auf ähnliche Vorwürfe gefasst?

Echte Kunst hat ihrer Natur nach tatsächlich etwas Aristokratisches an sich, denn sie hat vorerst einmal mit der Individualität des Künstlers zu tun. Er stösst gleichsam ins Zentrum seiner Seele vor und ist dadurch zuerst einmal mit sich selbst konfrontiert. Das weckt bei vielen Leuten tatsächlich den Eindruck, er sei weg von den Problemen der Gesellschaft, die sie beschäftigen.

Aber das stimmt nicht. Denn die tieferen Fragen und Sehnsüchte der menschlichen Existenz, die den Künstler beschäftigen, sind auch die Fragen und Sehnsüchte seiner Zeitgenossen, so dass sie sich dadurch stimuliert und angesprochen fühlen. Jedenfalls dann, wenn sie auf authentische Weise zur Darstellung kommen. Dadurch entsteht eine Nähe zu den Problemen des Lebens (und des Sterbens), zu der Seele des Menschen und zur Welt.

Die Wahrheit, die ich für mein Leben suche und allenfalls finde, kann auch das Leben von anderen ein bisschen heller machen. Auf diese Weise zündet der Künstler eine Lampe an und führt zu Erkenntnissen,

nicht nur intellektueller, sondern auch emotionaler Natur.

Durch solche Impulse, die von einem Kunstwerk ausgehen, kommt es zur Beziehung mit dem Publikum. Auch dann, wenn der Künstler, wie ich selbst, die Arbeit in der Überzeugung begonnen hat, dass sich niemand jemals mit seinem Werk beschäftigen würde. Dieses Publikum mag zahlenmässig sehr begrenzt sein, denn nicht alle Menschen haben dieselben geistigen Antennen und Interessen, aber ich möchte es als das wahre Publikum bezeichnen. Insofern ist echte und anspruchsvolle Kunst wohl nie populär gewesen, sondern eher elitär. Aber man sollte mit diesen Kategorien differenzierter

**Intuition als Geschenk:
Yong-Kyun Bae bekennt
sich zur künstlerischen
Kraft des Kinos.**

umgehen, als es bisweilen geschieht, sie vor allem unter längerfristigen Perspektiven betrachten. Die Geschichte rückt gar manches in ein anderes Licht, denn letztlich überleben nicht die Moden, sondern nur die grossen, starken Werke. So waren zum Beispiel die Beatles mit ihrer Musik einmal recht populär, und dennoch hat der elitäre Bach sich letztlich als populärer erwiesen. Die zwei Begriffe elitär und populär sind also präzise und mit entsprechender Vorsicht zu gebrauchen!

Wenn (Film-)Kunst geistige Bedürfnisse und Hoffnungen der Menschen zum Ausdruck bringt, bekommt sie auch eine soziale und eine ethische Dimension, ohne dass sie sich im utilitaristisch-pragmatischen Sinne darüber auszuweisen braucht. Diese soziale Dimen-

sion wird übrigens durch die Mönche in meinem Film angedeutet, auch wenn man den Eindruck hat, dass sie als Eremiten weit weg von allem in den Bergen und in den Wäldern leben. Aber der alte Zen-Meister hat immerhin ein elternloses Kind bei sich aufgenommen, und Kibong der mittlere kehrt am Ende mit dem gebändigten Ochsen in das bunte Treiben der Stadt und zu seiner erblindeten Mutter zurück, denn die Kraft der Erleuchtung und der Meditation muss sich eben im Alltag mit seinen Ängsten und Sorgen, als Salz und als Sauerteig, zu bewähren haben.

Als Individualist und «Intimist», der die Kunst vor allem als Weg nach innen, als Möglichkeit zur Kommunikation mit dem Selbst und mit der Seele



versteht, hast Du praktisch alle Funktionen des Filmemachens, vom Drehbuchschreiben über die «Ausstattung», die Kameraführung, die Lichtbestimmung, den Schnitt, die Montage usw. alleine ausgeführt. Beim Malen eines Bildes, Deiner Berufung und Deinem Beruf, ist man natürlich weniger auf andere angewiesen als bei den Vorbereitungen und den Dreharbeiten zu einem Film, der in der Regel als Teamwork entsteht. Haben sich in dieser Hinsicht Konflikte ergeben?

Ja, und diese hängen stark mit meinem Hang zum Individualismus zusammen. Der hat sich bereits in der Schule bemerkbar gemacht. Denn dort war ich häufiger mein eigener Lehrer, als dass ich mich von anderen belehren liess. Das ist übrigens eine bewährte buddhistische Methode, ihr nachfolgend habe ich auch meinen Film gemacht.

Die Schwierigkeiten mit der Arbeit in der Equipe hängen aber auch mit meiner Auffassung von der Kunst und mit dem Selbstverständnis des Künstlers zusammen, denn diese werden, meiner Meinung nach, vom Schicksal mitbestimmt. Vielfach glaubt der Künstler zwar, er sei sein eigener Gott. In Wirklichkeit werden ihm aber die besten Intuitionen *geschenkt*, er kann darüber nicht einfach verfügen. Diese Erfahrung habe ich jedenfalls gemacht.

Nur ist es aber ausserordentlich schwierig, diese künstlerische Inspirationen anderen, auch Mitarbeitern, weiter zu vermitteln. Zumal, wenn deren Anliegen und Interessen sich mit denjenigen des Regisseurs überhaupt nicht decken. Daher entstehen Missverständnisse, Spannungen und Konflikte. In meinem Fall sind die Beziehungen mit dem Komponisten am «kämpferischsten» und am kon-

fliktrüchtigsten gewesen. Weil ich gerade auch in musikalischer Hinsicht, inklusive der (Natur-)Geräusche und der liturgischen Mönchsgesänge, sehr anspruchsvoll gewesen bin, und diese als wichtig erachte für einen Film. So haben wir uns mehr als sechs Monate lang über den Charakter einzelner Musik-Passagen gestritten und wieder und wieder und wieder korrigiert, bis der Musiker, ein Professor an derselben Universität wie ich, nervös und müde war.

«Ja, doch, es ist schon ein religiöser Film», hast Du einem säkularisierten europäischen Journalisten geantwortet, der diese Dimensionen offenbar kaum fassen und verkraften konnte. Grössere Zurückhaltung legst Du an den Tag – auch in Korea (wo es schwieriger ist) – wenn es um Deine eigene Zugehörigkeit zum Buddhismus geht – oder täusche ich mich?

Ich komme aus einem Land, das stark von den Traditionen des Buddhismus geprägt und beeinflusst wird, sich aber zusehends von seinen kulturellen Wurzeln entfernt, um – bisweilen sehr unreflektiert – dem «Fortschritt» nachzueifern. Meine Familie ist buddhistisch gläubig. Das kann ich von mir so nicht behaupten, obwohl ich mich durch Meditation und Studium intensiv mit dem Zen-Buddhismus beschäftigt habe und das auch heute noch tue. Weshalb dennoch eine gewisse Zurückhaltung vorhanden ist, hat mehrere Gründe. Einmal wurde meine «Bekehrung» zum östlichen Denken und Empfinden vor allem durch Enttäuschungen mit rein wirtschaftlich orientierten, materialistischen Lebensweisen ausgelöst, weil ich den Eindruck habe, dass dabei viel Wesentliches verlorengeht.

Ich habe diese Lebensweise

in Korea und während meiner Aufenthalte in Europa nicht nur kennengelernt, sondern darunter so stark gelitten, dass ich mich von dieser modernen Sklaverei zu befreien suchte. Unter anderem durch Hinwendung zu buddhistischen Gedanken von alten koreanischen Klassikern, die mich heute noch erfüllen. Aber es war ein schmerzhafter Prozess! Ich irrte – metaphorisch gesprochen – im dunklen Wald herum wie die Kuh in meinem Film und verlor beinahe jedes Wertempfinden, was depressive Zustände zur Folge hatte. Dann bin ich, ähnlich den Mönchen, die man auf der Leinwand sieht, in die Berge gegangen, um innere Ruhe, Erleuchtung und ein bisschen Harmonie zu finden. Die Wirkung war befreiend. Das buddhistische Gesetz der Loslösung, von den weltlichen Begierden wie von den krampfhaften Anklammerungen an das Leben überhaupt, hat Wunder gewirkt.

Es ist eigenartig, dass gerade das Leerwerden dem Menschen dazu hilft, den Reichtum des Lebens in sich und um sich herum intensiver wahrzunehmen. Das jedenfalls gehört zu den befreienden Erfahrungen die ich machte. Sie haben der gängigsten Seele Rettung verschafft und sie wieder zum Singen gebracht. Irgendwie ist der Film, in den ich meine ganze bisherige Existenz hineingelegt habe, ein Ausdruck davon. Vielleicht ist es gerade dieses Bedürfnis nach der grossen geistigen Freiheit, das mich daran hindert, ein deutlicheres Bekenntnis zum Buddhismus abzulegen, denn ich hätte den Eindruck, mich dadurch von ihm beherrschen zu lassen. Zudem geht dieses Suchen nach der Essenz des Lebens weit über den Rahmen einer einzigen Religion hinaus. ■■■



Sinnliche Welt,
dichte Bildsprache.

Ljubica Adzovic in
«Die Zeit der Zigeuner».



Dom za vešanje

Die Zeit der Zigeuner

Regie: Emir Kusturica ■ Jugoslawien 1988

BARBARA
HEGNAUER

Der Saum des Brautkleides saugt den Morast auf. Die Räder der prachtvollen Amifässer und der Pferdekarren graben sich in den aufgeweichten Boden. Schläger ziehen ihr Opfer durch den Schlamm. Der weisse Anzug des sogenannten Sultans wird bekleckert, lange bevor Ahmed im seidenen Pyjama vom Herzinfarkt in den Dreck geworfen wird. Zweieinviertel Stunden Regen, Blitze, stürmischer Wind. Kein lustiges Zigeunerleben unter Sonnenschein im exzessiven Film von Kusturica.

Der 35jährige jugoslawische Regisseur hat sich neun Monate Zeit genommen, um seinen dritten Spielfilm zu drehen. Nach der Goldenen Palme für «Otač na sluzbenom putu» (Papa ist auf Dienstreise», 1985, ZOOM 15/85) erhielt er zahlreiche An-

gebote aus der internationalen Filmindustrie. Aber er wollte seinem «Instinkt vertrauen und nur aus einem vitalen Bedürfnis heraus einen nächsten Film drehen.»

Kraftvolle Vitalität macht den Sog von «Dom za vešanje» aus. Der Bassgitarrist Kusturica hat, wie er sagte, den Film wie ein aggressives Rock-Konzert angelegt. Er erlaubt dem Zuschauer kein distanzierendes Beobachten einer Minorität, die seit Jahrhunderten am Rande der Gesellschaft um ihr Überleben kämpfen muss. Obwohl eine Zeitungsmeldung über von Zigeunern organisierten Kinderhandel Kusturica auf das Thema brachte, verliess er schon in der Vorbereitungsphase die rein reale Ebene. Die Suche nach geeigneten Laiendarstellern liessen ihn und den Drehbuch-Ko-Autor Gordan Mihic tief in eine sinnliche Welt voller Irrationalität eintauchen, die mit einer dichten

Bildsprache an die Kinogänger weitergegeben wird. Sie sollen abheben.

«Lass mich, ich will träumen», verweigert sich die alte Baba (ohne Kameraerfahrung grossartig gespielt von der üppigen Zigeunerin Ljubica Adzovic) ihrem spielsüchtigen, bis auf die Unterhosen geplündernden Sohn Merdzan, der von ihr Geld will, um Schulden zu begleichen. Wild geworden durch den schäbigen Inhalt ihrer Börse, reisst er kurzerhand – oder genauer gesagt mit einem langen Seil – das Haus aus seinen Grundmauern und lässt es über den Köpfen der Familie baumeln. Ein Setting wie aus einem Alptraum.

«Was ist ein Zigeuner ohne Träume?» fragt Babas geliebter Enkel Perhan (hässlich und zugleich schön bezeichnet Kusturica den jungen Darsteller und Akkordeonspieler Davor Dujmovic, den er bereits für seinen letzten Film entdeckte), und

träumt mit seiner kleinen Schwester Daca (Elvira Sali) von der wunderschönen toten Mutter. Oder hat er sie herbeigezaubert? Denn wie seine Grossmutter besitzt auch er übernatürliche Kräfte. Baba kann Kranke heilen, Perhan lässt zum Vergnügen seiner angebeteten Azra (Sinolicka Trpkova) und als Verschnaufpause nach einem ersten Kuss Konservenbüchsen hin- und herwandern. Für den reichen Sippenchef Ahmed (Bora Todosovic), der ihn später auf einem Niemandsgelände bei Mailand auf das Betteln und Stehlen vor dem Dom vorbereiten wird, bringt er Löffel zum tanzen. Wenn Perhan lügen gelernt hat und deshalb nicht mehr glauben kann, also noch viel später, wird er denselben Ahmed an dessen zweiter Hochzeit mit einer Gabel töten, die wie ein Pfeil zwischen tanzenden Gästen hindurchzischt.

Zwischen dem Löffeltanz und dem Gabelmord erzählt Kusturica noch viele Geschichten, etwa das tragische Schicksal der zarten Daca mit dem zu kurzen Bein, oder vom wegschwimmenden Geld und dem fast ersäufelten Kätzchen, von Azra, inzwischen mit Perhan verheiratet, die die Geburt ihres Sohnes nicht überlebt.

Und «Die Zeit der Zigeuner» dauert über die letzte Einstellung hinaus weiter, denn unsichtbar unter einer grossen Kartonschachtel hat sich der Urenkel Babas mit den Goldstücken, die er von den Augenlidern seines toten Vaters klaute, aus dem Staub gemacht.

Emir Kusturica erhielt 1989 in Cannes den Regiepreis. «La mise en scène, c'est tout ce qui ne peut être dit que visuellement par l'image au delà des moyens dramatiques et littéraires des scénaristes» (André Bazin). Visuell erfasst hat Kustu-

rica die Poesie, die Komik, das Hin und Her und Ineinander von Illusion und Wirklichkeit, Schönheit und Hässlichkeit der Menschen und der Orte, die manchmal unklare Trennlinie zwischen Gut und Böse. Die Sehnsucht und die Leidenschaft sind in der Musik enthalten, im Klang des Akkordeons und der Geigen, in den Stimmen.

«Dom za vešanje» hatte mit über einer Million Eintritten in Jugoslawien grossen Erfolg. Er wird aber auch Stirnrunzeln auslösen, besonders hier, in der

«Heimat» der «Kinder der Landstrasse». Man wird von gefährlichen Klischees reden, denn es sind da Säufer, Betrüger, Messerstecher, Casanovas umgeben von Schlampen, Huren, Bettlerinnen. Krampfhaft werden sich diese Warner der Lebenskraft verschliessen, mit der Kusturicas Bilder aufgeladen sind.

«Eine Liebesgeschichte» nennt er den Film im Untertitel. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/17*

Drôle d'endroit pour une rencontre

Nächtliche Sehnsucht, hemmungslos

Regie: François Dupeyron ■ Frankreich 1988

CAROLA FISCHER

Es gibt viele Gründe, sich einen bestimmten Film anzusehen. Man hat in den Zeitungen Berichte gelesen, die neugierig machen, es wird ein Thema oder eine Geschichte behandelt, die einen interessiert, es spielen der oder die Schauspieler mit, die man nach vielen Film-Sternstunden sozusagen zu seinen «Freunden» zählt, die wiederzusehen man sich in jedem Fall freut.

Der 39jährige französische Dokumentarfilmer Dupeyron kann für seinen ersten Spielfilm eine Fülle solch positiver Vorgaben verbuchen. Die französischsprachige Kritik feierte ihn als «Erneuerer des poetischen Realismus», mit seinem Schauplatz der Handlung, einer Autobahnraststätte, hat er einen as-

soziationsgeladenen Topos der modernen Filmgeschichte gewählt, und nicht zuletzt hat er in Catherine Deneuve und Gérard Depardieu eine Traumbesetzung, von der mancher Regisseur nur träumen kann.

Sitzt man dann endlich im Kinossessel – zuversichtlich einem Kinogenuss entgegenfebernd, verspricht der deutsche Verleihtitel doch gar «nächtliche Sehnsucht, hemmungslos» –, entwickelt sich auf der Leinwand folgende Geschichte:

Nächtlicher Verkehr auf einer Autobahn. Ein Mann und eine Frau in einem Auto, sie scheinen heftig zu streiten. Zu hören sind sie zwar nicht, aber die Körpersprache ist eindeutig. Plötzlich taucht eine Frauengestalt aus dem Dunkel auf dem Pannestreifen auf, knapp kann der Fahrer einen Unfall vermeiden. Die Auseinandersetzung

im Auto eskaliert und endet damit, dass der Mann die Frau brüsk auf einem Parkplatz aus dem Auto wirft.

Zwischen Anziehung und Abstossung

Da steht sie nun, die Deneuve, im teuren Pelzmantel, an diesem gottverlassenen Horror-Ort unserer Autozivilisation. Aber sie ist nicht allein. Eine unerwartete Feuerstelle auf dem Trottoir, ein Auto mit geöffneter Motorhaube und darunter gebeugt ein breiter Rücken, der sich unschwer als derjenige von Depardieu identifizieren lässt. Charles, so heisst der Mann mit dem Auto, reagiert böse und abweisend. «Ça sent la poule», schnaubt er sie an. Die Frau – ihr Name ist France – lässt sich durch seine Aggressivität nicht abschrecken. Von einem inneren Zwang besessen, wiederholt sie immer wieder, dass sie genau hier auf ihren Ehemann warten müsse, der sicher zurückkomme, um sie abzuholen. Dem unverhüllten Frauenhass des Fremden setzt sie die unbeirrbar Hartnäckigkeit der neurotischen Ehefrau entgegen,

**Schicksalshafte Begegnung mit Folgen:
Gérard Depardieu und Catherine Deneuve.**

die unentwegt über ihre Beziehung reden muss, da sie sich der Liebe ihres Gatten nicht mehr sicher ist.

Charles berserkert noch eine Weile gegen France an, aber allmählich ändert er seine Haltung. Er beginnt, sich um sie zu kümmern, leiht ihr eine Decke und Turnschuhe und lädt sie zu guter Letzt in sein havariertes Auto ein, dessen Motor er inzwischen feinsäuberlich seziert hat, «déformation professionnelle» des Chirurgen – dies ist sein Beruf – sozusagen. Im Auto entpuppt sich der rauhbeinige Kerl dann auch noch als feinsinniger Liebhaber klassischer Musik.

Am nächsten Morgen ist sein Gefühlsumschwung ihr gegenüber vollends augenfällig. Er umwirbt sie zurückhaltend und ungelentk. Zwar gelingt es ihm, sie vom Parkplatz weg zum nächsten Autobahnrestaurant mitzuschleppen – notabene mit einem Abschleppwagen. Hier aber beisst France sich wieder fest, hat sie doch Grund zur Annahme, dass ihr Mann während der Nacht in dem Lokal gesehen worden ist. Der Tag und die nächste Nacht vergehen in einer nicht endenwollenden Choreografie von Sich-Annähern und Sich-Abstossen der Protagonisten.

Nebenfiguren treten auf, so

eine Gruppe von Lastwagenfahrern, die sich proletarisch lärmend und trinkend der schönen France mit Erfolg nähern. Während sie mit ihnen eine gefährliche Spritztour unternimmt, erhält Charles die Chance, zum Ritter der jungen Kellnerin zu werden, indem er ihr verspricht, sie am nächsten Tag mit in die Stadt zu nehmen, um sie aus ihrem tristen Alltag zu befreien. Ein Versprechen, das zu halten er sich jedoch nicht in der Lage sieht, als er die schlafende France in seinem Auto findet. Selbiges ist zum Glück inzwischen von just dem Trucker repariert worden, mit dem France die Nacht verbracht hat. Ohne zu zögern, nützt Charles die Chance, lädt das Gepäck des Mädchens wieder aus – und fährt mit dem Objekt seiner Begierde davon. Ob das eine Art von Entführung ist, oder es mit Einwilligung von France doch noch zum Vollzug dieses «amour fou» kommen wird, bleibt das Geheimnis des Regisseurs.

Psychologisch nicht nachvollziehbar

Mir war es zu diesem Zeitpunkt bereits egal, wie es mit den beiden weitergeht. Bereits nach den ersten Szenen ist mir das Interesse an den handelnden



Figuren abhanden gekommen, weil deren Handlungsweise für mich psychologisch nicht nachvollziehbar war, mir nachgerade schleierhaft blieb.

Wenn ein Film funktioniert – das heisst für mich, dass sich dieses magische Gefühl einstellt, das mich in die innere Logik der Handlung hineinzieht und mir die Triebkräfte der handelnden Figuren sinnlich vermittelt –, schlucke ich eigentlich jede noch so vertrackte Geschichte.

Das ist aber bei diesem Film leider nicht der Fall. So fange ich an, mich mit verbissener Kleinmütigkeit an Einzelheiten zu stossen. Welche Frau bleibt nachts auf einem einsamen Parkplatz einem so aggressiven Mann gegenüber so zutraulich? Warum ausgerechnet spielen Lastwagenfahrer, die Tag und Nacht ihr Leben auf der Strasse riskieren, Geisterfahrer? Was, schon wieder der Mond im Bild!

An den Schauspielern kann es nicht liegen, dass der Film nicht «rüberkommt». Schliesslich weiss man, wie überzeugend Depardieu sich nach einer Frau verzehren kann (erst kürzlich in «Trop belle pour toi», ZOOM 12/89). Ich erinnere mich an die Deneuve in einer irren und irritierenden Beziehung zu Patrick Dewaere, die ebenfalls auf einer nächtlichen Autostrasse ihren Anfang nahm («Hôtel des Amériques», ZOOM 3/82).

Weibliche Sicht, männliche Sicht

Irgendwie wirken die beiden so verloren in diesem Film. Sie müssen Dialoge sprechen, die so verkrampft bedeutungsschwanger angelegt sind, dass sie geradezu pubertär wirken. Der ganze Film macht auf mich den Eindruck einer bemühten

Suche nach Originalität. Die innere Spannung soll durch das «Unerwartete» künstlich ersetzt werden. Ein präventives Unterfangen!

Das ist *eine* Sichtweise dieses Films, fast bin ich versucht zu sagen, eine weibliche.

Die durchweg männliche Kritik, wie sie in Frankreich und der Westschweiz formuliert worden ist, gelangt zu einer gänzlich anderen Einschätzung. Gerade in der Ausserkraftset-

zung der Psychologie, in dem Ausserachtlassen von soziologischen Strukturen sieht man(n) einen Vorstoss in eine neue Dimension der Wahrhaftigkeit.

Der Film wird somit – wie so viele andere auch – zur Chiffre für den Zustand der modernen Gesellschaft schlechthin erklärt.

Vielleicht war ich im falschen Film? **///**

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/3*

Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer

**How to Make Love to a Negro without Getting Tired
oder: Die Kunst, einen Neger zu lieben**

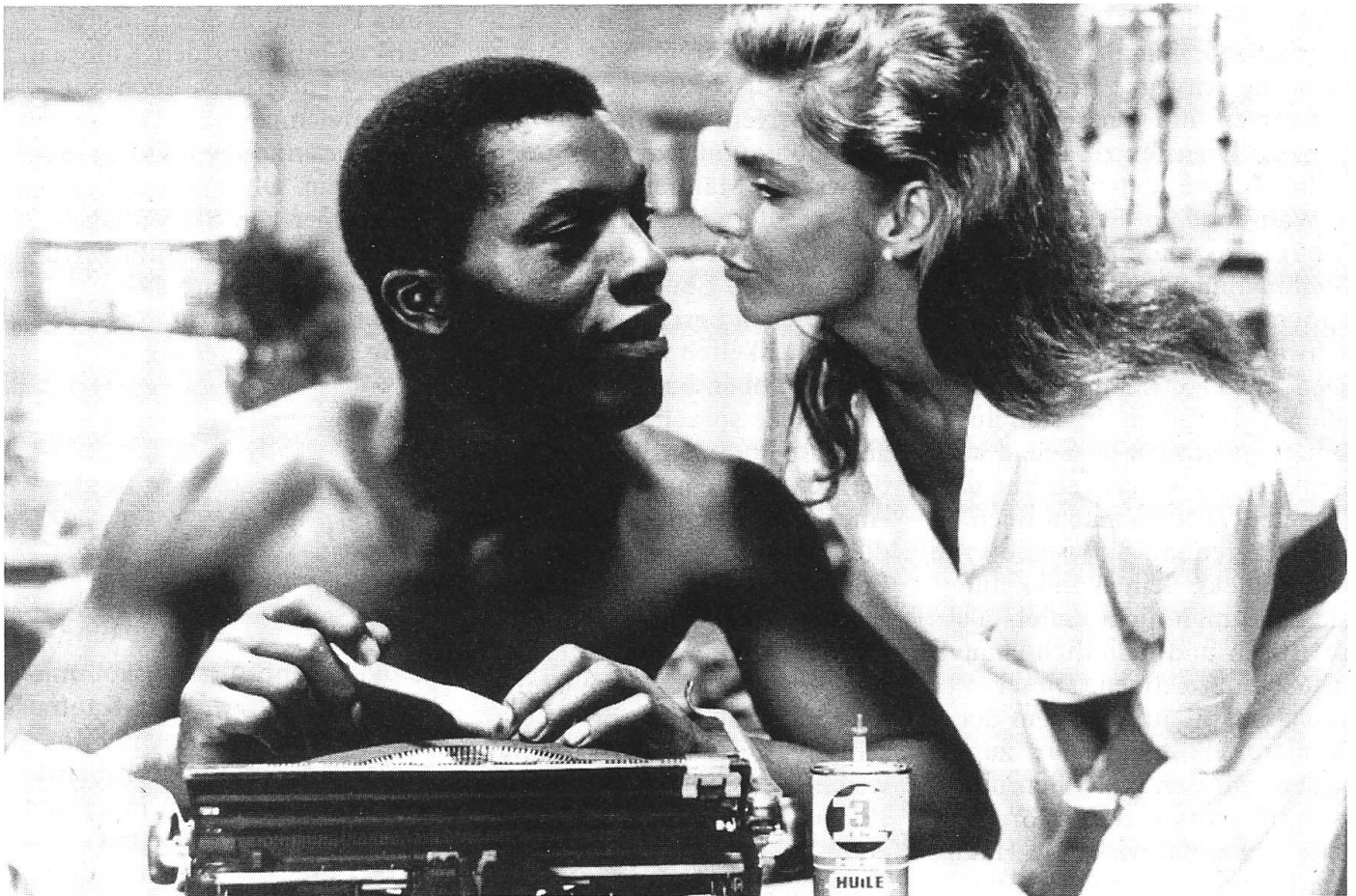
Regie: Jacques W. Benoit ■ Kanada 1989

IRENE GENHART

Es sei vorweggenommen: Dieser französisch-kanadische Film ist weder ein Kinsey-Report über das Liebesleben schwarzer Menschen noch ein Kamasutra der verschiedenen Hautfarben, sondern ein eloquenter Diskurs zur Thematik der Begegnung schwarzer Männer mit weissen Frauen. Keine spannende Story, keine Liebesgeschichte wird erzählt, dafür die Schilderung eines Ist-Zustandes geliefert. Da sind zwei schwarze Lebenskünstler, Bouba und Vieux, die zusammen ein kleines, in den Farben des Dschungels gehaltenes Appartement in der City von Montréal bewohnen. Vieux ist *der* kommende Star – er schreibt an seinem ersten Roman, während Bouba seine Tage verbringt, indem er seiner Lebensphilosophie frönt. Man

isst, schreibt, schläft, kocht, hört Musik, sitzt im Park und klopft vor allem flotte Sprüche. Die kreisen, wenn sie nicht Kommentar zu einem eben hörbaren Musikstück sind, um des schwarzen Mannes grösste Schwäche: die weisse Frau. Weisse Schönheiten frequentieren häufiger Boubas und Vieux' Wohnung, worauf einer der beiden Herren jeweils stillschweigend einen Spaziergang im Freien antritt.

Trotz Witz, Charme und süffigem Sound kommt die Handlung allmählich zum Stillstand. Reichlich gekünstelt und konstruiert wird da eine anfangs als Nebensächlichkeits eingeführte Begegnung der beiden schwarzen Männer mit drei weissen Dealern zu einem Neid-Konflikt ausgeweitet. Seit Spike Lees «Do the Right Thing» (ZOOM 14/15) wissen wir, dass an solch heissen Sommertagen



**Jane sucht Tarzan im
Grossstadtdschungel:
Isaach de Bankolé und
Roberta Bizeau.**

im schwarz-weißen Konflikt Häuser gerne und leicht in Flammen aufgehen. Diesmal sind – um der filmgeschichtlichen Gerechtigkeit willen? – die Schwarzen die Leidtragenden. Doch noch ist der Film nicht ganz zu Ende, und so erhält der Zuschauer auf seinen Heimweg die freudige Botschaft mitgeliefert, dass Vieux' Roman grosse Erfolge feiert und Bouba wohl irgendwo traumversunken seinem Hobby, dem Schlafen, nachgehe.

Obwohl der Film mit seiner überzeichneten Story nicht zu überzeugen vermag, greift er doch im Vorbeigehen eine ganze Themenpalette schwarz-weißer Auseinandersetzungen auf. In distanzierter ironischer Tonfall werden die zwei schwarzen Männer charakterisiert. Bouba (Maka Kotto) ist der gemütliche, rundum zufriedene Faulpelz. Die Kurzform

seiner Lebensphilosophie lautet «Freud, Koran, Schlaf», seine Gedanken gehen eigenartig assoziative Wege, wobei der Erfinder der modernen Psychoanalyse problemlos zum Erfinder des Jazz umfunktioniert wird. Abends und morgens breitet Bouba den Teppich gen Mekka aus und redet mit seinem Gott. Seinen Verehrerinnen bringt er auf der Couch die Kunst des Teetrinkens bei, während er nebenbei in freundschaftlich-freudschem Diskurs ihre Psychen durchleuchtet.

Vieux (Isaach de Bankolé) ist Boubas Antityp. In Überlebensgrösse trägt er seine Männlichkeit (wenigstens auf dem Plakat) vor sich her. Seine Wege hinterlassen Spuren seiner Eroberungskunst. Als leichtfüssiger, leichtlebiger und sinnlich fotografierter Potenzheld hat er es schwer, seine Gedanken auf die Tastatur seiner Schreibma-

schine zu übertragen. Dies wäre jedoch momentaner Hauptinhalt seines Daseins.

Grosse Strecken des Films hindurch befindet sich Vieux auf dem Aufriss. Seine Anmache ist zu hundert Prozent erfolgreich, falls man einen geschenkten Blick, ein eingefangenes Lächeln als Erfolg bezeichnen kann. Irgendwann erklärt Vieux einem Mädchen die Gesellschaftsstruktur schwarz-weißer Sozietäten anhand einer Pyramide von Aschenbechern und Gläsern. Zuerst steht der weisse Mann. Unter ihm, mit der Aufgabe, seine Lust zu befriedigen, steht die weisse Frau. Nach ihr kommt der schwarze

Mann, mit dem Auftrag, sie zu befriedigen. Ganz zuun-terst steht die schwarze Frau. Sie hat schwarzen und weissen Männern zu Diensten zu stehen, hat selber keinen, der für sie sorgt.

Währenddem diese Aussage Vieux' eine klare politische Stellungnahme enthält, widerspricht ihr der Film. Die schwarze Frau kommt nicht vor. Der schwarze Mann wird mit allen Vorurteilen, die sich auf sein Schwarzsein beziehen, ausgestattet. Im Gegensatz zur dargelegten Theorie macht auch er besitzergreifend die weisse Frau zum Objekt. Seinen Blick auf sie kann man nicht anders als sexistisch und männlich-chauvinistisch bezeichnen. Dieser Blick entspricht aber dem der Kamera. Hüllt sie Vieux' zugebenermassen reizvollen und wohlproportionierten Körper in eine lächerlich wirkende Hamiltonfiltersosse, so stellt sie ihn doch nie in der Weise als Sexualobjekt dar wie die weisshäutigen Fotomodellschönheiten, die den Film bevölkern.

Die jungen Frauen, das sind durchs Bild wandernde fesche Pos, die sich unter hautengen Kleidchen abzeichnen. Das sind Blusenausschnitte, die bis zum Bauchnabel reichen, langes Haar, glänzende Augen. Braungebrannte Beine, die – den Poansatz andeutend – in Hot-pants verschwinden. Das sind Miz Littérature, Miz Suicide, Miz Mystique, Miz Babypuder – Gestalten ohne Namen, bezeichnet mit einer Eigenschaft und ihrem Geschlecht.

Der Film geht soweit, in jener einzigen Szene, in der sich eine Frau vehement gegen die von Vieux an eine andere Frau gerichtete Anmache stellt, die Empörte als lächerliche, verkappte Lesbe zu denunzieren.

Ebenso schlecht wie die weissen Frauen kommen die weissen Männer weg. Absolut unat-

traktiv geistern sie durch die Strassen Montréal's. Sie sind alle rassistisch, werden zerfressen von Neid auf die ewig gute Stimmung und den Erfolg der schwarzen Männer.

Gerechterweise muss man erwähnen, dass der Film auf der sprachlichen Ebene witziger ist als die eben beschriebenen Unzulänglichkeiten im Bild. So ist auch die oben beschriebene Anmachszene sprachlich nicht ganz so eindimensional, sondern eher eine nachgestellte Anekdote: Mann belästigt Frau, diese wird von einer andern Frau verteidigt, worauf der Stärkere (die Frau) gewinnt und mit der Beute davonzieht. Der Dialog, der diese Szene begleitet, führt von einem bösen Geschimpfe und der Aufzählung weiblich-männlicher Vorurteile zur rassistischen Diskussion in einer Rasanz und Spritzigkeit, die sehr erfrischend ist.

Sprache als Spiel – wessen die Bilder leer sind, dessen sind die Dialoge voll. Die Decke zittert, Mörtel fällt herunter, Vieux und Miz Littérature fliehen aus dem Bett. Breitgrinsend erzählt Boubou vom Wirken Beelzebubs – et voilà: Leichtflüssig werden schreckliche Surrealitäten via Sprache zur Abstraktion und verflüchtigen sich in Wohlgefallen.

Oder die Verführung der Sprache: Vieux will eine Schreibmaschine kaufen. Ein schmieriger Verkäufer beginnt zu werben. Seine Schreibmaschinen seien nicht die besten, weil sie technisch perfekt sind, sondern weil sie den Stil ihrer ehemaligen Besitzer bewahrt hätten. Vieux schwingt die Schreibmaschine Chester Himes über die Schultern – glückliches Opfer sprachlicher Verführungskunst.

Nicht grad nicht versöhnt, aber doch ein wenig enttäuscht verlässt man nach «Comment

faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer» den Kinosaal. Danny Laferrière's Buch mit dem gleichnamigen Titel soll in Kanada und den USA ein Bestseller sein. Ob man wohl einmal mehr einer von der Vorlage weit entfernten Literaturverfilmung begegnet ist? ■■■

Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/15

KURZ NOTIERT

Beiträge der Zürcher Filmförderung

tz. Die Filmförderungskommission der Stadt und des Kantons Zürich unterstützt sechs Filmprojekte mit Produktionsbeiträgen in der Höhe von insgesamt 250 000 Franken. Der mit 70 000 Franken grösste Beitrag ist dem Dokumentarfilm «Nacherziehung» von Bruno Moll zugesprochen worden. Je 50 000 Franken erhalten Ernst Scheidegger für sein Projekt «Max Bill – Meine Arbeit – Mein Leben» und Ruedi Schick für «Vorletzten Mittwoch im Haus der Gen-Kunst». 25 000 Franken sollen dem Dokumentarfilm «Es braucht ein wenig Mut» von Martin Wirthensohn und 7500 Franken dem Projekt «Eine Kindheit in Tansania» von Peter Stierlin zufließen.

Abonnementsfernsehen

Ab September 1990 wollen die Ufa Film- und Fernseh GmbH Hamburg und die Canal Plus S. A. Paris ein gemeinsames deutschsprachiges Pay-TV-Programm über Satellit ausstrahlen. Es wäre im deutschsprachigen Raum neben dem «Teleclub», an dem auch der Ringier-Verlag beteiligt ist, das zweite Abonnementsfernsehen.