

# 16. internationales forum des jungen films berlin 1986

4

36. internationale  
filmfestspiele berlin

## CHINA – DIE KÜNSTE – DER ALLTAG

Eine filmische Reisebeschreibung

Land	Bundesrepublik Deutschland 1985
Produktion	Ulrike Ottinger Filmproduktion in Zusammenarbeit mit dem SFB und dem WDR
Regie und Kamera	Ulrike Ottinger
Kamera-Assistenz	Bernd Balaschus
Ton	Margit Eschenbach
Schnitt	Dörte Völz
Schnitt-Assistenz	Bettina Böhler
Produktionsleitung	Hanna Rogge
Übersetzer	Ting I Li
Uraufführung	16. Juni 1985 als 'work in progress' Arsenal Berlin
Format	16 mm, Farbe
Länge	270 Minuten

Dieser dokumentarische Film, den Ulrike Ottinger im Februar und März 1985 in Beijing (Peking) und den Provinzen Sichuan und Yunnan drehte, versucht neue Sichtweisen auf eine fremde Kultur und deren gegenwärtige Veränderung zu vermitteln.

Ulrike Ottingers Film ist weitgehend auf genaue Beobachtungen der Menschen gestützt und verzichtet auf jeden Kommentar. Lange Einstellungen, die der Dramaturgie realer Vorgänge folgen, und Originalton bekommen im Kontext dieses Films eine besondere Bedeutung. Nur vereinzelte Szenen haben Dialog.

„In meiner bisherigen Filmarbeit habe ich mich mit den Themen Exotik, Minoritäten und deren unterschiedlichem Rollenverhalten innerhalb des eigenen Kulturkreises beschäftigt. Nun richtet sich mein Interesse auf die Erweiterung dieses Themas, das Kennenlernen einer 'realen Exotik' in einem fremden Land, in einem anderen Kulturkreis. Ich versuche, mit der Kamera einen visuellen Diskurs über die Exotik als Frage des Standpunktes zu führen.“ (Ulrike Ottinger)

### Zum Inhalt des Films / 'Kapiteleinteilung'

Beijing  
Februar 1985  
im Zeichen des Frühlingsfestes, dem alten chinesischen  
Neujahrsfest.

Stationen

Auf den Straßen beim Trommeltor

Die Hutongs – die Häuser mit Innenhof, ein älterer Stadtteil  
Die Apotheke 'Allgemeine Nächstenliebe'  
Im Mingzu Juyuan Theater die Komödie 'Prost Neujahr'  
Das Tempelfest und seine Attraktionen  
Tanzabend im Ballsaal des Beijing-Hotels,  
die geschlossene Veranstaltung eines Betriebes  
Das Luxus-Taxi für Ausländer und Auslands-Chinesen  
Das kommunale Taxi, fast nur von weiblichen Chauffeuren  
gelenkt  
Das 'Beijing Filmstudio'  
Der Regisseur Ling Zifeng in der Dekoration seines Films  
'Der Kameljunge'  
Die verbotene Stadt von außen  
Der Sommerpalast im Winter  
Der Vogelmarkt  
'Haus der hundert Waren', die Geschäftsstraßen

In der Provinz Sichuan  
März 1985

Stationen

Wie die Bauern vom Goldenen Pferd-Fluß ihre Waren transportieren und auf dem freien Markt in Chengdu verkaufen  
'An der Wehrgrabenbrücke', eine Sichuan-Oper, aufgeführt vom  
'Wang Jiang Ensemble in Chengdu:

Eine alte chinesische Geschichte, die den verwirrenden Verlauf einer Liebe zwischen Riesenfisch (Xuan Deng-AO) und Schatzperle (A Bauzhu), den Kindern der seit Generationen befreundeten Beamtenfamilien am Kaiserhof, erzählt.  
Durch eine Intrige der bösen Konkubine wird die unschuldige Schatzperle einer unziemlichen Beziehung verdächtigt und von ihrem Vater aus dem Elternhaus gejagt. Ihr Selbstmord wird von dem 'guten Beamten' und Heiratsvermittler verhindert und am Ende kommen die Liebenden und ihre Familien wieder glücklich zusammen.

Das Lampionfest in Chengdu  
Straße der singenden Nähmaschinen  
Die Bambus-Manufaktur  
Die alte Kreisstadt Guanxian  
Der taoistische Fulongguan Tempel (Schlucht des ruhenden  
Drachen)  
Die beweglichen Deiche  
Tempel der zwei Könige  
Aufstieg zum taoistischen Bergkloster im Qing Cheng Shan  
(Der Berg des grünblauen Erringens)

In der Provinz Yunnan  
März 1985

Stationen

Die Provinzhauptstadt Kunming mit der Ost Tempel Straße, der Straße Langer Frühling, dem Yuantong Tempel, dem Bambus Tempel, dem Goldenen Tempel und dem Dagan Park (große Aussicht-Park)  
Shilin – der Steinwald mit seinen Bewohnern, den Sani, einer Minorität  
Auf dem Weg zum Er Hai See, nahe der birmesisch-tibetischen Grenze  
Die ehemalige Hauptstadt Dali und die Dörfer Xizhou und Zhoucheng, in der die Minorität der Bai lebt  
Abends auf dem Dorfplatz von Zhoucheng zeigt das Wanderkino einen Film über die Geschichte der Bai

## Ulrike Ottinger im Gespräch mit Karsten Witte über ihren Dokumentarfilm CHINA, DIE KÜNSTE, DER ALLTAG

**K.W.:** Die Chinesen im Film, sei's in Europa, sei's in Hollywood, waren oft eine Chiffre des Bösen, des Lasterhaften oder des Raffiniert-Grausamen, Wir kennen die Shanghai-Phantasien des Josef von Sternberg, oder auch Filme der deutschen Filmgeschichte wie *Mr. Wu* von Lupu Pick (1918) und Gustav Ucickys *Flüchtlinge* (1933). Immer ist mit China ein Geheimnis benannt.

**U.O.:** Das Geheimnis ja, aber das Böse habe ich damit nie zusammengebracht. Das Böse ist eine Interpretation der Kolonialzeit, der Engländer.

**K.W.:** 'Die gelbe Gefahr', sagte Kaiser Wilhelm II. Das ist der deutsche Beitrag zu dieser Kolonialgeschichte. Man muß sehr viel abräumen, wenn man etwas ganz Neues versucht.

**U.O.:** Ich habe in meinen Träumen an das viel frühere China gedacht, das seine erste Musikästhetik schon 3000 v. C. geschrieben hat. Das Land, wo die Kaiser große Kaiser waren, wenn sie einen wichtigen künstlerischen Beitrag zur Musik oder zur Kalligraphie leisten konnten. Das war das China, das mich faszinierte.

**K.W.:** Die Kunst in der Politik?

**U.O.:** Die Kunst als Voraussetzung für eine gute Politik. Ich befürchte, das ist heute auch nicht mehr so und eine Utopie.

**K.W.:** Du hast China nicht mit diesem Film entdeckt. In deinem frühen Spielfilm *Madame X* wird die Titelheldin 'eine strenge, unerbittliche Schönheit', eine 'grausame Herrscherin des chinesischen Meeres' genannt. Das ist der fiktionale Entwurf, und in dem Drehbuch dazu, das gedruckt vorliegt, sehen wir ein Foto von 1930; als Dokument zu dieser Fiktion, die Chinesische Piratenkönigin Lai Sho San mit Gewehr an Bord ihrer Führerdschunke. Was sind die Zusammenhänge zwischen dem Dokument und deiner Fiktion?

**U.O.:** Wenn ich keine Filme gemacht hätte, wäre ich wahrscheinlich Ethnologin geworden. Dazu kommt eine sehr frühe Faszination für Reisen in den Osten. Ich habe als Kind wirklich alles, was es an Reiseberichten gab, und später auch viel Trivialliteratur oder zum Teil auch Kinderliteratur über Reisen in den Osten verschlungen. China ist eine ganz alte Faszination, die für mich als Kind schon sehr stark war. Später hat sich das natürlich ganz anders entfaltet. Überall, wo ich lebte, sah ich die großen ostasiatischen Sammlungen.

**K.W.:** War das eine Faszination für die 'ganz andere' Form?

**U.O.:** Ich bin sehr fasziniert von der Stilisierung der Kunst. Wenn man Filme macht, und sich gerade für formale Dinge interessiert, dann ist das unglaublich spannend. Bei *Madame X* gibt es in der Inszenierung schon Versuche, ganz andere Bewegungen stattfinden zu lassen, die viel stilisierter sind wie auch in meinen Filmen, die kein chinesisches Thema haben. Als ich nach China kam, habe ich gemerkt, wie 'chinesisch' meine Arbeit bereits war. Ich bin interessiert an allen Formen der Stilisierung, die im 18. und 19. Jahrhundert zugunsten des reinen Sprechtheaters doch mehr und mehr verlorengegangen sind. Das ging zugunsten einer Psychologisierung. Was mir am chinesischen Theater gut gefällt, ist, daß die Figur nie die Figur ist, sondern immer für etwas steht.

**K.W.:** Du hast sozusagen einen doppelten Schock erlebt mit deiner ethnographischen Annäherungsform. Zum einen, daß deine Filmästhetik, die oft als 'exotisch' verunglimpft wird, dort eben Tradition hat, die aber auch gleichsam wieder anonym in jeder Erscheinung des Alltags wirkt; einen Schock zum Zweiten, daß du mit deiner eigenen Phantasie jetzt auf einen realen Schauplatz kommst, indem du in China etwas vorfindest, das du in Deutschland inszenieren mußt. Wie hast du diese Zerreißprobe ausgehalten?

**U.O.:** Das erste, was ich sah, war ein Alltagsbild, das durch die Naturumstände schon in merkwürdiger Weise stilisiert war. Ich kam aus dem Flughafen in Beijing. Es blies ein unglaublicher Wind. Vor dem Flughafen war ein riesiger Platz. Hunderte von Radfahrern waren wie inszeniert auf diesem Platz verteilt und

versuchten, in diesem irrwitzigen Wind vorwärts zu kommen, sie kamen kein bißchen von der Stelle, weil einfach der Wind zu heftig war. Andere wiederum fuhren nicht gegen den Wind, sondern schossen mit dem Wind davon. Ich wollte dieses Bild natürlich sofort filmen, aber unsere Kameras waren noch im Zoll. Das war ein Alltagseindruck, und durch die natürlichen Umstände eben schon inszeniert und stilisiert.

**K.W.:** Es gibt eine Szene, wenn ich gleich in den Film springen darf, nach gewissem Einsammeln, Orientieren der Eindrücke auf öffentlichen Plätzen, in der du eine Landstraße zeigst. Die Kamera verfolgt in einer bestimmten festen, fixen Haltung, was auf dieser Landstraße alles vorüberzieht. Ein ganzes Volk bewegt sich mit allen Waren auf der Landstraße. Auf engstem Raum maximale Bewegung und doch ein Ausweichen. Könnte man das auf deine Kamera-Erfahrung übersetzen? Wie hast du dich räumlich in dieser neuen Bewegungsform orientiert?

**U.O.:** Ich habe einfach auf die Dinge gehalten, die mir notierenswert erschienen und die mich befremdeten, oder die mir besonders gut gefielen, auch solche, die mich irritierten, und die ich noch gar nicht analysieren konnte. Ich habe einfach geschaut, mit der Kamera, wie jemand, der reist und der schaut. Natürlich mit einem geübten, sozusagen professionellen Blick. Und das Erleben war so stark, daß in dem Augenblick, als ich nach zwei Monaten wieder zurückkam, ich mir überhaupt nicht vorstellen konnte, wie der Film aussehen würde. Und da passierte eine intensive Auseinandersetzung mit dieser Reise am Schneidetisch, wo ich noch sehr viele Dinge entdeckte, die mir vorher nicht bewußt geworden waren, z.B. diese Musikalität in den Stimmen und in der Musik, wie identisch das im Grunde ist.

**K.W.:** Wie sind die Entscheidungen gefallen, welche Städte und Landschaften aufzusuchen waren? Der Film ist keine Abfolge von Draufhalten und von Umtrieben, er ist eine geplante Untersuchung und wie jede ethnographische Arbeit mit einem bestimmten Erkenntnisziel, wie im Titel ausgeprägt: die Künste, der Alltag. Kannst du beschreiben, welche Schwierigkeiten in dem engen Spielraum zwischen 'Erlaubt' und 'Verboten' du dort hattest?

**U.O.:** Wie kann ich sagen, was mich im Land wirklich interessiert, wenn ich nie zuvor dort war? Ich habe es trotzdem durch so eine theoretische Vorbereitung versucht, und viele Orte festgelegt, und habe aber bewußt die Briefe an die chinesischen Mitarbeiter so formuliert, daß bestimmte Dinge offenbleiben. Die Überzeugungsarbeit bestand darin, den Chinesen zu erklären, daß ich keinen Film mache über ein ganz abgegrenztes Thema.

**K.W.:** Und doch bist du in Regionen gekommen, in die kein anderer zuvor mit der Kamera gekommen ist.

**U.O.:** Das ist auch erst zum Schluß der Reise gelungen durch eben dieses bessere Kennenlernen beider Seiten während der Reise. Das Wichtigste war, daß ich darauf bestand, mit dem Zug zu reisen, mit dem Auto und zu Fuß. Ich wollte nicht in ein Kästchen gesteckt werden und zum nächsten Kästchen gebracht werden. Wenn man durch das Land reist, sieht man, daß es ein reines Agrarland ist und daß es nur wenige Industriezentren hat, die aber von der Bevölkerung abgeschlossen sind. Das sind auch wirklich zweierlei Menschen, könnte man fast sagen. Ich habe versucht, ihnen zu erklären, daß ich an der chinesischen Methode gerade großartig fand, daß sie Selbstversorger geblieben sind, daß ich das nicht rückständig finde, daß sie nicht ein voll industrialisiertes Land sind. Die Chinesen haben eine große Empfindlichkeit und denken oft, daß man sie für rückständig hält. Das sind alte Wunden aus der Kolonialzeit, wo die Engländer ihnen sehr übel mitgespielt haben. In den zwanziger Jahren stand über den Clubs das Schild: „Für Hunde und Chinesen verboten.“

**K.W.:** Nun kann Fortschritt auch darin liegen, Traditionen 2000 Jahre zu bewahren und fortzuentwickeln.

**U.O.:** Das scheint mir auch so zu sein, daß sie wirklich einen sehr eigenen Weg gehen. Und man kann das auch nur hoffen. Sie sind nicht in dem Sinne Dritte Welt, wie das Südamerika oder Afrika sind. Sie sind ein hochkultiviertes Volk. Und ich war immer wieder sehr beeindruckt, auch auf dem Land, wie wunderbar die Architektur ist, da sind einfach viele Dinge noch intakt. Ich konnte mir, nachdem ich einige dieser chinesischen

Dörfer, schon in den Ausläufern des Himalaya in Südchina, gesehen hatte, wirklich vorstellen, wie ein Dorf zu Luthers Zeiten bei uns funktioniert hat.

*K.W.:* Was du beschreibst, hat sich als Produktionsreibung vor der Kamera abgespielt und nicht eben nur als Verhandlung hinter der Kamera. Und das ist frappierend an der für dich neuen Form des Dokumentierens, in welchem Maße die Chinesen mit Blicken und Gesten in deine Kameraachsen und Winkel eingreifen, um ein Beispiel zu geben, wie sich Leute öffnen in dem Maße, wie deine Kamera sich ihnen öffnet.

*U.O.:* Wir waren einen Tag im Beijing Film Studio. Da war ein Treffen arrangiert mit verschiedenen Regisseuren und Regisseurinnen, da hätte ich sehr gerne Dreharbeiten erwartet. Ich war nicht interessiert daran, ein Gespräch mit jemandem zu führen. Wenn ich das wichtig gefunden hätte, hätte ich das auch hineingenommen. Mein Prinzip war also der Versuch einer Offenheit, diese so groß wie möglich zu gestalten. Das ist auch der einzige Weg, einer Sache zu begegnen, die man noch nicht kennt.

*K.W.:* Nun ist ein Prinzip deines Filmes, daß du ihn nicht erklärst, sondern daß der Film sich selbst erklärt, indem er seine Bilder zeigt, und er zeigt eben nicht redende Köpfe, kein Erklärungs-drama, wie man das oft im Dokumentarfilm sieht, sondern er zeigt, was wiederum der Blick auf das Fremde ist, ein Inventar von Gesten, das Inventar einer anderen Körpersprache. Er hält sehr genau auf die flinken Hände der Apotheker, die geradezu virtuos die Arzneipäckchen abpacken, indem sie aus zwanzig verschiedenen Pülverchen kleine Kompaktpillen drehen, er zeigt diese virtuose Handhabung der vorsintflutlichen Rechenmaschine. Selbst wenn man etwas nicht versteht, versteht man doch, daß man nichts versteht.

*U.O.:* Das war eine grundsätzliche Entscheidung, daß ich sage: gut, ich kann nicht zu dem Punkt einfach sechs Sätze formulieren und in der Apotheke sagen, das besteht jetzt aus fermentierten Kräutern und das aus Muschelschalen. Letztlich weiß man dann nichts über die chinesische Medizin. Da müßte ich wirklich einen Lehrfilm machen.

*K.W.:* Dafür hatten wir UFA-Kulturfilme.

*U.O.:* Dann ist es natürlich sinnvoller, ich gucke mir das an und frage, was ist eigentlich das Wesentliche daran, was sehe ich jetzt hier. Um sich dann wirklich auf das, was mir das Bild und der Ton an Information geben, zu konzentrieren, und den Vorgang in Bildern einfach zu beschreiben, so daß man ihn selbst verfolgen kann. Das ist eine sehr viel ehrlichere Haltung, wenn man eben sagt, das ist uns wirklich so fremd, daß wir vieles nicht verstehen, als es zuzudecken mit einem Kommentar, der uns oberflächlich zwei Brocken hinwirft und dann sagt: das ist es. Das ist es nämlich gar nicht.

*K.W.:* Du läßt es in der Realzeit, in der du es siehst, laufen, d.h., daß man in diesem Blick aufs Fremde ein Stück Erlebnisqualität teilt.

*U.O.:* In der Regel ist das so. Es gibt aber auch Stellen, die montiert sind, in denen man auch nähere Einstellungen sieht. Das ist der Punkt, wo ich sehr authentisch sein möchte, weil das wirklich etwas vermittelt. Ich war auch neugierig auf dieses Land. Wie bewegen sich die Leute, wo gibt es Verbindungen zwischen Alltag und den Künsten? Ich habe das so gefilmt, wie es mich interessiert hat. Weil dieser Film auch gleichzeitig eine erste Etappe zu einem großen Chinaprojekt ist.

*K.W.:* Du hast in diesem Film wie auch in deinen anderen Filmen höchste Aufmerksamkeit dem Ton zugewendet, einer Qualität, die ich mit 'Nebenschauplatz' beschreibe, den man hören muß. Wie würdest du die Arbeit mit authentischen Geräuschen, mit Musik beschreiben?

*U.O.:* Beijing ist eine große Stadt, die völlig andere Geräusche als London oder Berlin hat. Das liegt zum einen daran, daß es hauptsächlich Fahrradverkehr gibt und relativ wenig Autos, und daß diese Autos sich nur hupend fortbewegen. Man reagiert wirklich nur auf akustische Signale. Man hat von einem Auto den Eindruck, als seien es sehr viel mehr Autos, denn ein

einziges macht einen derartigen Lärm, als seien es Hunderte. Aber trotzdem ist der Geräuschpegel ein ganz anderer in der Stadt. Ich habe nun versucht, eine gewisse Authentizität zu erreichen, indem die Geräusche in dieser unglaublich trockenen Luft von Beijing ganz anders klingen als in einem feuchten Regenwald in den taoistischen Klöstern im Süden. Die Gongs der Klöster hört man kilometerweit.

Dann bin ich mit der Musik so umgegangen, wie die Chinesen damit umgehen. Für sie ist Bewegung, Tanz und die Musik alles ein Begriff. Die rhythmische Bewegung zur Musik oder die rhythmische Unterstreichung der Bewegung zur Musik, von welcher Seite man das sieht, ist für sie eins.

*K.W.:* Die Musik wird gestisch untermalt, nicht wie bei uns, wo die Geste musikalisch untermalt wird?

*U.O.:* Ich bin nicht ganz sicher. In der Oper ist es selbstverständlich, daß die Musik die Bewegung begleitet wie die Bewegung die Musik.

*K.W.:* Es gibt keine Priorität.

*U.O.:* Das meinte ich. Das ist etwas, was mir sehr gut gefällt, denn die gibt es auch für mich nicht. Jedes Detail ist gleich wichtig, denn wenn eines nicht stimmt, stimmt alles nicht mehr. Die Harmonie zwischen den Dingen ist gestört.

*K.W.:* Die chinesische Kunst ist besonders geeignet, das zu zeigen, weil du die einzelnen Elemente, Farbe, Schminke, Kostüm und Ton isolieren kannst.

*U.O.:* Sie gehören trotzdem zusammen. Das erschien mir auch im Alltag so, daß die Dinge zusammengehören. Das verblüffte mich auch im Schneiderraum. Die Musik schien mit dem Atem der Chinesen zu gehen. Ich habe dann eine zu der Stimmung passende Musik genommen, und sie hat im Rhythmus genau gestimmt, was eigentlich doch nur zustande kommt, wenn die Bewegungen dieser Menschen seit vielen tausend Jahren so geübt sind, daß sie mit der Musik zusammenkommen.

*K.W.:* Es geht hier um das Ungetrennte. Die Klammer, die dein Titel auch untersuchen will, ist die von Politik und Alltag, von Kunst und Alltag, was man mit dem Hinweis auf Bernardo Bertolucci auch belegen könnte. Der hat sich als Spielfilmthema den letzten Kaiser Chinas vorgenommen, der nach der Revolution von Mao zum Gärtner im ehemaligen kaiserlichen Palast bestellt wurde. Andere hätten ihn geköpft. Als Gärtner konnte er noch eine künstlerische Aufgabe vollbringen.

*U.O.:* Das war die Überzeugung der 'Umerziehung'.

*K.W.:* Nun bist du nicht nur in dem raffinierten Beijing gewesen, du bist auch in extreme Randlagen der Republik gekommen und hast archaischen Kulturen nachgespürt.

*U.O.:* Die Bauern haben in China immer einen festen Platz gehabt, und sie kamen eigentlich immer vor den Händlern. Das hat sich auch durch die Kulturrevolution nicht geändert, sondern noch verstärkt.

*K.W.:* Aber gerade die Bauern zeigst du nicht als 'blaue Ameisen', wie das in früheren Filmen gemacht wurde, wo Bauern als Arbeitsheer dämonisiert wurden. Du gehst auf das Vereinzelte ein, wo es dir sichtbar wird.

*U.O.:* Ich habe einige der Musterkommunen oder Musterlandgemeinden besucht. Aber was interessant ist in China, ist, daß es unsere Vorstellungskraft übersteigt, wenn man nicht im Land selbst herumgereist ist. Diese riesigen Distanzen im Zug in diesem relativ langsamen Tempo zu durchmessen, läßt einen sehen, wie verschiedene Nationalitäten in diesem Lande leben. Es gibt sehr viele Muslims. Ich zeige zweimal eine Moschee in diesem Film, die eigentlich nur daran zu erkennen ist, daß sie keine chinesischen Schriftzeichen hat.

*K.W.:* Haben diese Leute ein anderes gestisches Vokabular? Sind sie schüchterner?

*U.O.:* Für mich sind sie typische Chinesen. Als der Imam der Moschee mich begrüßte, rief er sofort seine Frau. Wir saßen zu dritt, und die Frau fiel dem Imam ständig ins Wort. Ich könnte mir nicht vorstellen, daß das in einem arabischen Land möglich wäre.

**K.W.:** Hast du in diesen extremen Randzonen eine andere Annäherung, einen anderen Kamerastil entwickelt?

**U.O.:** Ich glaube nicht. Ich konnte mich da sehr frei bewegen. Die haben mich natürlich sehr bestaunt, und auch die Mitarbeiter und die Kamera, weil sie das noch nicht gesehen hatten und immer dachten, da sei was drin, eine magische Person. Die Kamera wurde auch gern berührt, weil man dachte, das bringt Glück. Oder man wollte auch etwas bannen, ich bin mir nicht ganz sicher, was es war. Auf jeden Fall wurden wir alle ganz gerne angefaßt, von allen. Diesen Dorfplatz bei der Bai-Nationalität fand ich eigentlich das Schönste, was ich auf der ganzen Reise erlebt habe.

**K.W.:** War das eine spezielle Utopie?

**U.O.:** Ich will nicht sagen, daß man in so schneller Zeit alles dort durchschaut. Aber ich habe das Gefühl von Menschen, die ziemlich glücklich sind dort, was ich nicht überall hatte in China. Mit Sicherheit sind auch die Funktionäre aus Beijing nicht so nervös, so getrieben, so gestreßt, wie wir das sind. Sie sind so vertraut mit ihrem Leben und mit den Formen, in denen sie leben, daß sie sich sehr sicher und sehr wohl fühlen.

**K.W.:** Kann man sagen, daß das Gezügelte dieses sozialen Lebens auf deinen Kamerastil eingewirkt hat? Keine Fahrten, keine Schwenks, nur ein meditativer Blick, der sich in Bilder versenken will?

**U.O.:** Es gibt schon Schwenks und Bewegungen. Ich habe sehr viel Handkamera gemacht, denn oft passierte so Interessantes, daß man gar nicht die Zeit hatte, die Kamera aufzubauen. Dann hätten sich auch bereits wieder so viele Leute um einen herum gebildet, daß man nur immer diesen Kreis von Leuten hätte filmen können und nicht mehr die Sache, an der man interessiert war.

**K.W.:** Man müßte vielleicht noch fragen, wie der Film zustande gekommen ist?

**U.O.:** Es war so, daß ich eben dieses große Chinaprojekt, an dem ich seit einigen Jahren sitze, in Angriff nehmen wollte und eine Fernsehanstalt suchte, die sich beteiligen wollte. Ich habe nach sehr vielen Schwierigkeiten dann den WDR und den SFB gefunden, die sich beteiligt haben.

**K.W.:** Kannst du dir vorstellen, daß dieser Film auch in China selber läuft?

**U.O.:** Ich würde mir wünschen, den Film in China zu zeigen und auch dabei zu sein. Mein Interesse war vor allen Dingen, herauszufinden, wie dieses Land ist. Dabei fällt einem natürlich auf, wo diese Differenzen sind. Nach dieser Reise kann ich natürlich viel besser die Dialoge schreiben, kann Menschen zueinander in Beziehung setzen. Unsere Kultur, die westliche, ist mir ja nun vertraut, aber die östliche eben nicht. Ich kann jetzt anfangen, frei zu phantasieren. Das Thema, das mich hier interessiert, hat mich früher schon im eigenen Land interessiert: die Mißverständnisse zwischen der Majorität und den Minoritäten, die es immer gibt in jedem Land. Das erweitert sich dann enorm, wenn sich wirklich zwei absolut unterschiedliche Kulturen begegnen und versuchen, in Kontakt miteinander zu treten, wie vorsichtig auch immer. Die Mißverständnisse sind vorprogrammiert.

### Biofilmographie

**Ulrike Ottinger**, geboren 1942 in Konstanz. 1959 - 1961 in München Kunststudium. 1962 - 1968 in Paris, freischaffend Malerei und Fotografie. 1966 'Die mongolische Doppelschub-lade', erstes Drehbuch für realistischen Film kombiniert mit Zeichentrick. 1969 - 1972 Gründung und Leitung des Filmclubs 'visuell' in Zusammenarbeit mit dem Filmseminar der Universität Konstanz. Galerie und Edition 'galeriepress'. Seit 1973 in Berlin.

### Filme:

**Buch, Regie, Kamera, Ausstattung**

*Laokoan & Soehne*

1972/73 - 16 mm s/w - 49 Min.

Die Verwandlungsgeschichte der Esmeralda del Rio  
Mit Tabea Blumenschein u.v.a.

**Happening Dokumentation Wolf Vostell**

*Berlinfieber*

1973 - 16 mm Farbe - 12 Min.

*Die Betörung der blauen Matrosen*

1975 - 16 mm Farbe - 47 Min.

Ein ironisch-satirischer Kampf zwischen organischer (natürlicher) und anorganischer (synthetischer Warenhaus-)Welt.

Mit Tabea Blumenschein, Valeska Gert, Rosa von Praunheim u.v.a.

*Madame X - Eine absolute Herrscherin*

1977 - 16 mm Farbe - 141 Min.

Piratenfilm - Frauen tauschen ihren sicheren und eintönigen Alltag gegen eine Welt voller Gefahren und Ungewißheit, aber auch voller Liebe und Abenteuer.

Mit Tabea Blumenschein, Yvonne Rainer, Lutze, Irena von Lichtenstein u.v.a.

*Bildnis einer Trinkerin - Aller jamais retour*

1979 - 35 mm Farbe - 111 Min.

Psychogramm zweier ungewöhnlicher, aber auch extrem unterschiedlicher Frauen, erschlossen in einer grotesken Berlin-Sight-Seeing-Tour (Trinkererinnengeografie).

Mit Tabea Blumenschein, Lutze, Magdalena Montezuma, Nina Hagen, Eddie Constantine, Wolf und Mercedes Vostell, Ginka Steinwachs u.v.a.

*Freak Orlando*

1981 - 35 mm Farbe - 126 Min.

Eine Irrtümer, Inkompetenz, Machthunger, Angst, Wahnsinn, Grausamkeit und Alltag umfassende 'Histoire du monde' am Beispiel der Freaks von den Anfängen bis heute als Kleines Welt-theater in fünf Episoden erzählt.

Mit Magdalena Montezuma und Delphine Seyrig u.v.a.

*Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*

1984 - 35 mm Farbe - 150 Min.

Frau Dr. Mabuse, Chefin eines internationalen Pressekonzerns, hat einen skrupellosen Plan zur weiteren Expansion erdacht: „Unser Konzern wird einen Menschen schaffen, den wir nach unseren Vorstellungen formen und nach unserem Belieben führen. Dorian Gray - jung, reich, schön. Wir werden ihn aufbauen, verführen, vernichten.“ Die Geschichte wechselt die Schauplätze: Die Opera der Kolonialzeit in der Natur - die alptraumhafte Nachtfahrt durch die Großstadt.

Mit Veruschka von Lehndorff, Delphine Seyrig und Magdalena Montezuma, Irm Hermann, Barbara Valentin, Tabea Blumenschein, Toyo Tanaka, Else Nabu u.v.a.

**CHINA**

**DIE KÜNSTE - DER ALLTAG**

eine filmische Reisebeschreibung

1985

Filme in Vorbereitung:

1985

*Superbia*

Kurzfilm

1986

*Johanna d'Arc of India*

Spielfilm