

Tradition und Aufbruch
Der chinesische Spielfilm 1905-1995

Dissertation
zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie
beim Fachbereich Sprachwissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Guoqiang Teng
aus Peking

Hamburg 1999

Tradition und Aufbruch
Der chinesische Film 1905-1995

Dissertation
zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie
beim Fachbereich Sprachwissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Guoqiang Teng

aus Peking

Hamburg 1999

Als Dissertation angenommen vom Fachbereich Sprachwissenschaften der
Universität Hamburg aufgrund der Gutachten

von Prof. Dr. Knut Hickethier

und Prof. Dr. Ludwig Fischer

Hamburg, den 16. 02. 2000

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einleitung	10
I. Der chinesische Film von der Pionier- und Stummfilmzeit bis zum Entstehen des Tonfilms 1905-1931	15
1. Das Entstehen des chinesischen Films - Von „Zoumadeng“ und „Piyingxi“ bis zum ersten chinesischen Film 1905.....	15
2. Die Kurzfilmphase des chinesischen Films 1905-1922	18
3. Die Entwicklung des chinesischen Films nach dem Ersten Weltkrieg.....	21
4. Von den realistischen Ansätzen bis zu den Kostüm-, Kungfu- und Geisterfilmen der zwanziger Jahre	23
4. 1. Die realistischen Ansätze des chinesischen Films.....	23
4. 2. Die Flut der Kostüm-, Kungfu- und Geisterfilme	35
5. Die Bildung einer chinesischen Vorstellung und Tradition des ‚filmischen Theaters‘	38
6. Die Filmemacher der ersten Generation.....	39
7. Das Entstehen des chinesischen Tonfilms um 1931	40
II. Der chinesische Film in den dreißiger und vierziger Jahren	43
1. Der chinesische Film 1931-1937	43
1. 1. Die Blüte des chinesischen Stummfilms in der ‚Poststummfilmzeit‘	43
1. 2. „Die Göttin“ - ein chinesischer Kammerspielfilm.....	43
1. 3. Das Entstehen der linken Filmbewegung.....	47
1. 4. Die chinesische linke Filmbewegung innerhalb der weltweiten fortschrittlichen Filmströmungen Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre	49

1. 5.	Die Filmproduktion der linken Filmbewegung - die Hauptströmung des chinesischen Films in den dreißiger Jahren	52
1. 6.	Der Drehbuchautor Xia Yan und die Filme nach seinen Drehbüchern	53
1. 7.	Andere repräsentative linke und fortschrittliche Filme und deren Regisseure ...	62
1.7.1.	Zheng Zhengqiu und sein Film „Geschichte der Zwillingschwestern“..	62
1.7.2.	Cai Chusheng und sein Film „Das Lied der Fischer“	63
1.7.3.	Sun Yu und sein Film „Die breite Straße“	64
1.7.4.	Ying Yunwei und sein Film „Unglück nach dem Studienabschluß“	66
1.7.5.	Shen Xiling und sein Film „An der Straßenkreuzung“	67
1.7.6.	Yuan Muzhi und sein Film „Straßenengel“	69
1. 8.	Der Beitrag der linken Filmbewegung zum chinesischen Film und ihre historische Bedeutung	71
2.	Der chinesische Film während des Widerstandskrieges gegen die japanische Aggression 1937-1945.....	77
2. 1.	Die Bildung einer Einheitsfront gegen die japanische Aggression unter den Filmschaffenden	77
2. 2.	Merkmale der Filmproduktion während des Widerstandskrieges.....	78
2. 3.	„Kinder der Welt“ - eine Zusammenarbeit zwischen den österreichischen und chinesischen Filmkünstlern 1941	79
3.	Der chinesische Film in der Nachkriegszeit 1945-1949	80
3. 1.	Die Filmproduktion in den von der Kuomintang beherrschten Zonen, in Hongkong und in den Befreiungsgebieten.....	81
3. 2.	Repräsentative fortschrittliche Filme und deren Regisseure in der Nachkriegszeit	82
3.2.1.	Jin Shan und sein Film „Auf dem Songhua-Fluß“	82
3.2.2.	Shi Dongshan und sein Film „Viertausend Kilometer unter Wolken und Mond“.....	84
3.2.3.	Cai Chusheng und sein Film „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“....	85
3.2.4.	Shen Fu und sein Film „Lichter aus zehntausend Familien“	87
3.2.5.	Zheng Junli und sein Film „Krähen und Spatzen“	88
3. 3.	Merkmale der fortschrittlichen Filme in der Nachkriegszeit und ihr Beitrag zum chinesischen Film	90
4.	Die Filmemacher der zweiten Generation	95

III. Der ‚Film des Neuen China‘ 1949-1976	95
1. Die Filmentwicklung des neuen China in den fünfziger Jahren	99
1. 1. Der Neuanfang des Films im neuen China	99
1. 2. Filmthemen und -genres.....	104
1. 3. Die Filmentwicklung des neuen China im Schatten der politischen Kampagnen.....	109
1. 4. Die kurze Blüte des ‚Films des Neuen China‘ 1959-1960.....	110
2. Die weitere wechselhafte Filmentwicklung des neuen China 1961-1966 ...	111
2. 1. Der ‚Film des Neuen China‘ - Außenseiter in der weltweiten filmkünstlerischen Erneuerung der sechziger Jahre	111
2. 2. Der Niedergang der Filmproduktion und die Steigerung der künstlerischen Qualität 1961-1966.....	113
2. 3. Filmthemen und -genres.....	116
2. 4. Weitere Kampagnen und die Depression des Filmschaffens von 1964 bis 1966.....	120
3. Die Ursachen der wechselhaften Filmentwicklung des neuen China in den fünfziger und sechziger Jahren	124
4. Der ‚Film des Neuen China‘ während der Kulturrevolution 1966-1976	131
4. 1. ‚Kahlschlag‘	131
4. 2. Die Verfilmungen der ‚Musterstücke der revolutionären modernen Peking-Oper und Ballettdramen‘	138
4. 3. Die Wiederaufnahme der Spielfilmproduktion seit 1973 und die Filme über ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘	139
4. 4. Zwischenfälle bei der Produktion der Filme ‚Pionierarbeit‘ und ‚Haixia‘	142
4. 5. Das Ende der Kulturrevolution und deren Folgen für den chinesischen Film	146
5. Die Filmemacher der dritten Generation	148

IV. Der ‚Neue Chinesische Film‘ 1979-1995	153
1. Die Wiederbelebung des chinesischen Films 1977-1978 und das Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ ab 1979.....	153
1. 1. Die Wiederbelebung des chinesischen Films auf dem Festland	153
1. 2. Filmproduktion und -genres 1977-1978	154
1. 3. Schwere Schritte des chinesischen Films 1977-1978.....	157
1. 4. Die historische Wende des chinesischen Films und das Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ 1979.....	159
1.4.1. Voraussetzungen für die Wende.....	159
1.4.2. Maßnahmen zur Erweiterung der Spielfilmproduktion und Erhöhung der Filmqualität	162
1.4.3. Spielfilmschaffen und -produktion 1979	162
2. Der ‚Neue Chinesische Film‘ 1980-1984	168
2. 1. Der neue Hintergrund für das Filmschaffen.....	168
2.1.1. Die politische und wirtschaftliche Entwicklung.....	168
2.1.2. Kampagnen gegen die ‚bürgerliche Liberalisierung‘	170
2.1.3. Die umstrittenen Werke und die Kampagne gegen den Film ‚Bittere Liebe‘.....	171
2. 2. Das Erwachen des neuen filmischen Bewußtseins und das künstlerische Manifest der Filmemacher der vierten Generation.....	173
2. 3. Filmemacher der vierten Generation und ihre Merkmale.....	176
2. 4. Die Wiederbelebung der Filmpreisverleihung	178
2. 5. Filmproduktion und -genres 1980-1984	179
3. Der ‚Neue Chinesische Film‘ 1985-1995	191
3. 1. Die Filmemacher der fünften Generation	192
3.1.1. Der Aufbruch der Filmemacher der fünften Generation.....	192
3.1.2. Die Weltgeltung ihrer Filme.....	198
3.1.3. Der politische und kulturelle Hintergrund	200
3.1.4. Die Merkmale der Filmemacher der fünften Generation.....	203

3. 2.	„Der Neue Chinesische Film“ in Reform und Wandel.....	210
3.2.1.	Der neue politische und wirtschaftliche Hintergrund - von der Studentenbewegung 1986 zum Massaker auf dem Tiananmen-Platz 1989	210
3.2.2.	Von der Flut der Unterhaltungsfilme bis zur Produktion der „Filme der Hauptmelodie“	212
3.2.3.	Der Niedergang der chinesischen Filmwirtschaft.....	215
3.2.4.	Die Krise der Filmstudios	216
3.2.5.	Die Reform des Filmverleihsystems.....	220
3.2.6.	Die Filmzensur	221
3.2.7.	Der zweite Höhepunkt der Filme von den Filmemachern der fünften Generation	223
4.	Repräsentanten der Filmemacher der fünften Generation.....	225
4. 1.	Chen Kaige und seine Filme	225
4. 2.	Zhang Yimou und seine Filme	245
4. 3.	Tian Zhuangzhuang und seine Filme.....	281
4. 4.	Huang Jianxin und seine Filme	301
5	Die Filmemacher der sechsten Generation	328
V.	Resümee	340
VI.	Anmerkungen	351
VII.	Anhang	374
	Filmographie.....	374
	Bibliographie.....	390

Vorwort

Nach der zehnjährigen Kulturrevolution, die von 1966 bis 1976 dauerte, kam es mit der Öffnung Chinas Anfang der achtziger Jahre in der VR China zu einer kulturellen Orientierung nach außen. Hunderttausende junger Studenten und selbst die 30-40jährigen Intellektuellen, denen die Kulturrevolution ihre Jugend genommen hatte, bemühten sich, in die USA, nach Kanada, Australien und in die westeuropäischen Länder - England, Frankreich, Deutschland u.a. - zu kommen, um dort an den Universitäten zu studieren oder sich weiter zu bilden.

Als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Chinesischen Filmarchivs kam ich in diesem Zusammenhang 1986 zum ersten Mal nach Deutschland und konnte durch eine Förderung der Friedrich-Ebert-Stiftung an der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin (West) über den deutschen Film forschen. Ein Jahr später besuchte ich Filmseminare und -vorlesungen am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und begann unter Betreuung von Prof. Dr. Knut Hickethier mit einem Promotionsvorhaben.

Im April 1989 kehrte ich nach Peking zurück, um die Entwicklung des ‚Neuen Chinesischen Films‘ zu verfolgen und über den chinesischen Film im Heimatland zu arbeiten. Wegen der politischen Ereignisse dazwischen dauerte mein Aufenthalt in China länger als geplant. Erst im April 1998 hatte ich wieder die Möglichkeit, nach Deutschland zurückzukehren und mein Promotionsvorhaben an der Universität Hamburg abzuschließen.

Danken möchte ich vor allem Prof. Dr. Knut Hickethier für seine Betreuung der Arbeit.

Herrn Werner Sudendorf, dem stellvertretenden Direktor der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin, bin ich für seine Betreuung und Hilfe während meines Aufenthaltes in Berlin zu Dank verpflichtet.

Mein besonderer Dank gilt der Volkswagen-Stiftung und der Friedrich-Ebert-Stiftung, ohne ihre finanzielle Förderung hätte ich meine Arbeit nicht realisieren können.

Einleitung

1995 feierten die chinesischen Filmschaffenden das 100. Geburtsjahr des Films und das 90. des chinesischen Films, der mit dem Film „Dingjunshan“ im Jahre 1905 eine eigene Geschichte begann. Seither hat der chinesische Film vier Perioden erlebt: die Zeit von den Anfängen des Stummfilms bis zum Entstehen des chinesischen Tonfilms (1905-1931), die Zeit der dreißiger und vierziger Jahre (1931-1949), die Zeit des ‚Films des Neuen China‘ (1949-1976) und die Periode des ‚Neuen Chinesischen Films‘ seit 1977.

Seit der Gründung der Volksrepublik China 1949 ist der chinesische Film geographisch in drei Teile geteilt: den chinesischen Film des Festlands, den Film aus Hongkong und den Film aus Taiwan. Aufgrund der unterschiedlichen politischen und wirtschaftlichen Systeme sind die Filmentwicklungen in diesen drei Teilen Chinas sehr verschieden. Eine Arbeit über den chinesischen Film sollte eigentlich den Film aller drei Teile umfassen. Wegen des beschränkten Umfangs der Arbeit mußte ich jedoch meine Untersuchung auf den chinesischen Film vor 1949 und den Festlandsfilm nach 1949 konzentrieren. Deshalb bezieht sich der Begriff ‚Chinesischer Film‘ nach 1949 in den letzten beiden Kapiteln meiner Arbeit allein auf den Film der VR China.

In meiner Darstellung folge ich der in China gebräuchlichen Unterscheidung der Filmgeschichte nach einzelnen Generationen von Filmemachern. Diese Form der Unterscheidung hat sich bewährt, weil sie deutlich macht, daß die jeweils unterschiedlichen Sozialisations- und Lebenserfahrungen die Filmästhetik wesentlich beeinflusst haben. Dies gilt gerade auch in China mit seiner konfliktreichen und schweren Geschichte. In der ersten Periode der chinesischen Filmgeschichte von 1905 bis 1931 etablierte sich die frühe Filmindustrie Chinas, eine Tradition einer Art des ‚filmischen Theaters‘ bildete sich heraus, und es entstand die erste Generation der chinesischen Filmemacher. In den dreißiger und vierziger Jahren engagierte sich der chinesische Film vor dem Hintergrund des Bürgerkrieges zwischen der KP Chinas und der Kuomintang sowie der japanischen Aggression gegen China politisch auf der linken Seite. Er wurde wesentlich von einer linken Filmbewegung beeinflusst, erneuerte sich sowohl thematisch als auch künstlerisch und brachte eine Reihe ausgezeichneter, realistischer Filme hervor, die zu den ersten künstlerischen Höhepunkten des

chinesischen Films führten. In dieser Zeit bestimmte die zweite Generation der chinesischen Filmemacher die filmhistorische Entwicklung.

Mit der Gründung der VR China 1949 begann die Periode des ‚Films des Neuen China‘ auf dem Festland, die von 1949 bis zum Ende der Kulturrevolution 1976 dauerte. In dieser Zeit wurde der Film wesentlich zur politischen und ideologischen Propaganda benutzt und immer wieder durch politische Kampagnen beeinträchtigt. In extremer Weise geschah dies während der Zeit der Kulturrevolution. In dieser chaotischen Zeit wurde die Filmproduktion eingestellt, viele Filmkünstler politisch verfolgt und der chinesische Film zeigte die trostlose Landschaft eines ‚Kahlschlags‘. Trotz der politischen Verfolgung drehten die chinesischen Filmemacher der dritten Generation, die sich hauptsächlich in den fünfziger und sechziger Jahren mit dem Film beschäftigten, in dieser Zeit eine Reihe guter Filme, die einen neuen künstlerischen Höhepunkt des chinesischen Films darstellten.

Seit dem Ende der Kulturrevolution 1976 ist China in eine neue historische Entwicklungsperiode eingetreten. Die chinesische Filmentwicklung hat damit auch einen neuen Anfang genommen. Von der allgemeinen intellektuellen und kulturellen Erneuerung Anfang der achtziger Jahre beeinflusst, forderten die Filmemacher der vierten Generation, die während der Kulturrevolution eine schwere Jugend erlebt hatten und bis dahin schon zwischen 30 und 40 Jahren alt waren, mit den überkommenen Traditionen des ‚theaterhaften Films‘ zu brechen, den ‚Stock des Theaters‘ wegzuwerfen und die chinesische Filmsprache zu erneuern. Mit neuen Darstellungsmitteln, vor allem mit dem Einsatz dokumentarischer Darstellungsmittel im Spielfilm, stellten sie die jüngste Vergangenheit Chinas dar und setzten sich mit seiner neuen Realität auseinander.

1984 traten die ersten Absolventen der Filmakademie Peking, die nach der Kulturrevolution mit ihrer Ausbildung begonnen hatten, als Filmemacher der fünften Generation Chinas hervor. Im Vergleich mit den Filmemachern der vierten Generation zeigten sie sich sowohl in der Kritik ihrer Zeit als auch in der Anwendung neuer künstlerischer Formen entschiedener und radikaler. Sie reflektierten die Realität der Gesellschaft mit differenzierteren filmischen Mitteln und brachten sie in Verbindung mit der Geschichte und Kultur Chinas. Stärker als ihre Vorgänger betonten sie die

persönliche ‚Handschrift‘ und den individuellen Stil in ihren Filmen. Ihre Debütfilme wie ‚Einer und Acht‘ von Zhang Junzhao, ‚Gelbe Erde‘ von Chen Kaige, ‚Rotes Kornfeld‘ von Zhang Yimou, ‚Regeln im Jagdrevier‘ von Tian Zhuangzhuang, ‚Blutbad im schwarzen Tal‘ von Wu Ziniu und ‚Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘ von Huang Jianxin erregten die Aufmerksamkeit der Filmkritiker und der Öffentlichkeit. In einer ganz neuen eindrucksvollen Filmsprache, mit noch radikaleren, stilisierten Darstellungsmitteln, ungewöhnlichen Bildkompositionen, Kameraperspektiven, Beleuchtungen und Farben sowie eigentümlichem Charakter der Figuren gaben sie dem chinesischen Film ein ganz neues Gesicht. Ihre Filme gewannen bald auf den bedeutenden internationalen Filmfestivals verschiedene Preise und fanden Beachtung bei den ausländischen Filmkritikern. Viele sahen im Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ eine Erneuerung, vergleichbar den europäischen Filmbewegungen - dem italienischen ‚Neorealismus‘, dem englischen ‚Free Cinema‘, der französischen ‚Nouvelle Vague‘ und dem ‚Neuen Deutschen Film‘ in der Bundesrepublik Deutschland - in den fünfziger und sechziger Jahren, obwohl der ‚Neue Chinesische Film‘ mit einer zeitlichen Verzögerung auftrat.

Der Begriff ‚Neuer Chinesischer Film‘ bezieht sich auf den chinesischen Film in der VR China nach der Kulturrevolution, er ist im wesentlichen durch die Filme von den Filmemachern der vierten und fünften Generation gekennzeichnet. Seinen Kern bilden jedoch die Filme der Filmemacher der fünften Generation. Wie bei anderen Filmströmungen oder -schulen ist das Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ auch kein Zufall. Er ist ein Resultat der gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen sowie einer filmimmanenten Entwicklung in den siebziger und achtziger Jahren in der VR China.

Diese Arbeit liefert einen Abriss der Entwicklung des chinesischen Spielfilms von seinen Anfängen bis zur Gegenwart, von seinen Traditionen bis zum neuen Aufbruch. Herausgearbeitet werden die Impulse, die die Filmentwicklungen ‚anstießen‘. Beschrieben wird, wie diese aus allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen in den Film hinein getragen wurden und als teilweise filmimmanente Entwicklungen zu Erneuerungen im chinesischen Film geführt haben.

In der Arbeit werden die wichtigsten Filmemacher der verschiedenen Perioden des chinesischen Spielfilms biographisch vorgestellt. In Berücksichtigung der Tatsache, daß die meisten Filme von ihnen hier noch unbekannt sind, wird in der Auseinandersetzung mit ihren wichtigsten Filmen jeweils zuerst eine kurze Inhaltsangabe dieser Filme gegeben. Dargestellt werden die mit den Filmen verbundenen jeweiligen thematischen und filmästhetischen Innovationen und die gesellschaftliche Situation, in denen die Filme entstanden sind. Dazu werden Äußerungen der betreffenden Filmemacher herangezogen, ebenso zeitgenössische Kritiken und Interpretationen, um auf diese Weise auch einen Einblick in den jeweiligen Diskussionszusammenhang zu geben.

China blieb bis zum Anfang der achtziger Jahre von der Außenwelt isoliert. Außerhalb Chinas bestand lange Zeit keine Möglichkeit, den chinesischen Film kennenzulernen. Die Zahl der Arbeiten über den chinesischen Film in englischer oder deutscher Sprache ist äußerst gering. Erst mit der Öffnung Chinas seit den achtziger Jahren, insbesondere durch die Retrospektiven des chinesischen Films in einigen europäischen Ländern, bekamen ausländische Filmkritiker und Zuschauer die Chance, eine Reihe von Klassikern des chinesischen Spielfilms vor 1949 oder die bedeutenden Spielfilme nach 1949 zu sehen und einen Eindruck vom chinesischen Film zu gewinnen. In den letzten Jahren, während der ‚Neue Chinesische Film‘ immer mehr Aufmerksamkeit der internationalen Filmkritiker auf sich zog, erschienen in den USA, Frankreich und auch Deutschland einzelne Veröffentlichungen über den chinesischen Film. Diese Arbeiten betrachten wesentlich aus einer Perspektive des Westens die chinesische Filmentwicklung. Unter diesen Umständen besitzt eine Arbeit über den chinesischen Film, die von einem chinesischen Filmwissenschaftler verfaßt wird, ihre besondere Bedeutung. Leider fehlt sie hier bis heute immer noch. Die vorliegende Arbeit soll deshalb dazu dienen, mehr Informationen über die Vergangenheit und Gegenwart der chinesischen Filmentwicklung zu geben und einen Austausch der Filmerfahrungen zwischen China und den anderen Filmländern, insbesondere Deutschland, zu ermöglichen. Denn kaum ein anderes Medium ist für die Vermittlung von Kultur und Leben eines anderen Landes geeigneter als der Film.

Da in der VR China eine strenge Filmzensur besteht, haben nicht nur ausländische, sondern auch chinesische Filmwissenschaftler keine Möglichkeit, viele thematisch und künstlerisch relevante, jedoch politisch umstrittene bzw. verbotene Filme zu sehen.

Ferner werden in der VR China bis heute nur wenige Bücher (in chinesischer Sprache) über die Geschichte des chinesischen Films veröffentlicht. Außer den im Auftrag der Partei und Regierung herausgegebenen, jedoch teilweise fragwürdigen Werken wie „Die Geschichte des chinesischen Films 1905-1949“ (1963) von Cheng Jihua, Li Shaobai und Xing Zuwen sowie „Der zeitgenössische chinesische Film 1949-1984“ (1989), hrsg. von Chen Huangmei, existieren keine weiteren bedeutenden Monographien. Eine derartige Materiallage stellt nicht nur ausländische, sondern auch chinesische Filmwissenschaftler vor große Probleme bei der Auseinandersetzung mit dem chinesischen Film.

Die vorliegende Arbeit mußte mit gewissem Bedauern aus arbeitsökonomischen Gründen auf den Spielfilm aus Hongkong und aus Taiwan verzichten. Ebenso wurden einige wichtige Aspekte des ‚Neuen Chinesischen Films‘, wie z. B. die Darstellung der chinesischen Filmemacherinnen sowie ihrer Filme und die Auseinandersetzung mit einigen hier nicht erwähnten Filmemachern der vierten und fünften Generation, ausgeklammert.

Um eine bessere Information über die chinesischen Filme anzubieten, stelle ich eine Filmographie der in der Arbeit erwähnten bedeutenden chinesischen Filme mit zuständigen Filmdaten (Regie, Buchautor, Kameramann, Studio und Produktionsjahr) als Anhang zur Verfügung. Für die Transkription jedes chinesischen Originalfilmtitels habe ich Hanyu-Pinyin-Umschrift verwendet. Ausnahmen bilden jedoch gewisse Personennamen wie Chiang Kaishek und seine Partei Kuomintang oder Ortsnamen wie Peking, Hongkong, die bereits im internationalen Sprachgebrauch eingebürgert sind.

I. Der chinesische Film von der Pionier- und Stummfilmzeit bis zum Entstehen des Tonfilms 1905-1931

1. Das Entstehen des chinesischen Films - Von „Zoumadeng“ und „Piyingxi“ bis zum ersten chinesischen Film 1905

China ist ein altes ostasiatisches Kulturland, dessen Geschichte mehr als 5000 Jahre (1) zurückreicht. Obwohl der Film ein aus dem Westen importiertes Medium ist, besitzt er aber im alten China gewisse Vorläufer. Schon im 4. Jahrhundert v.u. Z. hatte der Philosoph Mozi (etwa 468-376 v.u.Z.) die Beziehungen zwischen Licht und Schatten und deren wechselseitige Bedingung entdeckt (2). Sein Werk „Mojing“ bildet wohl die älteste Dokumentation optischer Prinzipien der Welt. Auf dieser Grundlage entwickelten sich die Form der ‚Zoumadeng‘, Laternen, deren Schirm mit Papierfiguren beklebt und von der aufsteigenden heißen Luft im Kreis bewegt wird, sowie das ‚Piyingxi‘, ein Schattenspiel mit Figuren aus transparenter Tierhaut, bei dem eine Leuchte (in der alten Zeit eine Öllampe) die Schatten von Figuren auf einen Bildschirm wirft. Diese Projektionskünste entstanden ursprünglich im Kaiserpalast der westlichen Han-Dynastie (206 v.u.Z. - 24 u.Z.) und waren in der Song-Dynastie (960-1279) sehr verbreitet und beliebt.

Nach der Überlieferung sah sich auch der Yuan-Kaiser Dschingis Khan (1162-1227) während der Kriegspausen gern Schattenspiel-Aufführungen an. Anfang des 13. Jahrhunderts gelangte das Schattenspiel mit seinem Feldzug nach Westen - Persien, der Türkei, Ägypten - und fand später auch in Südostasien eine große Verbreitung (3). 1767 brachte der französische Missionar Du Halde das chinesische Schattenspiel nach Frankreich und zeigte es unter dem Namen ‚ombres chinoises‘, also mit deutlichem Bezug auf sein Ursprungsland (4). Es erregte in Paris und Marseilles große Aufmerksamkeit. Von dort aus kam das chinesische Schattenspiel 1779 nach Großbritannien. Seine Darbietung löste auch das Interesse des deutschen Dichters Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) aus. 1774 behandelte er in seinem Theaterstück „Das Jahrmarktfest zu Plundersweilern“ auch das chinesische Schattenspiel. Sieben Jahre später ließ Goethe am 28. August 1781 anlässlich der Feier

seines 32. Geburtstages das Schattenspiel unter dem Titel „Minerva’s Geburt, Leben und Tod“ und am 24. November des selben Jahres das Schattenspiel „Das Urteil für Midas“ vorführen (5).

Obwohl die Chinesen schon vor etwa tausend Jahren begannen, mit Licht und Schatten Geschichten zu erzählen, entwickelte sich das Schattenspiel in China jedoch nicht weiter zum Film. Von den Gründen, die zu dieser Stagnation führten, seien hier hauptsächlich die beiden wichtigsten erwähnt, die als innere und äußere Hemmnisse eine kontinuierliche Entwicklung von Wissenschaft und Kultur behinderten: die lang andauernde feudale Herrschaft in China und die Intervention der europäischen Mächte im 19. Jahrhundert, die zusammen China schließlich auf den Status einer riesigen, heruntergewirtschafteten und rückständigen Halbkolonie absinken ließen. Ferner war die Arbeit, da China noch keine industrielle Revolution durchlebt hatte, nicht industriell organisiert. Prozesse der Zerlegung und Zusammensetzung von Abläufen, wie sie für die Entwicklung der Kinematographie zentral sind, konnten deshalb noch nicht konzipiert werden.

Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Film von den europäischen Mächten zusammen mit vielen anderen neuen technischen Erfindungen in China eingeführt. Am 11. August 1896, kaum ein Jahr nach den ersten Filmvorführungen in Europa, fand im Youyicun-Teehaus in Shanghai, der europäischsten aller chinesischen Städte, die erste Filmvorführung in China statt. Bei dieser Gelegenheit sahen die Chinesen zum ersten Mal das ‚Schattenspiel aus dem Westen‘, wie der Film damals im Chinesischen bezeichnet wurde. Die von einem Franzosen vorgeführten Dokumentarstreifen kamen aus Frankreich und wurden neben den Nummern eines Variétéprogramms gezeigt. 1902 wurden auch in Peking zum ersten Mal einige Filmstreifen von einem Ausländer gezeigt. Im folgenden Jahr brachte ein chinesischer Geschäftsmann namens Lin Zhusan einen Projektor samt einigen Filmstreifen aus Europa nach China und zeigte sie im Tianle-Teehaus in Peking. Das war wohl die erste Filmvorführung in China, die ein Chinese selbst veranstaltete. 1905 wurden zur Feier des siebenzigjährigen Geburtstages von Cixi (1835-1908), der Kaiserinmutter der Qing-Dynastie, auch im Kaiserpalast Filme gezeigt. Seitdem nahm die Zahl der Filmvorführungen in Tee- oder Opernhäusern für traditionelle chinesische Opern in Peking zu.

Die Entwicklungschance des großen Filmmarktes in China lockte immer mehr ausländische Geschäftsleute dorthin. Sie zeigten in Hongkong, Shanghai und Peking Filme, um Geld zu verdienen. 1901 wurden die ersten Kinos Chinas in Hongkong und Taiwan (6) und 1907 in Peking (7) eröffnet. 1908 wurden auch in Shanghai das Huanxian-Kino und das 250 Plätze umfassende Hongko-Kino vom spanischen Geschäftsmann A. Ramos (8) errichtet. Vor dem Ersten Weltkrieg kamen in China zahlreiche Filme - hauptsächlich Komödien, Lustspiele oder Dokumentaraufnahmen - aus Frankreich, den USA, England und Deutschland zum Einsatz. Darunter begeisterten vor allem die Filme von Pathé und Gaumont, insbesondere die des Komikers Max Linder, die chinesischen Zuschauer.

Der Film als eine neue, visuell anschauliche und faszinierende Unterhaltungsform wurde vom chinesischen Publikum sehr begrüßt. Da damals fast alle Filme aus dem Ausland kamen und es oft an neuen Produktionen mangelte, wollten einige chinesische Intellektuelle selbst Filme drehen. Im Herbst des Jahres 1905 unternahm Ren Qingtai (1850-1932), Besitzer eines Fotostudios in Peking, den ersten Versuch. Mit einer Handkurbelkamera und 14 Rollen Filmmaterial, die er in einem deutschen Fotogeschäft in Peking gekauft hatte, ließ er im Hof seines Fotostudios „Fengtai“ unter Benutzung des Sonnenlichts einige Szenen der Pekingoper „Dingjunshan“ (Schlacht am Berg Dingjun) aufnehmen, in dem der Pekingoper-Star Tan Xinpei die Hauptrolle, den legendären General Huang Zhong aus dem klassischen Roman „Geschichte der Drei Reiche“, spielte. Die Kamera führte der Fotomeister Liu Zhonglun. Dieser Film, der aus drei Rollen bestand und etwa zehn Jahre später als die ersten Filmstreifen der europäischen Filmpioniere, der deutschen Brüder Skladanowsky und der französischen Brüder Lumière, entstand, wird als der erste chinesische Film bezeichnet. 1905 kann deshalb als das Geburtsjahr des chinesischen Films gelten.

Von 1906 bis 1908 entstanden im Fotostudio ‚Fengtai‘ weitere filmische Aufnahmen der von anderen Stars gespielten Pekingoper-Szenen, die meistens nach Geschichten aus den chinesischen klassischen Romanen inszeniert wurden. Den Besonderheiten des Stummfilms entsprechend wurden Kampf- bzw. Tanzszenen bevorzugt. Bemerkenswert ist, daß die chinesischen Filmpioniere im beweglichen Bild des Kinos die volkstümlichste Kunst Chinas festhielten, während die europäischen ihre Kinematographen hauptsächlich auf die Wirklichkeit der Außenwelt - Straßenverkehr,

Menschenströme, Ankunft eines Zuges u.a. - richteten, von Georges Méliès und seinen Filmen, die eine traumhafte Welt der Verwandlungen und Zaubereien darstellten, abgesehen. Daran ist zu erkennen, daß der chinesische Film von Anfang an eine Affinität zur traditionellen nationalen Kunst Chinas und zu seiner klassischen Literatur zeigte. Der erste chinesische Film „Dingjunshan“ verwies bereits auf diesen besonderen Charakter des chinesischen Films.

2. Die Kurzfilmphase des chinesischen Films 1905-1922

Als der erste chinesische Film 1905 entstand, befand sich China noch unter der feudalen Herrschaft der Qing-Dynastie. Eine industrielle Entwicklung Chinas gab es damals erst in Ansätzen, eine eigene und unabhängige Filmindustrie konnte sie noch nicht hervorbringen. Das verzögerte zwangsläufig die Entwicklung des chinesischen Films.

1911 kam es in China zu einer großen politischen und gesellschaftlichen Umwandlung, der bürgerlich-demokratischen ‚Xinhai-Revolution‘ (1). Diese Revolution setzte letztlich der Herrschaft der mehr als 2000 Jahre bestehenden feudalen Kaiserdynastien ein Ende und führte zur Gründung der Republik unter der Führung von Sun Yatsen (1866-1925).

Die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen führten auch in der Literatur und Kunst zu großen Veränderungen. Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte sich in China das ‚Zivilisationstheater‘ (2) mit einem sozialkritischen Ansatz. Es entstanden zahlreiche Theaterstücke mit bürgerlichen, nationalen und demokratisch-revolutionären Inhalten. 1913 wurde unter dem Einfluß des ‚Zivilisationstheaters‘ der erste chinesische Kurzspielfilm „Das Ehepaar in Not“ (R: Zhang Shichuan, 1913) gedreht, der am Beispiel der unglücklichen Ehe eines jungen Paares das feudale Ehesystem im alten China kritisierte. Zheng Zhengqi (1889-1935), der damalige Kritiker des ‚Neuen Theaters‘, lieferte für diesen Film die Geschichte und führte zusammen mit Zhang Shichuan (1889-1953), einem anderen Pionier des chinesischen Films, Regie. Dabei trug Zheng hauptsächlich „die Verantwortung für das Spiel der Darsteller“ und Zhang „kümmerte sich um die Kamera“ (3), die von einem amerikanischen Kameramann bedient wurde. Die Darsteller kamen meistens aus der ‚Zivilisationstheater‘-Gruppe und spielten im Film wie im Theater auf eine theatralische, für den Film also gekünstelte

und unnatürliche Weise. „Alle Rollen, einschließlich der weiblichen, wurden von Männern gespielt“ (4).

Im selben Jahr entstand noch ein weiterer Kurzspielfilm „Zhuangzi prüft seine Frau auf ihre Treue“ (R: Li Minwei, 1913), der von den moralischen Vorstellungen von Zhuangzi (etwa 369-286 v.u.Z.), einem Philosophen in der ‚Zeit der Streitenden Reiche‘ Chinas (475-221 v.u.Z.), handelt. In der Geschichte dieses Films läßt Zhuangzi seiner Frau eine Todesnachricht zukommen, um dann in Gestalt eines Prinzen vom Reich Chu die Treue seiner Frau zu prüfen. Im Komödienstil propagierte der Film die vom konfuzianischen Moralgesetz geforderte Enthaltbarkeit einer Frau nach dem Tode des Mannes. Der Stoff entstammte der traditionellen Kantonoper (5) „Schmetterlingstraum von Zhuangzhou“ und wurde von Li Minwei (1892-1953), einem anderen Filmpionier Chinas, überarbeitet. Dieser führte bei diesem Film auch Regie und spielte die Titelrolle - die Frau von Zhuangzi. Seine Frau Yan Shanshan gab die Dienstmagd der Frau von Zhuangzi. Sie war mit großer Wahrscheinlichkeit die erste Darstellerin, die im chinesischen Film auftrat. Die Attraktion dieses Films bestand darin, daß „Filmtricks angewendet wurden, damit das Gespenst des ‚verstorbenen‘ Zhuangzi mal in Sicht kam und mal wieder verschwand.“ (6) Dieser Film wurde später vom Amerikaner Benjamin Brasky, Inhaber der Filmfirma Asien in Shanghai, in die USA zur Vorführung gebracht und war damit der erste chinesische Film, der im Ausland zu sehen war (7).

Die beiden Filme zeigten sich zwar technisch und künstlerisch noch wenig ausgereift, bemerkenswert war aber, daß es bei dem Film „Das Ehepaar“ schon eine gewisse Arbeitsteilung gab. Storyverfasser, Regisseur und Darsteller stellten eigenständige Positionen dar. Auch ein einfaches Kamera- bzw. Darstellungskonzept ist zu erkennen. „Zhuangzi“ setzt bereits Filmtricks ein. Sie bilden die ersten Versuche des chinesischen Spielfilms, sich zur Filmform als synthetischer Kunst zu entwickeln.

Nach der Fertigung von „Das Ehepaar in Not“ beschäftigte sich Zheng Zhengqiu mit dem Theater, während Zhang Shichuan eine Vielzahl von kurzen Lustspielen realisierte, deren Stoffe entweder dem ‚Zivilisationstheater‘, den traditionellen Opern oder den im Volk überlieferten Geschichten entstammten. 1916 drehte Zhang Shichuan nach dem gleichnamigen ‚Zivilisationstheater‘-Stück den Kurzspielfilm „Opiumopfer“ (R: Zhang Shichuan, 1916), der die Tragödie des Zerfalls einer feudalen Großfamilie infolge des

Opiumkonsums dokumentiert und damit eine große Gefahr für die ganze Nation thematisiert. Da dieser Film das reale Leben der halbfeudalen und halbkolonialen Gesellschaft Chinas spiegelt, fand er bei den Zuschauern großen Anklang. Bei „Opiumopfer“ wurde die narrative Form des Films ausgebaut. Er erzählt nicht mehr nur eine fragmentarische Geschichte wie „Das Ehepaar“ oder „Zhuangzi“, sondern liefert eine geschlossene Geschichte mit vielen Gestalten und setzte den Ablauf der Handlungen mit der Charakterisierung der Figuren in Verbindung. Obwohl dieser Film in der Struktur noch mit dem Bühnenstück identisch blieb und strikt der Akteinteilung des Bühnenstücks folgt, wurde die Spielzeit des Theaterstücks auf eine Stunde (4 Rollen) verknappt und der Spielort von der Bühne ins Freie verlegt. Auch „die Kamera blieb nicht immer stabil, sondern wechselte oft die Stellung und gewann dadurch Weit-, Mittel-, Nah- und Großaufnahmen.“ (8) Außerdem begann Zhang Shichuan in diesem Film, weitere filmische Darstellungsmittel wie Zeit- und Raumsprung oder Ellipsen einzuführen. In der Szene, in der die Schwiegertochter der Großfamilie nach erfolglosen Bemühungen, ihrem Mann das Opiumrauchen abzugewöhnen, schließlich aus Verzweiflung Selbstmord begeht, „ließ der Regisseur die Darstellerin sich vor der Kamera nur andeutungsweise hinstürzen, dann einen großen Stein ins Wasser werfen, um durch die spätere Montage der Einstellungen das Bild des Wassersprunges zu erzeugen. Dadurch war die Einstellung, in der die Frau sich ins Wasser warf, schon fertig.“ (9) Das zeigt, daß Zhang Shichuan bei der Handhabung der filmischen Eigenschaft und künstlerischen Darstellungsmittel weitere Fortschritte gemacht hatte.

Obwohl „Opiumopfer“ schon allgemeine Elemente des narrativen Films enthielt und die Entwicklungsmöglichkeit zum langen Spielfilm zeigte, wiederholte der chinesische Film noch eine Zeitlang die selben künstlerischen Versuche mit kurzen Filmen. Der Hauptgrund bestand darin, daß die Filmindustrie Chinas zu dieser Zeit noch nicht in der Lage war, eine derartige Entwicklung systematisch auszubauen.

Zhang Shichuan und Zheng Zhengqiu, die beiden Filmpioniere Chinas, nahmen 1922 ihre Zusammenarbeit wieder auf und drehten in diesem Jahr drei kurze Lustspiele, bei denen Zhang Shichuan weiter Regie führte und für die Zheng Zhengqiu die Szenarien schrieb. Das wichtigste von ihnen war „Die Liebe der Werktätigen“ (R: Zhang Shichuan, 1922). Humorvoll erzählt der Film von einer glücklich ausgehenden Liebe zwischen einem jungen Zimmermann und der Tochter eines armen Arztes der

traditionellen chinesischen Medizin. Er preist den Wagemut der beiden nach der freien Partnerwahl und zeigt im Gegensatz zu den meisten Lustspielen eine sozialrelevante Thematik und einen lustvollen, unkitschigen Stil.

Wie die anderen frühen Spielfilme Chinas wurde auch „Die Liebe der Werktätigen“ stark vom Theater beeinflusst. Sowohl die künstlerische Konzeption, die Szenenbilder als auch die Bewegungen der Figuren blieben noch wesentlich theaterhaft. Dennoch bemühte sich Zhang Shichuan, die theatralischen Einschränkungen zu durchbrechen und die Geschichte möglichst filmisch darzustellen. Dazu ließ er die Kamera nicht immer an der selben Stellung wie der Theaterzuschauer bleiben, sondern wechselte durch verschiedene Arten von Aufnahmen die Perspektive auf das Geschehen. Außerdem wurden zur Charakterisierung der Figuren weitere filmische Darstellungsmittel angewendet, wie z.B. subjektive Einstellungen, Überblendungen, Parallel- und Kreuzeinstellungen, Großaufnahmen sowie Rückblenden und Tricks, die dem Film nicht nur eine filmische Faszination verliehen, sondern auch Mängel des Films in der dramaturgischen Konzeption und Szenenanordnung einigermaßen verdeckten.

„Die Liebe der Werktätigen“ war der letzte, auch der beste Kurzspielfilm Chinas, bei dem fast alle künstlerischen Erfahrungen des chinesischen Kurzspielfilms gesammelt wurden. Er kennzeichnete, daß die chinesischen Filmpioniere bei der Handhabung der filmischen Darstellungsmittel schon einigermaßen geübt waren. Deshalb besitzt „Die Liebe der Werktätigen“ eine besondere Bedeutung in der Geschichte des chinesischen Films. Von „Das Ehepaar in Not“ (1913) bis „Die Liebe der Werktätigen“ (1922) dauerte die Entwicklung des chinesischen Kurzspielfilms etwa zehn Jahre. In diesen zehn Jahren schuf der chinesische Kurzfilm die Grundlage für die Entwicklung des abendfüllenden, stummen Spielfilms.

3. Die Entwicklung des chinesischen Films nach dem Ersten Weltkrieg

Zwar wies die nationale Industrie Chinas Anfang des 20. Jahrhunderts schon eine gewisse Entwicklung auf, aber es fehlte den chinesischen Bürokraten und Kapitalisten noch immer an der Erkenntnis des Entwicklungspotentials des Films. Sie betrachteten den Film nur als ein ‚Spiel‘ und wollten deshalb kein Geld in die Filmindustrie investieren. Dies führte dazu, daß sich der chinesische Film nur langsam entwickelte.

Dieser Status änderte sich erst nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Während dieser Zeit wurden die Filmlieferungen aus Deutschland eingestellt und die aus anderen Ländern reduziert. Dadurch erhielt der chinesische Film eine große Chance. Um die Nachfrage des inländischen Marktes zu befriedigen, wurden zahlreiche Produktionsfirmen gegründet. 1918 richtete der Kommerz-Verlag (Shang-Wu-Yin-Shu-Guan) in Shanghai eine Filmabteilung ein und begann sich mit der Filmproduktion zu beschäftigen. Er betrachtete den Film als ein Erziehungsmittel und produzierte fünf Arten von Filmen: Landschaftsfilme, Filme über Zeitgeschehen, Erziehungsfilme, ‚Filme des alten Theaters‘ - Verfilmungen der traditionellen chinesischen Opernstücke - und ‚Filme des neuen Theaters‘ - Filme nach den ‚Zivilisationstheaterstücken‘. Der Kommerz-Verlag war die erste chinesische Institution für Filmproduktion und stellte den Keim für eine nationale Filmindustrie Chinas dar. Danach wurden in den Jahren von 1919 bis 1921 eine Reihe Filmstudios in Shanghai, Peking und Hongkong gegründet. Auch das später ganz bekannte Mingxing-Filmstudio wurde im Jahr 1922 in Shanghai gegründet. Um 1925 entstanden in China etwa 175 Filmgesellschaften. Allein in Shanghai gab es 141 (1). Darunter zählten Mingxing, Dazhonghua & Baihe, Tianyi, Changcheng, Shenzhou, Minxin, Nanguoshe, Lianhua zu den bedeutendsten. Die Gründung dieser unabhängigen Filmproduktionsgesellschaften legte das Fundament der chinesischen Filmindustrie.

Damit erhöhte sich die Jahresproduktion der Filme auch ständig. Von 1922 bis 1926 wurden in China, einschließlich Hongkong und Taiwan, insgesamt etwa 300 Filme produziert (2). Darunter gab es etwa 200 Spielfilme (3). Damit gewann der chinesische Film in diesem Zeitraum an Aufschwung.

Die Gründung der unabhängigen Filmproduktionsgesellschaften bot die Möglichkeit, abendfüllende Spielfilme zu drehen. 1921 wurden die ersten abendfüllenden Spielfilme Chinas produziert: ‚Yan Ruisheng‘ (R: Ren Pengnian), ‚Roter Puder und Skelett‘ (R: Guan Haifeng) und ‚Schwur ewiger Liebe und Treue‘ (R: Dan Duyu). Diese drei Filme - der erste adaptierte ein Zeitdrama, der zweite basierte auf einem französischen Krimi und der dritte wurde von chinesischen Intellektuellen selbst entworfen - haben eine vollständige und meist attraktive Spielhandlung. Aus ihnen entstanden die ersten chinesischen Filmgenres: Melodram, Krimi und Liebesfilm. Außerdem war es bemerkenswert, daß die Rollen in diesen Filmen, ganz oder zum Teil, nicht mehr von

Schauspielern des ‚Zivilisationstheaters‘, sondern von Amateuren, ferner auch die männlichen und weiblichen Rollen jeweils von Darstellern und Darstellerinnen gespielt wurden. Daß die Darsteller und Darstellerinnen zusammen in einem Film ihre Rollen spielten, war eine Revolution in der damaligen feudalen Gesellschaft Chinas. Die Entstehung der ersten abendfüllenden Spielfilme beendete die Pionierzeit des chinesischen Films und leitete eine neue Entwicklungsphase für den frühen chinesischen Film ein.

4. Von den realistischen Ansätzen bis zu den Kostüm-, Kungfu- und Geisterfilmen der zwanziger Jahre

In der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war China von politischen Konflikten beherrscht. 1919 kam es in China, beeinflusst von der russischen Oktoberrevolution 1917, zur berühmten ‚4. Mai-Bewegung‘, einer fast das ganze Land erfassenden politischen und kulturellen Erneuerungsbewegung mit antiimperialistischer und antifeudalistischer Stoßrichtung. Die ‚4. Mai-Bewegung‘ stellte einen Wendepunkt in der Geschichte Chinas dar. Sie verkündete das Ende der ‚altdemokratischen‘ Revolution und den Beginn der ‚neudemokratischen‘ Revolution Chinas. Damit begann sich auch eine neue demokratische Kultur - „die antiimperialistische und antifeudale Kultur der Volksmassen unter Führung des Proletariats“ - zu entfalten. (1)

4. 1. Die realistischen Ansätze des chinesischen Films

Die chinesische Literatur und Kunst, getrieben von der neuen Kulturbewegung nach der ‚4. Mai-Bewegung‘, zeigten in den zwanziger Jahren ein sozial- und kulturkritisches Engagement und erzielten damit große Erfolge. Parallel dazu entstanden im chinesischen Film auch progressive, realistische Ansätze, die hauptsächlich in den Filmen einiger demokratisch gesinnten und sozial engagierten Filmemacher wie Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan, Hou Yao (1903-1942), Hong Shen (1894-1955), Ouyang Yuqian (1889-1962), Qiu Qixiang (1900- ?), Li Pingqian (1902-1984), Tian Han (1898-1968), Sun Yu (1900-1990) zum Ausdruck kamen.

Die ‚Sozialfilme‘ von Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan

Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan, die beiden Filmpioniere Chinas und Hauptgründer des Mingxing-Studios, sahen im Film einerseits eine rentable Sache, andererseits auch ein Mittel zur sozialen Erziehung und zur Verbesserung der Gesellschaft. Dazu sagte Zheng: „Das höchste Ziel des Theaters soll es sein, das Menschenleben darzustellen, die Gesellschaft zu verbessern und Kritik an der Gesellschaft zu üben. Das Theater muß sich politisch engagieren, ein Theater ohne Engagement wird heute in China nicht gebraucht“ (1). „Der Film soll nicht allein zur Unterhaltung dienen, sondern auch eine Rolle der Erziehung spielen. Die Erziehung ist das wichtigste für das Menschenleben. Meine Filme sind meistens zur sozialen Erziehung gemacht. Ein guter Regisseur kann einen großen Beitrag zur Gesellschaft leisten, seine Bedeutung ist mit der Bedeutung von Hunderten Lehrern oder von Hunderten Ärzten zu vergleichen.“ (2) Ein derartiges Selbstverständnis veranlaßte Zheng Zhengqiu, allein oder zusammen mit seinem Kollegen Zhang Shichuan, eine Reihe ‚Sozialfilme‘ zu drehen, die die sozial relevanten Motive aufnahmen und soziale Reformen propagierten.

Unter ihren ‚Sozialfilmen‘ war „Das Waisenkind rettet seinen Großvater“ (R: Zhang Shichuan, 1923) besonders repräsentativ, für den Zheng Zhengqiu das Szenarium schrieb und Zhang Shichuan Regie führte. Der Film erzählt eine Familiengeschichte: Ein reicher alter Hausherr verliert seinen Sohn. Sein sittlich verkommener Neffe gewinnt bei dieser Gelegenheit den Erbanspruch und damit den Reichtum der Familie. Er beschuldigt die schwangere Schwägerin der ‚Unkeuschheit‘, so daß sie aus dem Haus vertrieben wird. Bald gebärt die junge Frau einen Sohn und zieht ihn groß auf. Der Neffe führt ein verschwenderisches Leben, und mit der Familie geht es immer weiter bergab. Aus Verzweiflung zieht der alte Herr aus und gründet eine Schule, die zufällig auch der Junge, sein unbekannter Enkel, besucht. Der kluge und verständnisvolle Junge gefällt dem Alten sehr. Eines Tages bedroht der Neffe mit einem Messer den alten Mann, das Geld abzugeben. Da kommt der Junge und errettet seinen Großvater aus der Lebensgefahr. Als die ganze Wahrheit an den Tag gekommen ist, übergibt der alte Mann seiner Schwiegertochter den Besitz der Familie. Die Mutter des Jungen meint, daß die Heldentat seines Enkels der schulischen Erziehung zu verdanken sei, und legt das Geld für die Errichtung weiterer Schulen an.

Oberflächlich handelt der Film vom Konflikt um das Erbrecht einer Familie. Tatsächlich lautet die zentrale Aussage dieses Films: „Bildung ist wichtiger als Reichtum“. Mit der kontrastierenden Darstellung zwischen dem guten Enkel, der tugendhaften Schwiegertochter des alten Mannes auf der einen Seite und seinem bösen Neffen auf der anderen Seite versuchten Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan, die Bedeutung der menschlichen Erziehung sowohl für die Familie als auch für die Gesellschaft zu artikulieren und ihren Wunsch, mit Hilfe der schulischen Bildung die Gesellschaft zu verbessern, zum Ausdruck zu bringen. Darin formulieren sich die sozialreformistischen Gedanken der beiden Filmschöpfer.

Der Film „Das Waisenkind rettet seinen Großvater“ erzählt eine rührende Geschichte über Trennung und Wiedervereinigung der Familienmitglieder in drei Generationen und ihre wechselvollen Schicksale. Die Geschichte entwickelt sich in zwei Linien - der alte Mann mit seinem Neffen und die junge Frau mit ihrem Sohn - die schließlich mit einem Happy-end zusammenkommen. Die Figuren wurden nach dem Gut-und-Böse-Schema charakterisiert und letztendlich wurden ‚Gutes mit Gutem, Böses mit Bösem‘ vergolten, was dem damaligen ästhetischen Geschmack der chinesischen Zuschauer entsprach. Das Spiel der Darsteller in diesem Film löste sich deutlich vom Einfluß des ‚Zivilisationstheaters‘ los, wirkte viel natürlicher und lebendiger als früher. Der Film wurde mit einer Handkurbelkamera bei Tageslicht gedreht. Zur Veranschaulichung der sich verändernden Mienen der Darsteller wurden Großaufnahmen eingesetzt. Da sich dieser Film von Inhalt, Erzählstruktur bis Darstellungsweise her ganz chinesisch darstellte, wurde er vom Publikum sehr begrüßt und erzielte einen großen Kassenerfolg. Die Presse bewertete den Film positiv. In einer Rezension in der ‚Shen Bao‘ (‚Shanghai Zeitung‘) hieß es: „Der Film ist nicht nur der beste unter den Filmen des Mingxing-Studios, sondern auch der beste unter den Filmen Chinas. Selbst im Vergleich mit importierten Filmen aus dem Ausland erweist sich dieser Film als ebenbürtig“ (3). Die Bedeutung des Films „Das Waisenkind rettet seinen Großvater“ bestand darin, daß er nicht nur das Genre der ‚Sozialfilme‘ einleitete, sondern auch dem frühen chinesischen Film ein realistisches Erzählmodell lieferte. Deshalb besitzt er als der erste künstlerisch relevante Spielfilm in der Geschichte des chinesischen Films einen bedeutenden Stellenwert.

Nach diesem Filmerfolg brachten Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan weitere ‚Sozialfilme‘ heraus, die entweder die Bedeutung der familiären und sozialen Erziehung propagierten oder das Leben der Frauen thematisierten. So prangerte der Film „Die Seele von Yuli“ (1924) am Beispiel des Schicksals der Titelheldin die Unmenschlichkeit des Verbots einer zweiten Heirat der Witwen an. „Das letzte Gewissen“ (1925) kritisierte die käufliche Ehe und die Fesseln des Patriarchats. „Eine Frau in Shanghai“ (1925) behandelte das Problem der Prostitution, dazu stellte Zheng Zhengqiu fest, daß „die Prostituierten nicht von Geburt an Prostituierte sind, und die Prostitution letzten Endes ein Ergebnis der gesellschaftlichen Umstände ist.“ (4) Im Film „Mädchen von 16 Jahren“ (1927) brachten die beiden Filmschöpfer ihre Hoffnung zum Ausdruck, das System der Mägde abzuschaffen, damit die ihrer Freiheit beraubten, armen und unterdrückten Dienstmädchen ein menschenwürdiges Leben führen können.

Die ‚Sozialfilme‘ von Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan, insbesondere ihre Filme, die das unterdrückte und gedemütigte Dasein der Witwen, Kinderbräute, Dienstmägde, Prostituierten im halbfeudalen Gesellschaftssystem Chinas darstellten, setzten den realistischen Ansatz ihrer Kurzfilme „Das Ehepaar in der Not“ (1913), „Opiumopfer“ (1916) und „Die Liebe der Werktätigen“ (1922) fort. Anders als die drei Kurzfilme blieben jedoch ihre ‚Sozialfilme‘ nicht allein bei der Darstellung des traurigen Lebens der Frauen, sondern enthielten auch eine Kritik an dem feudalen Ehe-, Magd- und Prostitutionssystem und brachten das Mitleid der beiden Filmschöpfer mit dem Schicksal der Frauen zum Ausdruck. Dadurch erweiterten ihre ‚Sozialfilme‘ den Themenkreis des frühen chinesischen Films. Künstlerisch machten sie ebenfalls bemerkenswerte Fortschritte, vor allem waren sie keine Nachahmungen der ausländischen Filme, sondern zeigten einen ausgesprochen nationalen Stil, indem sie „sowohl bei Drehbüchern, Kostümen, Darstellungen als auch Dekorationen europäische Anleihen zu vermeiden und ganz chinesische Darstellungen zustande zu bringen“ (5) versuchten. Auch das Spiel der Darsteller sowie die Szenenbilder waren wahrhaftiger und lebendiger denn je. Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan verstanden es, die Filmstory gut zu strukturieren und die Handlungen anziehend anzuordnen, so daß ihre Filme dem Geschmack und den Interessen der Zuschauer entgegenkamen und vom städtischen Kinopublikum aufgenommen wurden.

Die ‚Problemfilme‘ von Hou Yao

Neben den ‚Sozialfilmen‘ von Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan waren die ‚Problemfilme‘ von Hou Yao auch in den zwanziger Jahren bekannt. Hou Yao (1903-1942) war Drehbuchautor und Regisseur des Changcheng-Filmstudios, das 1921 von einigen jungen Auslandschinesen in New York ins Leben gerufen und 1924 nach Shanghai verlegt wurde. Er studierte eigentlich Pädagogik, interessierte sich jedoch sehr für das Theater. Vom Theater des norwegischen Dramatikers Henrik Ibsen (1828-1906) beeinflusst, meinte er, daß „das Leben des Menschen selbst ein langes, endloses Theater spielt“ und „die Kunst das Menschenleben darstellen, kritisieren, verschönern und harmonisieren soll“ (1). Von diesem Gedanken ausgehend versuchte er, mit dem Film „Probleme im Menschenleben“ darzustellen, um damit „die Sitten und Gebräuche zu ändern und die Gesellschaft zu kritisieren“ (2).

Die Filme von Hou Yao thematisierten vorwiegend Frauenthemen - Frauenrecht, Liebe, Ehe und Familie. Sein erster Film „Eine im Stich gelassene Frau“ (R: Li Zeyuan u. Hou Yao, 1924) basierte auf seinem eigenen gleichnamigen Bühnenstück. Die Hauptfigur, eine junge Frau, wird von ihrem Mann im Stich gelassen. Um zur Selbständigkeit zu gelangen, bemüht sie sich, eine Arbeitsstelle zu finden. Dabei stößt sie überall auf Schwierigkeiten und ist der Verachtung und Belästigung der Männer ausgesetzt. Schließlich kommt sie zur Erkenntnis, daß sie vor allem um ihre soziale Stellung kämpfen muß. Sie engagiert sich deshalb aktiv in der Frauenrechtsbewegung. Ihr Engagement wird jedoch von ihrem Mann und der bösen Macht der Gesellschaft unterbunden und sie wird schließlich Opfer dieser Unterdrückung. Mit diesem Film stellte Hou Yao die Frage nach der Selbständigkeit der Frauen und zeigte das Erwachen und den Widerstand der unterdrückten Frauen. Ein solcher Film war damals unter den Filmen über Frauenprobleme neu und selten.

„Das Mädchen, das die Sterne abpflückt“ (R: Li Zeyuan und Mei Xuetao, 1925) wurde ebenfalls nach dem Drehbuch von Hou Yao gedreht. Er erzählt, wie ein Mädchen durch einen Kriegsherrn von ihrem Geliebten getrennt wurde und durch Kampf schließlich mit ihm wieder zusammenkommt. Hou Yao enthüllt mit diesem Film die bösen Taten des Kriegsherrn, lobt die Treue des jungen Mädchens zur Liebe. Der Film „Puppe der Liebesgöttin“ (R: Hou Yao und Mei Xuetao, 1925), für den Hou Yao Regie führte,

beschreibt, wie ein Mädchen aus Protest gegen ihre von den Eltern bestimmte Ehe die feudale Familie verläßt und als Schullehrerin arbeitet. Bald verliebt sie sich in einen jungen Mann und geht mit ihm die Ehe ein. Mit diesem Film propagierte Hou Yao die Freiheit der Frauen in Liebe und Ehe. Der Film „Eine Perlenkette“ (R: Li Zeyuan, 1925), der auch auf Hou Yaos Drehbuch basierte, erzählte, wie eine Perlenkette eine glückliche Familie zerstört. Mit diesem Film kritisierte Hou Yao einerseits die Eitelkeit der Frauen, andererseits weist er darauf hin, daß die sittliche Verkommenheit der Gesellschaft zu einer degenerierten Moral führt.

Außer den ‚Frauenproblemen‘ thematisierten die Filme von Hou Yao auch Kriegs- und Gesellschaftsprobleme. Mit dem Film „Der von seiner jungen Frau träumende Mann“ (R: Li Zeyuan u. Mei Xuetao, 1925), der ebenfalls nach seinem Drehbuch gedreht wurde, verurteilte Hou Yao den verbrecherischen Krieg zwischen Kriegsherren und schilderte das dadurch verursachte Unglück des Volkes. Mit dem Film „Der Gott des Friedens“ (B u. R: Hou Yao, 1926) brachte Hou Yao noch einmal seinen Haß gegen den Krieg und seinen Wunsch nach dem Frieden zum Ausdruck. 1926 drehte Hou Yao, von Ibsens Theaterstück „Stützen der Gesellschaft“ (1877) und von Molières „Tartuffe“ (1669) beeinflusst, den Film „Heuchler“ (B und R: Hou Yao, 1926), der vom Machtkampf zweier Fraktionen im Rathaus einer Stadt handelt und schließlich mit dem Sieg der neuen Fraktion, die um die vom Ausland zurückgekehrten jungen Studenten entstanden ist, über die konservative Fraktion endet. Mit diesem Film enthüllte er das heuchlerische Gesicht der Machthaber und setzte seine Hoffnung auf eine neue, junge, demokratische Politik. Dazu sagte er: „Unsere Gesellschaft von heute ist eine Gesellschaft der Tartuffe. In einer derartigen Gesellschaft, die wie ein Zuchthaus, ein Irrenhaus oder ein Grab ist, werden Persönlichkeiten wie Ibsen, Molière dringend gebraucht, ebenso auch Menschen, die sich empören und heftige Kritik üben.“ (3)

Die Filme von Ouyang Yuqian

Ouyang Yuqian (1889-1962) war Buchautor und Regisseur des Filmstudios Minxin, das 1923 in Hongkong gegründet wurde und 1925 nach Shanghai zog. Im Manifest von Minxin, das Ouyang Yuqian entwarf, setzte sich dieses Studio das Ziel, „möglichst schöne Filme zu drehen“ und damit „den europäischen Ländern und den USA die

erhabenen Gedanken, die hohe Moral und die guten Sitten und Gebräuche Chinas vorzustellen“ (1).

Ouyang Yuqian (1889-1962) besuchte in Japan die Mittel- und Hochschule. Während dieser Zeit interessierte er sich für das Theater. Nach seiner Rückkehr nach China im Jahre 1911 trat er oft im ‚Zivilisationstheater‘ oder in der Peking-Oper auf und bemühte sich um eine Reform deren Darstellung. 1922 kam er nach Shanghai, schrieb einige Einakter und inszenierte mit Hong Shen zusammen das Theaterstück ‚Heirat‘, in dem die Männer und Frauen zum ersten Mal zusammen die Rollen spielten.

1926 wurde er vom Minxin-Studio als Drehbuchautor und Regisseur engagiert und verfaßte das Drehbuch für den Film ‚Rein wie Jade und klar wie Eis‘ (R: Bu Wancang, 1926). In diesem Film zeigte Ouyang Yuqian seine Sympathie mit den armen Fischern, seinen Haß gegen ihre Ausbeutung durch Wucherer und stellte die edle Liebe der Protagonistin zu ihrem Geliebten heraus. Danach brachte er zwei weitere Filme heraus, für die er nicht nur die Drehbücher schrieb, sondern auch selbst Regie führte: ‚Drei Jahre später‘ (R: Ouyang Yuqian, 1926) und ‚Die wandernde Sängerin‘ (R: Ouyang Yuqian, 1927). Im ersten Film drückte Ouyang Yuqian seine Unzufriedenheit mit dem feudalen Familiensystem aus. Im zweiten versuchte er, durch die Darstellung des traurigen Schicksals einer jungen Sängerin ‚eine soziale Gerechtigkeit für die Unterdrückten zu erkämpfen und den Widerstand der kleinen Leute gegen die Herrschaft der bösen Gutsbesitzer und Warlords darzustellen.‘ (2) Mit der Hauptfigur dieses Films, einer gedemütigten, aber unbestechlichen Sängerin, gestaltete Ouyang Yuqian die erste positive Frauengestalt auf der Leinwand des chinesischen Films.

Die Filme von Hong Shen

Hong Shen (1894-1955) studierte von 1916 bis 1922 in den USA Literatur, Schauspiel und Regie. Nach seiner Rückkehr schloß er sich dem Shanghaier Theaterensemble an und wurde durch seine Inszenierung zweier Theaterstücke, ‚Heirat‘ und ‚Der Fächer der jungen Herrin‘, bekannt. Dabei schuf er die Konvention des frühen chinesischen Theaters, daß die Frauenrollen von Darstellern gespielt wurden, ab und führte das reguläre Inszenierungssystem ein. 1924 verfaßte er das erste vollständige Drehbuch Chinas ‚Frau Shentu‘ (Shen-Tu-Shi, nicht verfilmt), das nicht mehr wie früher in

Akten, sondern in Szenen und Einstellungen eingeteilt wurde. Im Vergleich mit dem frühen ‚Drehbuch‘ - meistens nur einer einfachen Beschreibung der Grundhandlung, der Figuren, ihrer Bewegungen und der Zwischentitel - kennzeichnete Hong Shens Drehbuch einen bedeutenden Fortschritt des Schaffens der chinesischen Drehbücher. 1925 wurde Hong Shen vom Mingxing-Studio als Drehbuchautor und Regisseur engagiert. Er meinte: „Der Film ist ein gutes Instrument zur Verbreitung der Zivilisation, er kann zur allgemeinen Volksbildung, zur Erhöhung des Bildungsniveaus der Staatsbürger beitragen.“ (1) Und weiter: „Der Film kann tiefer als das Theater in die Herzen der Volksmassen eindringen, er ist ein besseres Mittel zur sozialen Erziehung.“ (2) Daraus ist ersichtlich, daß Hong Shen der didaktischen Funktion des Films Beachtung schenkte und eine ernsthafte Haltung zum Filmschaffen entwickelte.

Nach seinem Debütfilm „Der erste Sohn der Familie Feng“ (B u. R: Hong Shen, 1925) und zweiten Film „Wunsch zur Geburt eines Sohnes“ (R: Hong Shen, 1925) drehte Hong Shen den Film „Im April erblühen die Rosen überall“ (R: Hong Shen, 1926). Die Hauptfigur des Films ist ein geiler Bankdirektor, der eine Frau nach der anderen liebt und schließlich deswegen beinahe in eine Falle gerät. Mit diesem Film kritisierte Hong Shen die dekadente und degenerierte Vorstellungswelt mancher Männer und forderte eine gesellschaftliche und moralische Gleichberechtigung der Männer und Frauen. Hong Shen erzählte seine Geschichte in einer leichten sarkastischen Komödienform und bemühte sich, die inneren Vorgänge des Bankdirektors humorvoll darzustellen. Um die Bewegungen und Mienen des Darstellers subtil darzustellen, setzt er lange Einstellungen ein und drehte viele Szenen im wirklichen Lebens- und Sozialmilieu.

Danach drehte Hong Shen den Film „Liebe und Gold“ (R: Zhang Shichuan und Hong Shen, 1926). Der Film handelt von einer Liebestragödie. Während Hong Shen in „Im April erblühen die Rosen überall“ die Frage der Liebesmoral stellte, handelte es sich in „Liebe und Gold“ um die Frage des Liebeswertes, indem er im Film die unterschiedliche Haltung der Menschen zur Liebe und zum Gold darstellte. Danach drehte Hong Shen noch drei weitere Filme: „Beruf der Frau Wei“ (R: Zhang Shichuan und Hong Shen, 1927), „Der Fächer der jungen Herrin“ (R: Zhang Shichuan und Hong Shen, 1928) und „Die Liebe zwischen den Studienfreunden“ (R: Zhang Shichuan u. Hong Shen, 1928), die ebenfalls die Liebesprobleme der Frauen thematisierten.

Die Filme von Qiu Qixiang und Li Pingqian

Zu den bedeutenden Filmstudios der zwanziger Jahre zählte auch Shenzhou, das 1924 in Shanghai ins Leben gerufen wurde. Obwohl dieses Studio klein war und kein ausreichendes Kapital besaß, produzierte es dennoch wie die Filmstudios Changcheng und Minxin ernsthafte Filme. Wang Xuchang, der Hauptgründer des Shenzhou-Studios, hatte in Frankreich Filmtechnik studiert. Er war gegen die Produktion der gewinnsüchtigen und kitschigen Filme und meinte: „Der Film ist ein wichtiges Instrument für die Propaganda der Kultur, ein wirksames Mittel für die Aufklärung des Bewußtseins der Volksmassen. Während gute Filme das Bewußtsein der Menschen erhöhen, verderben schlechte Filme die Moral der Gesellschaft. Der Film übt einen unmerklichen Einfluß auf das Denken der Menschen aus.“ (1) Mit dieser Einsicht legte er eine progressive Richtlinie der Filmproduktion für Shenzhou fest, wonach „nicht nach dem Reiz, sondern nach einem unmerklichen Einfluß des Films zu streben“ sei. (2) Davon ausgehend versuchte er, mit einfachen Themen die Menschlichkeit und Menschenliebe zu propagieren und damit das Bewußtsein des Publikums zu beeinflussen.

Die repräsentativen Filme des Shenzhou-Studios waren „Schmerzlich, daran zurückzudenken“ (R: Qiu Qixiang, 1925) und „Schuld an der jungen Schwester“ (R: Li Pingqian, 1926), bei denen jeweils Qiu Qixiang (1900) und Li Pingqian (1902-1984) Regie führten. Der erste Film erzählt eine Liebestragödie. Ein Gemüseverkäufer und seine Tochter retten das Leben eines jungen armen Mannes. Das Mädchen und der junge Mann verlieben sich ineinander. Als der junge Mann jedoch später in der Stadt einen Arbeitsplatz findet, liebt er die Tochter einer reichen Familie. Die Tochter des Gemüsehändlers ist vom Unglück so schwer betroffen, daß sie schwer krank wird und kurz darauf stirbt. Das ‚Glück‘ des jungen Mannes dauert auch nicht lange, er wird bald aus der reichen Familie vertrieben. Er kommt zurück in das verfallene und staubige Haus des Gemüsehändlers, findet dort nur Nadel und Garn, die die Tochter benutzte. Voll erfüllt von schmerzlichem Gefühl sagt er: „Deine hinterlassenen Dinge sind noch da. Deine Stimme klingt noch an meinem Ohr. Aber die Vergangenheit ist wie eine vorbeigezogene Rauchwolke. Es ist mir schmerzlich, an die Vergangenheit zurückzudenken.“ Durch eine Reihe vergleichender Einstellungen stellte der Regisseur Qiu Qixiang im Film die unterschiedliche Lebenswelt der Armen und Reichen dar und

warnte die jungen Leute vor der Verlockung durch das Stadtleben und vor dem moralischen Verderben durch das Geld. Zur Charakterisierung der Innenwelt der Hauptfiguren wurden auch neue Darstellungsmethoden wie Rückblenden, Symbole und Kontraste angewendet. In der Schlußsequenz erscheinen auf der Leinwand viele Fragezeichen. Mit einem offenen Ende ließ Qiu Qixiang die Zuschauer selbst an das Ende des jungen Mannes denken.

Die Hauptfigur in „Schuld an der jungen Schwester“ ist ein junger Mann, der zur Rettung seiner todkranken Mutter einen Raubüberfall verübt und deswegen einige Jahre lang im Zuchthaus sitzt. Bei seiner Entlassung ist seine Mutter bereits gestorben. Nach dem Vorschlag seiner jungen Schwester, die als Dienstmädchen in einer reichen Familie arbeitet, ist der junge Mann mit einem Decknamen als Schauspieler tätig und will von da an mit einem neuen Leben anfangen. Kurz vor der Aufführung wird er aber als Ex-Räuber erkannt und vom Intendanten des Theaters entlassen. Danach führt er mit finanzieller Unterstützung seiner Schwester ein kleines Geschäft und wird bald wieder wissentlich falsch beschuldigt und verprügelt. Der Außenseiter findet keinen Ausweg, weiter zu leben. Empört setzt er Häuser in Brand und wird deswegen zum Tode verurteilt. Die junge Schwester wird deshalb ebenfalls von der reichen Familie entlassen. In der Schlußszene des Films trifft die arbeitslose Schwester ihren Bruder am Hinrichtungsort. Sie weint und bittet um Gnade für ihren Bruder. Aber vergebens. Als der Schuß fällt, bricht sie ohnmächtig zusammen. Am traurigen Schicksal des Bruders und seiner Schwester stellt Li Pingqian die Kaltblütigkeit der damaligen Gesellschaft dar und weist darauf hin, daß die Gesellschaft „aufgrund des Mangels an Mitleid und der Ablehnung des Geistes der Sündenbereuung“ einen jungen Mann immer wieder zum Verbrecher treibt und damit auch seine Schwester in Mitleidenschaft zieht.

Da ihre Filme eine enthüllende Wirkung hatten und von einer sentimentalischen Stimmung geprägt waren, wurden sie besonders von den Intellektuellen geschätzt und gelobt.

Die Filme von Tian Han

Außer den obigen Filmstudios war auch die Südland-Filmanstalt nennenswert, die 1926 in Shanghai gegründet wurde. Der Hauptgründer war der Dramatiker, Schriftsteller und Drehbuchautor Tian Han (1898-1968). Er studierte in Japan Pädagogik, interessierte

sich jedoch mehr für Literatur, Theater und Film. Während seines Aufenthaltes in Japan sah er viele Filme. Die visuelle Darstellungskraft des Films übte eine enorme Anziehung auf ihn aus. Nach seiner Rückkehr gründete er 1912 mit Guo Moruo und anderen progressiven Schriftstellern zusammen in Shanghai die literarische Gruppe ‚Schaffung‘ (Chuang-Zao-She). Er schrieb Theaterstücke, übersetzte Theaterbücher von Shakespeare und Wilder ins Chinesische und veröffentlichte viele Filmrezensionen.

1926 begann Tian Han mit seiner Filmarbeit, schrieb sein erstes Drehbuch „Prinz Cuiyan“ und gründete mit einigen Freunden zusammen in Shanghai die Südland-Filmanstalt. Über das Ziel dieser Anstalt schrieb Tian Han: „Wein, Musik und Film zählen zu den drei großen Errungenschaften der Menschheit. Obwohl von diesen der Film die jüngste ist, besitzt er die größte Faszination. Der Film kann den Traum realisieren. Im Traum, der nie verfälscht ist, kommt alles, auch Kummer und Depressionen des Menschen in der realen Welt, frei zum Vorschein. Mit dieser Anstalt werden wir uns bemühen, durch den Film den tief verborgenen Kummernissen und Depressionen der Menschen unseres Landes ihren freien Lauf zu lassen.“ (1) Nach der Gründung der Südland-Filmanstalt begann Tian Han zwei Filme zu drehen: „Zu den Volksmassen!“ (B und R: Tian Han, 1926) und „Die gebrochene Flöte und deren Resttöne“ (B und R: Tian Han, 1927). Leider konnten die beiden Filme wegen finanzieller Schwierigkeiten und Mangels an Filmmaterial nicht fertiggestellt werden.

Die Filme von Sun Yu

Sun Yu war Regisseur des Filmstudios Lianhua, das im August 1930 in Shanghai entstand. Luo Mingyou, der Gründer des Lianhua-Studios, war ein patriotisch gesinnter Filmproduzent und -manager. Er wandte sich gegen die Flut von Kungfu- und Geisterfilmen, die Ende der zwanziger Jahre auf der Leinwand herrschte, und versuchte mit Filmen von Lianhua, „chinesische Filmproduktion zu fördern und umzugestalten“ (1). Dazu stellte er die Losung auf, „die Kunst zu entwickeln, die Kultur zu propagieren, das Bewußtsein der Menschen aufzuklären und das Filmwesen zu retten.“ (2) Mit diesen Zielsetzungen brachte Lianhua 1930/31 insgesamt zwölf inhaltlich und stilistisch neue Filme heraus, die zum Durchbruch der Flut der Kungfu- und Geisterfilme, die Aberglaube und Brutalität propagierten, und zur Erneuerung des chinesischen Films Anfang der dreißiger Jahre beitrugen. Die ersten beiden Filme sind Werke von Sun Yu.

Sun Yu (1900-1990) war einer der ersten chinesischen Filmregisseure, die im Ausland eine systematische Ausbildung im Fach Theater- und Filmwissenschaft bekamen. 1923 kam er in die USA und studierte an der Universität Wisconsin Literatur- und Theaterwissenschaft. Zwei Jahre später erhielt er den akademischen Titel Bachelor of Arts und studierte am Kamera-Institut in New York und an der Universität Columbia Filmwissenschaft. Nach seiner Rückkehr drehte er 1928 seinen Debütfilm „Tränen in Xiaoxiang“. In diesem Film entwickelte er eine ambitionierte Montagetechnik und einen poetischen Stil. Am Ende der zwanziger Jahre drehte er unter dem Motto des Lianhua-Studios, „den chinesischen Film wiederzubeleben“, zwei ideell und künstlerisch neue Filme „Frühlingstraum in der alten Stadt“ (1930) und „Wildes Gras und freie Blumen“ (1930) und schrieb das Drehbuch für den Film „Seele der Freiheit“ (1931). Mit den realitätsbezogenen Themen und einem poetischen Stil zogen diese Filme die Zuschauer, insbesondere Jugendliche, an.

Der Film „Frühlingstraum in der alten Stadt“ erzählt die Geschichte, wie ein ehrgeiziger Schullehrer mit Hilfe einer Prostituierten zum Leiter eines Finanzamtes emporsteigt und sich dann durch Korruption zum Verbrecher erniedrigt. Am Beispiel des Auf- und Abstiegs eines Intellektuellen enthüllte Sun Yu die korrupte Stimmung im Beamtenkreis unter der Herrschaft der Kriegsgeneräle in Nordchina (1912-1927) und zeigte dabei die Finsternis der damaligen Gesellschaft. Der Film „Wildes Gras und freie Blumen“ handelt von einer Liebesgeschichte zwischen einem jungen Mann aus einer reichen Familie und einem armen Mädchen, das vom Blumenverkauf auf der Straße lebt. Mit Hilfe des jungen Mannes wird das Mädchen zu einer Sängerin. Die Liebe zwischen den beiden wird jedoch vom Vater des jungen Mannes verhindert. Unter diesen Umständen verläßt der junge Mann die reiche Familie und heiratet trotz des unterschiedlichen Familienstandes das Mädchen. In diesem Film brachte er seine Sympathie zu den Leuten der unteren Gesellschaft und seinen Protest gegen die feudale Ständeordnung zum Ausdruck.

Die beiden Filme von Sun Yu zeigten eine klare und dichte Erzählstruktur sowie eine fließende Montage. Zur Darstellung der unterschiedlichen Lebenswelten wendete er zudem eine vergleichende Montage an. In „Wildes Gras und freie Blumen“ fügte Sun Yu das Lied „Suche nach meinem Bruder“ ein. Es ist das erste Lied im chinesischen

Film, das vom Publikum positiv aufgenommen und bald weit verbreitet wurde. In den dreißiger Jahren produzierte Sun Yu unter dem Einfluß der linken Filmbewegung ausgezeichnete realistische Filme wie „Das kleine Spielzeug“ (1933), „Die breite Straße“ (1935) u.a.

4. 2. Die Flut der Kostüm-, Kungfu- und Geisterfilme

In den zwanziger Jahren entstand im chinesischen Film zwar eine Reihe sozial engagierter, realistischer Filme, diese zählten aber quantitativ noch zu einer Minderheit und bildeten nicht den Mainstream der damaligen Filmproduktion. Der chinesische Film wurde in dieser Zeit zum großen Teil noch vom Kommerzfilm geprägt. Von 1921 bis 1931 wurden in China „etwa 650 Filme“ (1) gedreht, die meisten von ihnen blieben noch immer derbe Lustspiele, Liebes-, Familienethik-, Kostüm-, Kungfu- und Geisterfilme. Sie waren entweder kitschige Nachahmungen der Stücke des ‚Zivilisationstheaters‘ oder Plagiate der ausländischen Liebes- und Kriminalfilme. Solche Filme, meist nach den Drehbüchern von Literaten der sogenannten ‚Mandarinenteater- und Schmetterlingsschule‘ (2) oder nach deren Romanen gedreht, lenkten die Zuschauer von der harten Realität ab und wirkten wie eine Droge auf die Jugend.

Die Hauptursache lag darin, daß die meisten Filmstudios Chinas damals von Managern der ausländischen Firmen oder Spekulanten beherrscht wurden. Sie betrachteten den Film nur als Profitunternehmen oder Unterhaltungsinstrument für Kleinbürger, strebten deshalb vor allem nach Kassenerfolgen und ignorierten den Ideen- und Kunstwert des Films. Außerdem waren die meisten frühen Filmleute Chinas mit der traditionellen feudalen Kultur vertraut und standen der neuen Filmkultur fremd gegenüber. Sie schlossen sich auch nicht der neuen demokratischen Kulturbewegung an. Unter diesen Umständen konnten sie keine Filme schaffen, die sich mit der chinesischen Realität auseinandersetzten und die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in China reflektierten.

Von 1925 bis 1927 fand der erste Bürgerkrieg zwischen der Kommunistischen Partei Chinas und der Kuomintang statt. In dieser Zeit kam es zu einer Reihe politischer Ereignisse: der ‚30. Mai-Bewegung‘ 1925 - einer von Shanghai ausgehenden

antiimperialistischen Streik- und Boykottbewegung, dem ‚Nordfeldzug‘ - Feldzug der chinesischen Revolutionsarmee zur Bekämpfung der Kriegsgeneräle in Nordchina 1926/27, dem Verrat Tschiang Kaisheks an der Revolution und dem von ihm inszenierten Massaker am 12. April 1927 gegen die Shanghaier Arbeiter u.a. Vor dem derartigen politischen Hintergrund wich der chinesische Film eher der Thematisierung der Realität aus.

In den zwanziger Jahren entstanden in China kulturelle Bewegungen des ‚Zurück zum Alten‘, wie z.B. ‚Bewegung der Sichtung des nationalen Kulturgutes‘ und ‚Belebung der Kungfu- und Geisterromane‘. Davon beeinflusst kam es 1927/28 auch im chinesischen Film zu einer Flut von Historienfilmen und Kostümfilmen, die meistens auf den überlieferten Geschichten oder historischen Romanen basierten. „1927/28 wurden 75 Kostümfilme gedreht, die mehr als ein Drittel der gesamten Produktion ausmachten“ (3). Die Mode der Kostümfilme gebot einerseits in gewissem Maße dem Europäisierungstrend des chinesischen Films Einhalt, andererseits erprobte sie auch die Möglichkeit, mit dem Film, dieser importierten Kunstform, reine chinesische Geschichten darzustellen und leistete damit objektiv einen Beitrag zur Entwicklung des nationalen Stils des chinesischen Films.

Danach folgte die Flut der Kungfu- und Geisterfilme, die von der Filmserie „Der Brand des Roten-Lotus-Tempels“ (1928-1931) des Studios Mingxing eingeleitet wurde und dann fast alle anderen Filmstudios erfaßte. „1928-1931 drehten etwa 50 Filmstudios in Shanghai knapp 400 Filme, darunter waren etwa 250 Kungfu- und Geisterfilme, sie machten mehr als 60% von der gesamten Filmproduktion aus.“ (4) Die Kungfu- und Geisterfilme, die entweder die Motive den chinesischen klassischen Romanen entnahmen oder von den Filmschöpfern selbst verfaßt wurden, kamen der Stimmung und den Erwartungen der deprimierten Zuschauer entgegen, die in der chaotischen Situation Chinas keinen Ausweg sahen und keinen Kampfmuth entwickelten. Die Zuschauer bewunderten die mystischen Figuren aus der alten Zeit, die sich in den kriegerischen Künsten auskannten und gerecht und ritterlich handelten. Sie sahen in ihnen ihre Traumhelden und kompensierten in deren heldenhaften Handlungen den Ausdruck ihres Kummers und ihrer Unzufriedenheit. Wie die Kostümfilme erzielten die Kungfu- und Geisterfilme ebenfalls Kassenerfolge und brachten dem chinesischen Film einen weiteren Aufschwung der Kommerzfilme. Die Flut der Kungfu- und Geisterfilme

ebbte nach etwa vier Jahren ab, nachdem der Überfall der Japaner auf Shenyang am 18. September 1931 erfolgte und zur Entstehung der chinesischen Bewegung gegen die japanische Okkupation führte.

Der Kungfu- und Geisterfilm in den zwanziger Jahren begründete ein eigenes chinesisches Filmgenre. Die meisten Filme in diesem Genre besaßen anziehende, abwechslungsreiche Handlungen. Viele von ihnen wurden in der Form der Filmserien gestaltet, sie benutzten die Erzählstruktur und -weise der traditionellen chinesischen Romanform mit gereimten Kapitelüberschriften, erzählten die spannenden, miteinander verketteten Geschichten in Fortsetzungen und waren deshalb beim Publikum sehr beliebt. Jedoch zeigten sich viele Filme inhaltlich grotesk, die Figuren waren maskenhaft und wirkten konstruiert. So sind z.B. im Film „Die rote gerecht und ritterlich handelnde Kämpferin“ (1929) halbnackte Mädchen in Unterhosen und Büstenhaltern in einer Räuberhöhle zu sehen und ein Kampf zwischen einem affenartigen Kämpfer und einem Banditenhüptling wirkt wie ein Boxkampf. In „Die Kämpferin Weiße Rose“ (1929) verkleidet sich die Heldin als Mann, trägt Hut und Kleidung im Cowboy-Stil wie in einem amerikanischen Western, sie schwingt in der Hand aber chinesische traditionelle Waffen wie Schwert, Speer, Pfeil und Bogen. In „Ringeln um nationale Schätze“ (1926) treten einige Chinesen in westlicher Kleidung auf, reiten Pferde, fahren Autos und benutzen ausländische Gewehre. In „Affenschrei im Tal“ (1930) tragen die Figuren nicht nur einen Anzug mit Schleife und Baret, sondern haben auch einen Stock in der Hand. Außerdem sind die Häuser und Umwelt im westlichen Stil gebaut. Einige Filme zeigen Kamin, Hängelampen, Telefon und andere westliche Requisiten. Daran ist der Einfluß der westlichen Kultur auf den chinesischen Film in den zwanziger Jahren zu erkennen.

Die Entstehung der Kungfu- und Geisterfilme war auch ein Ergebnis der entwickelten Kameratechnik. Ende der zwanziger Jahre war die Filmtechnik des chinesischen Films zwar noch nicht so weit entwickelt wie die in den USA oder den europäischen Ländern. Die grundlegenden Probleme der Kameratechnik, einschließlich vieler Filmtricks, wurden jedoch von den chinesischen Filmemachern bereits gemeistert. In den Kungfu- und Geisterfilmen sahen sie eine gute Möglichkeit, ihre Kameratechnik zu erproben. Um verblüffende Effekte und die Wunderwirkungen der Kungfu- oder Geisterfilme zur Geltung zu bringen, wendeten sie Filmtricks an, wie z.B. das Verschwinden eines

Kämpfers, das Loswerfen und Fliegen des Schwertes in „Der große Kämpfer Gan Fengchi“ (1928). Zeichentrickeinstellungen wurden zur Darstellung eines ‚Menschfressenden Geiers‘ und für das Fliegen zweier Kämpfer in „Die Kämpferin am öden und verlassenen Fluß“ eingesetzt. Auch Überblendungen und Großaufnahmen wurden für Kämpfer und Doppelgänger in „Der große Kämpfer Gan Fengchi“ benutzt. Bemerkenswert ist es noch, daß eine Einstellung in „Rose im Puji-Tempel“ (1927), in der die Hauptfigur Zhang Sheng im Traum einen Riesenpinsel reitet, an die Einstellung im deutschen Film „Faust“ (1926) von Murnau, in der Faust und Mephisto zusammen auf einem Zauberteppich in der Luft fliegen, erinnert. Im Genre des Kungfu- und Geisterfilms entfalteten sich die stilistische Vielfalt und die Darstellungsmittel des chinesischen Films.

5. Die Bildung einer chinesischen Vorstellung und Tradition des ‚filmischen Theaters‘

Als der Film nach China eingeführt wurde, wurde er als ‚Schattenspiel aus dem Westen‘ bezeichnet. Der erste chinesische Film „Dingjunshan“ war eine Aufzeichnung der Peking-Oper. Auch der frühe chinesische Film blieb im wesentlichen eine Abart des ‚Zivilisationstheaters‘. Daraus ist ersichtlich, daß der chinesische Film von seiner Geburt an schon eine enge Verbindung mit dem Theater bzw. der traditionellen chinesischen Oper knüpfte. Außerdem kamen die chinesischen Filmpioniere, vor allem die Regisseure, Buchautoren und Darsteller, meistens aus dem ‚Zivilisationstheater‘. Am Anfang verstanden sie überhaupt nicht, was der Film eigentlich ist, und verkannten die künstlerische Eigenschaft und Besonderheiten des Films. Sie betrachteten den Film damals wesentlich von einer theatralischen Vorstellung aus oder übertrugen Spielregeln des Theaters auf den Film. Sie bezeichneten deshalb den Film ursprünglich als ein ‚filmisches Theater‘ und auch das Studio als ‚Produktionsgesellschaft des filmischen Theaters‘. Typisch war die Meinung des Regisseurs und Drehbuchautors Hou Yao: „Der Film als das filmische Theater ist eine Art des Theaters, es besitzt alles, was das Theater innehat.“ (1) Auch die Behauptung von Zhou Jianyun (1893-1967), einem der Gründer des Mingxing-Studios, war repräsentativ: „Das filmische Theater war ein durch Kinematographie aufgezeichnetes stummes Theater.“ (2) Für sie stellte das Theater das Wesen und die Substanz des ‚filmischen Theaters‘ dar, der Film war nur eine Verpackung und ein neues Darstellungsmittel des Theaters. Von diesem Gesichtspunkt aus entwickelten sich die frühe chinesische „Yingxi“-Vorstellung und -Theorie, die des

‚filmischen Theaters‘, das den Mainstream des Filmschaffens in den zwanziger Jahren bildete.

Zu den Repräsentanten des ‚filmischen Theaters‘ der zwanziger Jahre zählten vor allem Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan. Ihre Filme waren sowohl in der Struktur als auch bei den Handlungen, Konflikten und Figuren im wesentlichen theatralisch gestaltet. Manche Filme von ihnen waren sogar Nachahmungen oder Abart des ‚Zivilisationstheaters‘. Die Einstellungsstruktur entsprach den Abschnitten bzw. Akten des Theaters, sie wirkte ganz narrativ. Die Kamera blieb meistens stabil, deren Perspektive entsprach der Perspektive des Theaterzuschauers. Dominierend waren die Mittelaufnahmen. Die Figuren bewegten sich meistens quer, selten längs und vertikal zur Kameraachse. Auch die Bildkompositionen waren ausgewogen. Daran ist ersichtlich, daß das ‚filmische Theater‘ vom Drehbuch bis zur bildlichen Gestaltung von einem theatralischen Stil geprägt war.

Die „Yingxi“-Vorstellung und die von da an entwickelte Tradition des ‚filmischen Theaters‘ übten einen großen Einfluß auf die Entwicklung der chinesischen Filmkunst aus, so daß die chinesischen Filmemacher Anfang der achtziger Jahre noch forderten, ‚die Krücke des Theaters‘ wegzuzwerfen und den Film vom Theater abzuheben.

6. Die Filmemacher der ersten Generation

Von 1905 bis 1931, als der chinesische Film seine Pionier- und Stummfilmperiode erlebte, wurden 893 kurze bzw. lange Spielfilme gedreht (1) und traten mehr als hundert Filmregisseure hervor, die die erste Generation der chinesischen Filmemacher bilden. Zu den Repräsentanten dieser Generation zählen die chinesischen Filmpioniere Zheng Zhengqiu (1889-1935), Zhang Shichuan (1889-1953), Li Minwei (1892-1953), Ren Pengnian (1896-1969), Yang Xiaozhong (1899-1969), Guan Haifeng (unbekannt), Dan Duyu (1897-1972) u.a. und Regisseure und Drehbuchautoeren wie Hou Yao (1900-1945), Ouyang Yuqian (1889-1962), Hong Shen (1894-1955), Qiu Qixiang (1900- ?), Li Pingqian (1902-1984), Li Zeyuan (unbekannt), Bu Wancang (1903-1974), Zhang Huichong (1897- ?), Tian Han (1898-1968), Shao Zuiweng (1898-1979).

Die Filmemacher der ersten Generation des chinesischen Films wurden meistens Ende des 19. Jahrhunderts geboren. Manche von ihnen kamen vom Theater oder

beschäftigten sich mit dem ‚Zivilisationstheater‘ wie Zheng Zhengqiu u.a., manche waren Geschäftsleute der ausländischen Firmen wie Zhang Shichuan u.a. Diese Filmemacher drehten ihre Filme entweder nach dem Konzept des ‚Zivilisationstheaters‘ oder nach den Romanen der ‚Schmetterlingsschule‘. Abgesehen davon, daß manche sozialrelevante Themen nahmen, hielten sie zum großen Teil nicht Schritt mit der neuen Kulturbewegung nach der ‚4. Mai-Bewegung‘.

Zu den Filmemachern der ersten Generation zählten auch viele, die in den USA oder europäischen Ländern studiert hatten wie Ouyang Yuqian, Hong Shen, Wang Xuchang, Mei Xuetao, Tian Han, Sun Yu u.a. Manche hatten zwar nicht im Ausland studiert, beschäftigten sich aber mit Literatur und Theater der westlichen Länder wie Hou Yao, Bu Wancang u.a. Diese Filmemacher aus Intellektuellenkreisen und von westlichen Gedanken beeinflusst, besaßen demokratische Gedanken bzw. den Geist des Humanismus und traten für die Gleichberechtigung der Menschheit sowie den sozialen Fortschritt ein. Ihre Filme spiegelten die Realität der chinesischen Gesellschaft und zeigten einen eigenständigen ideellen Gehalt. In der Gestaltung bemühten sie sich ebenfalls, vom Einfluß des ‚Zivilisationstheaters‘ loszukommen, die Konvention, in der Form eines Comics oder eines laufenden Rechnungsbuches die Geschichte zu erzählen, zu durchbrechen. Dagegen schenken sie der Regietechnik, der künstlerischen Eigenschaft des Films und einer fließenden Montage der Einstellungen Beachtung. Deshalb machten ihre Filme einen neuen und lebendigen Eindruck und wurden besonders von den jungen Intellektuellen begrüßt. Die Zahl ihrer Filme war zwar nicht groß, aber sie kennzeichneten die progressiven und realistischen Ansätze des chinesischen Films in den zwanziger Jahren und übten einen Einfluß auf die Entwicklung des chinesischen Films in den dreißiger und vierziger Jahren aus.

7. Das Entstehen des chinesischen Tonfilms um 1931

Ende der zwanziger Jahre intensivierten sich die Versuche, den Stummfilm zum Tönen zu bringen. Am 6. August 1926 brachte die amerikanische Filmgesellschaft Warner Brothers in New York ihren Stummfilm „Don Juan“ mit musikalischen Einlagen im Nadeltonverfahren zur Aufführung und errang damit einen großen Erfolg. Im nächsten Jahr gelang es schließlich, einen Film in gesamter Länge mit Ton zu versehen. Die Premiere des amerikanischen Films „The Jazz Singer“ am 6. Oktober 1927 in New York steht für den Beginn der Tonfilm-Ära.

Wie der Stummfilm stellt auch der Tonfilm für China ein importiertes mediales System aus dem Westen dar und wurde ebenfalls kurz nach dessen Entstehen in Amerika nach China eingeführt. Am 16. Dezember 1926, nur vier Monate nach der Uraufführung des amerikanischen Stummfilms „Don Juan“ mit musikalischen Einlagen, wurden bereits die ersten ‚Tonfilme‘ aus den USA in Shanghai vorgestellt und erregten großes Interesse der chinesischen Zuschauer und Filmschaffenden (1). 1929 wurde das Shalingpek-Filmtheater in Shanghai zum ersten Tonfilm-Kino in China umgebaut. Hier wurde am 4. Februar des gleichen Jahres der amerikanische Tonfilm „Captain Swagger“ gezeigt. Das war wahrscheinlich die erste Vorführung eines Tonfilms in China. Danach wurden nicht nur in Shanghai, sondern auch in Peking und Tientsin weitere Kinos für Tonfilm umgerüstet (2). Bis 1930 gab es in China schon etwa 40 Tonfilm-Kinos (3). Die Zahl der aus den USA importierten Tonfilme stieg. Nach einem Bulletin des amerikanischen Handelsministeriums vom September 1930 „machten die nach China exportierten amerikanischen Tonfilme schon 50,2% und Stummfilme 49,8% aus.“ (4)

Die ersten chinesischen Tonfilmversuche begannen im Jahr 1930. Da die chinesischen Filmschaffenden zu dieser Zeit noch nicht die qualitativ entwickelte Tonfilmtechnik des Lichttons beherrschten und die entsprechenden Aufnahmegeräte besaßen, konnten sie anfangs nur die ‚Tonfilme‘ im Nadeltonverfahren produzieren. 1930 brachte das Lianhua-Studio als erstes den Film „Wildes Gras und freie Blumen“ (R: Sun Yu, 1930) heraus, in dem mit Hilfe von Wachsplatten ein Lied ertönt. 1931 entstanden die ersten beiden chinesischen „Tonspielfilme“- „Die Sängerin Rote Päonie“ (R: Zhang Shichuan, 1931) und „Die Schönheit Yu“ (R: Chen Kengran, 1931). Interessant war, daß sie wie der erste chinesische Film „Dingjunshan“ mit der Peking-Oper zu tun hatten. Während der Film „Dingjunshan“ einige Pekingoper-Szenen aufzeichnete, thematisierten die beiden ersten ‚Tonfilme‘ das Leben der Schauspielerinnen der Peking-Oper, und deren Vorführungen wurden von einigen Peking-Opernarien im Wachsplatten-Ton begleitet. Im selben Jahr begannen auch die chinesischen Filmstudios, Tonfilmversuche mit dem Lichttonverfahren durchzuführen, und brachten im Juli und Oktober mit Hilfe japanischer und amerikanischer Tonaufnahmegeräte sowie Tonmeister die beiden Tonfilme „Schönes Wetter nach dem Regen“ (R: Xia Chifeng, 1931) und „Frühling im Singlokal“ (R: Li Pingqian, 1931) heraus, bei denen die Figuren schon tönende Dialoge führten. Mit diesen Filmen trat der chinesische Film in die Ära des Tonfilms ein.

Der chinesische Tonfilm entwickelte sich vor dem Hintergrund der japanischen Aggression gegen China. Der japanische Angriff richtete im Filmwesen Chinas großen Schaden an und führte auch zu Verzögerungen bei der Durchsetzung des Tonfilms. Nach dem ‚Zwischenfall des 18. September‘ 1931 (5) verloren die chinesischen Filmgesellschaften einen großen Filmmarkt in Nordostchina, wurden viele Filmstudios in Shanghai im Kriegsfeuer des ‚Zwischenfalls des 28. Januar‘ 1932 (6) ruiniert oder zerstört. Viele kleine Studios wurden entweder geschlossen oder gezwungen, ihren Betrieb einzustellen. Unter diesen Umständen war die Filmproduktion, einschließlich der Tonfilmproduktion, sehr beeinträchtigt. Obwohl der chinesische Tonfilm, zeitlich gesehen, nur wenige Jahre später als der amerikanische und europäische entstand, dauerte jedoch die Übergangsphase vom Stumm- zum Tonfilm in China länger und reichte bis ins Jahr 1936, während sich der Tonfilm in den USA und Europa, gestützt auf eine inzwischen modernisierte Filmindustrie und -wirtschaft, längst durchgesetzt hatte.

II. Der chinesische Film in den dreißiger und vierziger Jahren

1. Der chinesische Film 1931-1937

1. 1. Die Blüte des chinesischen Stummfilms in der ‚Poststummfilmzeit‘

Als sich der Tonfilm in den dreißiger Jahren in China schon etabliert hatte, wurde die Stummfilmproduktion dennoch fortgesetzt. Es gab eine Phase, in der Stummfilm und Tonfilm nebeneinander existierten. Eine solche Übergangszeit dauerte in China, bedingt durch die ungünstigere wirtschaftliche und technische Entwicklung, länger als in den europäischen Ländern und den USA. Die kommerzielle Massenproduktion des chinesischen Stummfilms endete erst 1936, danach wurden nur noch vereinzelt Stummfilme gedreht. 1938 wurde ihre Produktion endgültig eingestellt. Deshalb wird die Phase von 1931 bis 1936 auch als ‚Poststummfilmzeit‘ des chinesischen Films bezeichnet.

In dieser Zeit entstand eine Reihe bedeutender Stummfilme. Viele davon zählen heute schon zu den Klassikern des chinesischen Films. Der Film „Das Lied der Fischer“ (R: Cai Chusheng, 1934), einer der bekanntesten Filme dieser Zeit, erhielt beim ersten Filmfestival Moskau 1935 den Ehrenpreis. Es war der erste internationale Filmpreis, den ein chinesischer Film gewann. Der chinesische Stummfilm gelangte in seiner ‚Poststummfilmzeit‘ zu seiner künstlerischen Blüte. Er nimmt heute sowohl in der chinesischen Filmgeschichte als auch in der Filmgeschichte der Welt einen wichtigen Platz ein.

1. 2. „Die Göttin“ - ein chinesischer Kammerspielfilm

In einigen chinesischen Stummfilmen der dreißiger Jahre ist der Einfluß des ausländischen Stummfilms der zwanziger Jahre festzustellen. Licht und Schatten, die der deutsche expressionistische Film zur Verstärkung der Atmosphäre oder zur Charakterisierung der Figuren benutzte, wurden auch im chinesischen Stummfilm sowie

im frühen Tonfilm der dreißiger Jahre eingesetzt. Die Filme „Das kleine Spielzeug“ (R: Sun Yu, 1933), die Episode „Abgebrochener Traum im Boudoir“ (R: Fei Mu, 1937) aus dem Film „Die Lianhua-Sinfonie“ (Gemeinschaftswerk, 1937) und „Das Lied um Mitternacht“ (R: Maxu Weibang, 1937) sind Beispiele dafür, wie Licht und Schatten als eindrucksvolle Darstellungsmittel auch in diesen Filmen angewendet wurden.

Andere Filme wie „Tagesanbruch“ (R: Sun Yu, 1933), „Die Göttin“ (R: Wu Yonggang, 1934) und „Neue Frauen“ (R: Cai Chushegn, 1934) waren mehr vom Stil des deutschen Kammerspielfilms geprägt. Der Kammerspielfilm war eine Stilrichtung im deutschen Stummfilm, die kurz nach dem deutschen expressionistischen Film Anfang der zwanziger Jahre entstand. Carl Mayer war einer der Begründer dieses neuen Filmgenres. Nach seiner Kammerspielfilmtrilogie, „Scherben“ (R: Lupu Pick, 1921), „Hintertreppe“ (R: Leopold Jessner u. Paul Leni, 1921) und „Silvester“ (R: Lupu Pick, 1923), schrieb Mayer 1924 das Drehbuch für den Film „Der letzte Mann“ (R: F.W. Murnau, 1924), der als Höhepunkt dieses Filmgenres bezeichnet werden kann. Mit diesen Filmen löste sich Mayer von der expressionistischen Phantastik und wandte sich der realistischen Schilderung des Kleinbürgerlebens zu.

Mayers Kammerspielfilme erzählten kleinbürgerliche Tragödien: In „Scherben“ geht es um die Familientragödie eines Bahnwärters; in „Hintertreppe“ um die Liebestragödie eines Dienstmädchens; in „Silvester“ um den Selbstmord eines Kneipenbesitzers, der aus dem Gegensatz zwischen seiner Mutter und seiner Frau nicht herauskommt; und in „Der letzte Mann“ um das tragische Schicksal eines alten Mannes, der vom Grandhotelportier - dem ersten Mann im Hotel - zum Toilettenwärter - dem letzten Mann im Hotel - absteigt.

Ebenso handelt es sich im chinesischen Stummfilm „Die Göttin“, der sowohl inhaltlich als auch künstlerisch als ein repräsentatives Werk der chinesischen ‚Poststummfilmzeit‘ gilt, um eine kleinbürgerliche Tragödie: Geschildert wird das traurige Schicksal einer Prostituierten im alten China und ihr Widerstand gegen böse Mächte. Dieser Film besitzt fast alle Merkmale des deutschen Kammerspielfilms.

In den deutschen Kammerspielfilmen treten nur wenige Figuren, meistens ‚kleine Leute‘ der Gesellschaft auf, wie z. B. Bahnwärters, Briefträger, Dienstmädchen, Portier,

Gastwirt. Sie haben oft keinen eigenen Namen und werden nur mit ihrer Stellung in der Familie wie Vater, Mutter, Frau, Tochter, Nichte oder mit ihrem Beruf wie Eisenbahner, Briefträger, Portier, Nachtwächter bezeichnet. Die Handlung der Filme spielt im Alltagsleben, dessen Friede oft durch Konflikte innerhalb oder außerhalb der Familie zerstört wird. Aus Verzweiflung am Leben begehen diese Figuren entweder Selbstmord oder ermorden ihre Unterdrücker. „Der Kammerspielfilm ist vor allem ein psychologischer Film.“ (1) Mit dieser Bezeichnung charakterisierte die Filmkritikerin Lotte H. Eisner den Kammerspielfilm.

Auch im chinesischen Film „Die Göttin“ treten nur vier Personen auf: die ‚Göttin‘, ihr kleiner Sohn, der dicke Mann und der Schuldirektor. Sie haben ebenfalls keinen Namen (anstelle der Namen der Figuren sind im Vorspann nur die Namen der Darsteller angegeben). Die Geschichte spielt im Alltagsleben einer Prostituierten. Abends, wenn Lichter brennen, geht sie auf den Strich, während sie sich am Tage zu Hause um ihr Kind kümmert, es zur Schule bringt und ihre Pflicht einer liebevollen Mutter erfüllt. Als Prostituierte wird sie von Polizisten verfolgt, von Schurken und Strolchen belästigt und gedemütigt, auch von Nachbarn verspottet und verachtet. Als Mutter bemüht sie sich ihr Kind großzuziehen, kümmert sich um seine Schulbildung und widmet sich ihm in selbstloser Mutterliebe. Aber der Zuhälter nimmt ihr das sauer verdiente Geld weg. Aufgrund sozialer Vorurteile kann ihr Kind auch nicht mehr zur Schule gehen. Aus Verzweiflung erhebt sich die ‚Göttin‘ schließlich gegen die soziale Ungerechtigkeit und ermordet ihren Zuhälter. Welche verblüffende Ähnlichkeit zwischen Inhalt und Form dieses Films und denen des deutschen Kammerspielfilms!

Die deutschen Kammerspielfilme bringen oft mit Hilfe der Requisiten eine metaphorische oder symbolische Bedeutung zum Ausdruck und versuchen dadurch, „ein Bündnis zwischen Außenwelt und Unterbewußtsein zu vermitteln und ihre tragische Identität zu proklamieren“ (2). In „Scherben“ wird z. B. durch das vom Wind zerschlagene Fenster und die am Boden liegenden Glasscherben angedeutet, daß das friedliche Leben der Familie des Bahnwärters zerstört werden wird und mit der Ankunft des Inspektors ein Verhängnis droht. In „Der letzte Mann“ wird mit Hilfe der Drehtür des Hotels, die der alte Portier in Bewegung setzt, seine Autorität angedeutet, die mit seiner Uniform identisch ist. In „Hintertreppe“ symbolisiert ein Wecker, wie weit das Leben des Dienstmädchens vom Zwang der Uhr beherrscht wird. In „Silvester“ steht

eine Wanduhr, die zwölf Uhr nachts zeigt und den Beginn des neuen Jahres ankündigt, für den Tod des Kneipenbesizers und die Gleichzeitigkeit der Veränderungen zwischen der Innen- und Außenwelt.

Im chinesischen Film „Die Göttin“ sind ebenfalls Beispiele dafür zu finden, wie mit Hilfe der Requisiten ein Inhalt angezeigt wird. Zu Beginn des Films schwenkt z. B. die Kamera nach oben und zeigt zwei chinesische Etuikleider an der Wand: Das prächtige Kleid wird von der ‚Göttin‘ benutzt, wenn sie auf den Strich geht, und das bescheidene trägt sie, wenn sie zu Hause bleibt. Damit wird auf das Doppelleben der ‚Göttin‘ hingewiesen. In der Szene, in der der Zuhälter noch einmal kommt und die ‚Göttin‘ belästigt, zeigt die Kamera nicht direkt den dicken Mann, sondern seinen Hut auf dem Tisch. Eine weitere Einstellung zeigt aus einer subjektiven Perspektive, wie die ‚Göttin‘ zuerst den Hut sieht, als sie nach Hause kommt. Damit wird nicht nur die Anwesenheit des Zuhälters dargestellt, sondern auch, daß die ‚Göttin‘ ihn verabscheut. Außerdem zeigen einige symbolische und metaphorische Einstellungen, wie die ‚Göttin‘ auf den Strich geht: Die Füße eines Mannes treten in die Einstellung hinein und halten vor den Füßen der ‚Göttin‘, dann gehen die Füße beider in die gleiche Richtung weg, wahrscheinlich nach der Vereinbarung der Bezahlung. Auch die Einstellung, in der die Kamera sich zwischen den Beinen des dicken Mannes auf die zu Boden geschlagene ‚Göttin‘ richtet, charakterisiert sehr lebendig und anschaulich, wie der Zuhälter sein Unwesen rücksichtslos und gewalttätig treibt und wie die gedemütigte ‚Göttin‘ in eine hilflose Situation gerät.

Außerdem erinnert die Einstellung, in der die Nachbarn hinter dem Rücken der ‚Göttin‘ miteinander tuscheln, an die Einstellung des deutschen Kammerspielfilms „Der letzte Mann“, in der die Nachbarn hinter dem alten Mann miteinander tuscheln und die Nachricht über seine Degradierung verbreiten. Beide Einstellungen ähneln sich sehr.

Der Regisseur des Films Wu Yonggang (1907-1982) hatte zuvor als Ausstatter und Regieassistent gearbeitet. 1934 drehte er unter dem Einfluß der linken Filmbewegung seinen Debütfilm „Die Göttin“. Der Erfolg dieses Films war nicht nur seiner Regiekunst, sondern auch dem ausgezeichneten Spiel der Darstellerin Ruan Lingyu (1910-1935) zu verdanken. Von 1926 bis 1935 spielte Ruan Lingyu Hauptrollen in etwa 29 Stummfilmen wie „Frühlingstraum in der alten Stadt“ (R: Sun Yu, 1930), „Wildes

Gras und freie Blumen“ (R: Sun Yu, 1930), „Geschichte unter den roten Pfirsichblüten“ (R: Bu Wancang, 1931), „Das kleine Spielzeug“ (R: Sun Yu, 1933), „Drei moderne Frauen“ (R: Bu Wancang, 1933) u.a. Sie war der beliebteste Filmstar Anfang der dreißiger Jahre in China. Ihr Spiel war dem des berühmten deutschen Filmstars Henny Porten der zwanziger Jahre vergleichbar, die das Dienstmädchen in „Hintertreppe“ spielte.

1. 3. Das Entstehen der linken Filmbewegung

In den dreißiger Jahren entstand die linke Filmbewegung, die vom Anfang der dreißiger Jahre bis zum Beginn des Widerstandskrieges gegen die japanische Aggression 1937 dauerte und einen großen Einfluß auf den chinesischen Film ausübte. Das Entstehen der linken Filmbewegung war also kein Zufall. Sie ergab sich einerseits aus der linken Kulturbewegung, die sich Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre vor dem Hintergrund der politisch-revolutionären Ereignisse in China entwickelte, andererseits aus der antijapanischen Bewegung Anfang der dreißiger Jahre.

1927 zerbrach die Einheitsfront der Kommunistischen Partei Chinas (KP Chinas) und der Nationalen Volkspartei Chinas (Kuomintang) durch den Verrat Tschiang Kaisheks an der Revolution. Der erste Bürgerkrieg war damit beendet. Danach trat die chinesische Revolution in die Periode des zweiten Bürgerkrieges, des Agrarrevolutionären Krieges (1927-1937) unter der Führung der KP Chinas. Die Kämpfe zwischen der Revolution und der Konterrevolution übten einen starken Einfluß auf die chinesische Kultur aus und förderten die Entwicklung einer linksgerichteten Literatur- und Kunstbewegung. Am 2. März 1930 wurde in Shanghai das Bündnis der linken Schriftsteller Chinas ins Leben gerufen, zu dessen Mitgliedern viele bekannte Schriftsteller, Dramatiker und Filmregisseure wie Lu Xun, Guo Moruo, Mao Dun, Yu Dafu, Shen Duanxian (Xia Yan), Tian Han u.a. zählten. In einer Resolution betonte dieses Bündnis „die neue Aufgabe der proletarisch-revolutionären Literatur Chinas“, „auf dem Gebiet der Literatur den Kampf gegen den Imperialismus und gegen die Interessen der despotischen Feudalherren, Gutsbesitzer und der Bourgeoisie vertretende Kuomintang-Macht zu intensivieren, die proletarische Revolution zu propagieren und die Massenkultur der Arbeiter und Bauern zu fördern.“ (1) Anschließend wurden die Bündnisse der linken Theatermacher, Journalisten, Maler und Musiker gegründet, die

sich im Juli 1930 zur Generalunion der linken Kulturkreise Chinas zusammenschlossen. Damit kam Anfang der dreißiger Jahre eine linke Kulturbewegung in China zustande, die die von der ‚4. Mai-Bewegung‘ 1919 eingeleitete neue Literaturbewegung mit antiimperialistischer und antifeudaler Stoßrichtung zu einem neuen Höhepunkt brachte.

Im Oktober 1931 verabschiedete das Bündnis der linken Theatermacher einen Aktionsplan, in dem zum ersten Mal ein Programm der ‚Bewegung des linken Films‘ vorgestellt wurde. Dieses Programm, das grundlegende Richtlinien für Volksmassen, gegen den Imperialismus und Feudalismus formulierte, war ein Manifest für das neue Kampfmittel Film. Um eine Einheitsfront unter den Filmschaffenden zu bilden, wurde im Februar 1933 in Shanghai der Verband der chinesischen Filmkultur gegründet. In einer Deklaration rief der Verband Solidarität der Filmschaffenden und „Schaffung einer neuen silbernen Welt“ (2) auf. Im März des selben Jahres wurde in Shanghai eine von der KP Chinas illegal geführte Filmgruppe gebildet, die aus den kommunistischen Schriftstellern und Filmkritikern Xia Yan, Ah Ying, Situ Huimin, Wang Chenwu und Shi Linghe bestand. Leiter dieser Gruppe war Xia Yan. Diese Filmgruppe sammelte zahlreiche linke und fortschrittliche Regisseure, Autoren, Schauspieler u.a. in Shanghai und schickte sie in verschiedene Filmstudios. Sie drehten Filme, lieferten Drehbücher, schrieben Filmkritiken, gaben eine linke theoretische Zeitschrift „Filmkunst“ heraus und stellten die sowjetischen Filme vor usf. Damit entstand eine linke Filmkultur in Shanghai, aus der eine Reihe von Filmen über das Leben und den Kampf der Arbeiter, Bauern, Frauen und Intellektuellen hervorging.

Neben dem zweiten Bürgerkrieg zwischen der KP Chinas und der Kuomintang litt China Anfang der dreißiger Jahre auch unter der japanischen Aggression. Am 18. September 1931 begannen die Japaner einen Überraschungsangriff gegen die chinesischen Truppen bei Shenyang und besetzten in drei Monaten ganz Nordostchina. Einige Monate später führten sie am 28. Januar 1932 einen bewaffneten Angriff gegen Shanghai. Angesichts der japanischen Besetzung erwachte das nationale Bewußtsein des chinesischen Volkes, und es entstand eine Bewegung gegen die japanische Aggression und zur Rettung des Landes. Die nationale Krise und das neue politische Klima veränderten die Erwartungen der Zuschauer an den Film und gaben der Entwicklung der linken Filmbewegung einen weiteren Anstoß. Filme nach den Werken der ‚Schmetterlingsschule‘ sowie die Kungfu- und Geisterfilme kamen aus der Mode.

Die Zuschauer wollten Filme sehen, die das reale Leben zeigen und den Kampfwillen des Volkes gegen die japanische Aggression widerspiegeln. Unter diesen Umständen versuchten viele Filmgesellschaften neue Konzepte zu entwickeln und den Forderungen des Publikums entgegenzukommen. Lianhua, Mingxing und Tianyi, die drei größten Studios in Shanghai, drehten während des ‚28. Januar-Krieges‘ viele Dokumentarfilme über den Gegenangriff der 19. Armee gegen die japanischen Invasoren in Shanghai, danach auch Spielfilme mit antijapanischem Inhalt, wie z. B. „Zusammen zur Rettung des Landes“ (R: Sun Yu, 1932), „Zwei Frauen aus Nordostchina“ (R: Li Pingqian, 1932), „Abenteuer auf dem Schlachtfeld“ (R: Zhang Shichuan, 1932), die vom Publikum begrüßt wurden.

1. 4. Die chinesische linke Filmbewegung innerhalb der weltweiten fortschrittlichen Filmströmungen Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre

Neben den politischen und filmimmanenten Faktoren im Inland wurde das Entstehen der chinesischen linken Filmbewegung auch von internationalen Faktoren geprägt. Besonderen Einfluß gewannen der sowjetische Film und die fortschrittlichen Filmströmungen bzw. die proletarischen Filmbewegungen in anderen Ländern, wie z. B. in Japan, den USA und in Deutschland.

Der sowjetische Film begann Mitte der zwanziger Jahre einen starken Einfluß auf den chinesischen Film auszuüben. Die erste Vorführung eines sowjetischen Spielfilms in China fand 1926 statt. In diesem Jahr stellte die von Tian Han geleitete Südland-Filmanstalt im Auftrag des sowjetischen Konsulats in Shanghai Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925) vor. Der revolutionäre Ideengehalt und die künstlerische Attraktion dieses Films beeindruckten die eingeladenen Gäste aus den Literatur- und Kunstkreisen von Shanghai sehr. Leider war es keine öffentliche Vorführung. Erst am 4. April 1931 war es trotz einiger Hindernisse seitens der Kuomintang gelungen, den Spielfilm „Sturm über Asien“ (1928) von Pudowkin und im Februar 1933 den Tonfilm „Der Weg ins Leben“ (1931) in Shanghai öffentlich aufzuführen, was von linken Filmkritikern begrüßt wurde. Danach wurden weitere sowjetische Filme, wie z. B. „Goldene Berge“ (1931), „Tschapajew“ (1934), gezeigt, von denen die linken Filmschaffenden Chinas viele neue künstlerische Methoden wie

die von ihnen so benannten ‚sowjetischen Einstellungen‘ lernten und sie dann in ihren Filmen einsetzten.

Außerdem stellten chinesische Filmkritiker in Zeitungen und Zeitschriften die sowjetischen Filme vor und machten sie damit einer breiten Öffentlichkeit bekannt. Im Juli 1930 gab die Monatszeitschrift „Südland“ ein Sonderheft des sowjetischen Films heraus. Im Vorwort schrieb Tian Han: „Der Film ist das beste Instrument, die Volksmassen zu organisieren bzw. zu bilden, und die Revolution hat im neuen Rußland große Erfolge erzielt, weil es dieses Instrument sehr gut zur Geltung bringt.“ (1) Im Juni 1932 veröffentlichte der Filmkritiker Wang Chenwu in der Zeitung „Filmtimes“ den Artikel „Der Film in der Sowjetunion“ und machte die Resolution des 12. und 13. Parteitagés der KPdSU über den Film bekannt. Im Juli des selben Jahres übersetzte Xia Yan zusammen mit Zheng Boqi das Buch „Über Filmregie und Drehbuch“ von Pudowkin ins Chinesische. Diese filmpublizistische Arbeit sowie die Rezensionen der chinesischen Filmkritiker über die gezeigten sowjetischen Filme übten einen großen Einfluß auf die Entwicklung der linken Filmbewegung aus und trugen viel zur Veränderung des chinesischen Films in den dreißiger Jahren bei.

Bedeutsam für die chinesische Filmentwicklung wurde auch der Einfluß des japanischen Films. Die proletarische Filmbewegung Japans, an deren Spitze 1929 Sasa Gengi und Ywazaki Akira von der Union des japanischen proletarischen Films standen, sah im Film „eine der Waffen zur Befreiung des japanischen Proletariats“. Die meisten führenden Vertreter der linken Kulturbewegung Chinas hatten in Japan studiert, kannten die Theorie und Praxis der japanischen Kulturbewegung gut und übertrugen sie auch auf den chinesischen Film. Da der kulturelle Austausch zwischen China und der Sowjetunion von der Kuomintang-Behörde gehemmt wurde, sahen die chinesischen linken Kulturschaffenden Japan als eine wichtige Quelle für Informationen über die sowjetische Literatur und Kunst an und schenkten der Kulturbewegung des japanischen Proletariats, in der auch über die sowjetischen Konzepte diskutiert wurden, große Aufmerksamkeit.

Anfang der dreißiger Jahre entstand in den USA auch eine realistische Filmströmung mit einer Reihe ernster ‚Sozialfilme‘, die von der Tradition des Hollywood-Unterhaltungsfilms Abstand nahmen und sich bemühten, die reale Situation der

Menschen widerzuspiegeln. Manche Filme wie „Im Westen nichts Neues“ (1930) von Lewis Melestone, „Lichter der Großstadt“ (1931), „Moderne Zeiten“ (1936) von Charlie Chaplin sowie „Ich bin ein entflohener Kettensträfling“ (1932) von Mervyn Le Roy wurden in China begrüßt und von der Kritik gelobt. Sie prägten ebenfalls die Entwicklung des chinesischen Films.

Auch in Deutschland entwickelte sich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre eine realistische Stilrichtung - die Neue Sachlichkeit. Dazu zählten die sozialkritischen Filme von G.W. Pabst, die eine Abkehr des deutschen Stummfilms von der mystischen, phantastischen Welt des Expressionismus und eine Hinwendung zur sozialen Realität bedeuteten; weiterhin die ‚Zille-Filme‘, die unter dem Einfluß der Zeichnungen Heinrich Zilles entstanden und das Leben der Arbeiter oder anderer Werktätigen Berlins thematisierten; sowie der proletarische Film, der Ende der zwanziger Jahre im Kontext der deutschen Arbeiterbewegung und der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur entstand.

Sieht man nach den Gemeinsamkeiten der deutschen proletarischen Filmbewegung und der chinesischen linken Filmbewegung, so sind gewisse Parallelen zu beobachten, die ungeachtet aller sonstigen kulturellen Differenzen bestanden: Beide Filmbewegungen waren Ergebnis der politischen und gesellschaftlichen Prozesse in ihrem jeweiligen kulturellen Kontext. Sie entstanden aus der Arbeiterbewegung oder der linken Kulturbewegung Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre, wurden jeweils von der Kommunistischen Partei geprägt (beim deutschen proletarischen Film spielte auch die SPD eine dominante Rolle) und besaßen häufig einen revolutionären und agitatorischen Charakter. Die Filme dieser Bewegungen sollten dazu dienen, das politische Bewußtsein des Publikums zu schärfen und für eine Änderung der dargestellten Lebenszustände der Proletarier und der bestehenden Gesellschaft zu kämpfen. Beide Filmbewegungen wurden stark von der sowjetischen Revolution und vom realistischen Film der Sowjetunion beeinflusst und sahen ihn vielfach als Vorbild an. Sie nahmen vorwiegend Arbeiter, Bauern und kleine Angestellte als Hauptgestalten und versuchten, mit realistischen, sozialkritischen Mitteln deren Elend und miserables Lebensmilieu darzustellen.

Daran zeigt sich, daß die chinesische linke Filmbewegung Anfang der dreißiger Jahre kein isoliertes Phänomen oder einen Sonderfall darstellte, sondern einen Bestandteil der revolutionär-fortschrittlichen Filmströmungen der Welt bildete.

1. 5. Die Filmproduktion der linken Filmbewegung - die Hauptströmung des chinesischen Films in den dreißiger Jahren

In den dreißiger Jahren bestanden in der chinesischen Filmszene ihrem politischen Engagement nach zwei gegensätzliche Arten Filme: ‚Der harte Film‘, der durch den linken und fortschrittlichen Film mit dem antiimperialistischen und antifeudalistischen Inhalt, unterstützt von der KP Chinas, vertreten wurde; und ‚der sanfte Film‘, der vom Standpunkt der Kuomintang-Macht aus gegen das politische Engagement des linken Films auftrat. Die Filmemacher der letzten Filmrichtung behaupteten, daß der Film ‚Eiscreme für die Augen und Sofa für die Seele‘ sein sollte, weshalb er ‚sanft und nicht hart‘ sein müßte. Er diene nur ‚zur physischen Unterhaltung und dem geistigen Trost‘ der Zuschauer, sollte deshalb ‚keine Ideologie auf der Leinwand propagieren‘ (1). Zu den Produktionen dieser Filmrichtung zählten die Filme ‚Das männlich verkleidete Mädchen‘ (R: Fang Peilin, 1936), ‚Hochzeitsnacht‘ (R: Yue Feng, 1936), ‚Die erste Liebe‘ (R: Liu Naou, 1937) u.a. Da ‚der sanfte Film‘, der sich hauptsächlich der Genreformen - Komödie, Liebesgeschichte oder Krimi - bediente, allein Unterhaltung anstrebte und die gesellschaftliche Realität Chinas negierte, brachte er sowohl inhaltlich als auch künstlerisch keine relevanten Filme hervor und verschwand mit der Verschärfung der politischen Konflikte, insbesondere mit dem Kampf des chinesischen Volkes gegen die japanische Aggression, aus der Filmproduktion.

Die Hauptströmung des chinesischen Films in den dreißiger Jahren wurde wesentlich durch den linken und fortschrittlichen Film gekennzeichnet. Aus der linken Filmbewegung von 1931 bis 1937 entstand eine Reihe realistisch-fortschrittlicher Filme, die meistens aus den großen Filmstudios Mingxing, Lianhua und Yihua stammten, zum Teil auch von mittelgroßen oder kleinen Studios wie Xinhua, Diantong u.a. produziert wurden. Diese Filme, die entweder den Widerstandskampf des chinesischen Volkes gegen die japanische Aggression propagieren oder das Leben der Arbeiter, Bauern und Intellektuellen darstellen, verkörperten den Geist der Zeit. Sie

entsprachen den Bedürfnissen des Publikums und übten einen großen Einfluß auf die Öffentlichkeit aus.

1. 6. Der Drehbuchautor Xia Yan und die Filme nach seinen Drehbüchern

Die Entwicklung der linken Filmbewegung und des realistischen Films in den dreißiger Jahren waren mit dem Drehbuchautor Xia Yan eng verbunden, denn viele bedeutende Filme aus der linken Filmbewegung wurden nach seinen Drehbüchern gedreht.

Xia Yan (1900-1996) arbeitete mit 14 Jahren als Lehrling in einer Färberei. 1920 begann er mit einem Stipendium in Japan Elektrizitätswissenschaft zu studieren. Er interessierte sich jedoch viel mehr für Literatur und Philosophie. Während dieser Zeit beschäftigte er sich auch mit den Ideen des Marxismus und Leninismus und beteiligte sich in Japan an der linken Literatur- und Kunstbewegung. 1927 wurde er wegen seines politischen Engagements von der japanischen Behörde abgeschoben. Nach seiner Rückkehr in Shanghai trat er im Juli 1927 in die KP Chinas ein.

Beeinflußt von der Entwicklung der proletarisch-revolutionären Literatur organisierte Xia Yan Ende 1929 mit Zheng Boqi, Ah Ying, Shen Xiling u.a. zusammen die erste proletarische Theatergruppe in China - das „Shanghai-Kunsttheater“. Gleichzeitig gab er zusammen mit Feng Naichao und Shen Xiling die linksgerichtete Zeitschrift „Kunst“ heraus und übersetzte viele Werke aus der sowjetischen Literatur und Kunst ins Chinesische. 1930 wirkte er aktiv an den Gründungen des „Bündnisses der linken Schriftsteller Chinas“ und des „Bündnisses der linken Theatermacher Chinas“ mit. Er war einer der Leiter der beiden Bündnisse. 1933 wurde die von der KP China geleitete Filmgruppe gegründet. Er war Leiter dieser Gruppe. Danach leitete Xia Yan nicht nur die linke Filmbewegung, sondern verfaßte auch Drehbücher, nach denen viele realistisch-fortschrittliche Filme gedreht wurden. Damit leistete er einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung der linken Filmbewegung der dreißiger Jahre.

Von 1932 an arbeitete Xia Yan an dem Filmstudio Mingxing als Buchautor. Im März 1933 wurde „Wilder Strom“ (R: Cheng Bugao), der erste gesellschaftskritische Film des Mingxing-Studios, nach dem Drehbuch von Xia Yan hergestellt. Der Film nimmt die Zeit nach dem ‚Zwischenfall des 18. September 1931‘ zum Hintergrund und erzählt,

wie unzählige Bauernfamilien im Einzugsgebiet des Yangtse-Flusses durch das Hochwasser zugrunde gingen und wie die Bauern, geführt von einem jungen Schullehrer, gegen das Hochwasser und gegen einen Gutsbesitzer kämpften, der das Geld für den Bau eines Dammes unterschlug. Im Gegensatz zu den meisten Filmen mit einem bürgerlich-reformistischen Inhalt der zwanziger Jahre stellte „Wilder Strom“ zum ersten Mal im chinesischen Film den Kampf zwischen Gutsbesitzern und Bauern auf dem Lande dar. Mit dem Satz „Nicht der Himmel, auch nicht das Wasser, sondern die ‚Menschen‘ haben ihnen das angerichtet“ verweist der Film auf die sozialen Ursachen des Hochwassers. Die Einstellung am Filmschluß, in der der geldgierige Gutsbesitzer nach dem Bruch des Dammes vom reißenden Strom verschluckt wird, deutet den Untergang der Gutsbesitzerklasse an. Die Kritik bewertete den Film positiv und stellte fest, daß „dieser Film die neue Linie des chinesischen Films einleitete“ (1) und „die bedeutendste Umwandlung in der bisherigen Geschichte des chinesischen Films darstellte.“ (2) Der Erfolg des Films ging vor allem auf das Drehbuch von Xia Yan zurück, wie der Regisseur des Films Cheng Bugao hervorhob: „Dieses Drehbuch besitzt eine gesellschaftspolitische Botschaft, bildhafte Charaktere, eine dramatische Handlung und ein klares Ziel. Es ist das erste wirklich filmische Drehbuch in unserem Land und eine bahnbrechende Leistung in der damaligen Filmproduktion.“ (3)

Cheng Bugao (1893-1966) war einer der bedeutenden Filmregisseure aus den dreißiger Jahren. 1924 drehte er seinen Debütfilm „Mandarinrenten in Not und Elend“. Nachdem er sich der linken Filmbewegung anschloß, brachte er einige relevante Filme heraus. Cheng Bugao gab sich im Film „Wilder Strom“ besondere Mühe, die Ideen des Buchautors zu realisieren. Um dem Film Authentizität zu verleihen, montierte er viele dokumentarische Bilder, die er 1931 in der Großstadt Wuhan am Yangtse-Fluß bei dessen Überschwemmungen aufgenommen hatte, in das Geschehen. Symbolisch deutete er mit einem großen Holzeimer, der hoch im Wasser schwimmt, den verheerenden Charakter der Überschwemmung an.

Danach wurde der bekannte Film „Seidenraupen im Frühling“ (R: Cheng Bugao, 1933) gedreht, für den Xia Yan ebenfalls das Drehbuch lieferte und Cheng Bugao Regie führte. „Seidenraupen im Frühling“ ist eine Adaption der gleichnamigen Erzählung des Schriftstellers Mao Dun (1896-1991) (4), die in einer realistischen Schreibweise die Armut der Bauern und die Zerstörung der Landwirtschaft in der Provinz Zhejiang

aufgrund der weltweiten Wirtschaftskrise und der japanischen Aggression Anfang der dreißiger Jahre beschreibt. Der Film war „der erste Versuch, ein Werk der neuen chinesischen Literatur nach der ‚4. Mai-Bewegung‘ zu verfilmen und den chinesischen Film mit der neuen Literaturbewegung zu verbinden.“ (5) Die Hauptfigur Lao Tongbao ist ein armer Seidenraupenzüchter. Der Film erzählt, wie er mit seinen Familienangehörigen Tag und Nacht den ganzen Verlauf der Seidenraupenzucht - vom Ausbrüten der Eier bis zum Entstehen der Kokons der Seidenspinner - überwacht. Um mehr Maulbeerbaumblätter zu kaufen und damit eine gute Ernte des Seidenkokons zu erzielen, hat Lao Tongbao viel Geld gegen Wucherzinsen geliehen. Aber wegen des ‚28. Januar-Krieges‘, angezettelt von den Japanern gegen Shanghai, werden viele Seidenhaspeleien und -fabriken geschlossen. Unter diesen Umständen ist Lao Tongbao gezwungen, seine Seidenkokons in eine entfernt gelegene Stadt zu bringen und dort zu einem Schleuderpreis zu verkaufen. Deshalb muß er, kaum daß die alte Schuld getilgt ist, neue Schulden machen. Schließlich erkrankt Lao Tongbao, deprimiert sagte er: „Wie gut die Kokons auch sind, ich büße dabei das Geld ein und mache Verluste. Wie könnte man noch weiter existieren.“

Wie die Erzählung von Mao Dun stellt auch der Film das Geschehen um Lao Tongbao realistisch dar und zeigt, wie die armen Bauern Chinas in den dreißiger Jahren sozial verelendeten. Da Xia Yan das Leben der Bauern sowie die Sitten und Gebräuche in den Dörfern seiner Heimat sehr gut kannte, konnte er in seinem Drehbuch das Arbeits- und Lebensmilieu der Bauern detailliert beschreiben. Um der Textvorlage von Mao Dun treu zu bleiben, benutzte er Dialoge aus der Erzählung als Zwischentitel. Außerdem übernahm er, um die Filmhandlung anzureichern, Motive aus anderen Erzählungen des Autors. Erwähnenswert ist es auch, daß Xia Yan und Cheng Bugao am Anfang des Films mit Hilfe einer Trickbilder-Sequenz anschaulich zeigen, wie China unter den zu niedrigen Preisen für die ins Ausland exportierte Seide zu leiden hatte. Um die Seidenraupenzucht möglichst originalgetreu zu zeigen, ließ der Regisseur in einem kleinen Atelier drei Bauern wirklich Seidenraupen züchten. Die Kamera nahm innerhalb von etwa anderthalb Monaten die einzelnen Phasen der Seidenraupenzucht auf. Als die Raupen Seidenfäden spannen, zeichnete eine Kamera in einem Zeitraffer alle drei Stunden ein Bild dieses Vorgangs auf und verband diese Bilder durch Überblendungen. Derartige Bemühungen um eine Darstellung der Wirklichkeit verliehen dem Film einen dokumentarischen Charakter. Außerdem brachten Buchautor und Regisseur die

Darsteller dazu, vor dem Drehen das Leben der Bauern und den Vorgang der Seidenraupenzucht kennenzulernen und dadurch die bis dahin eher übliche realitätsferne Darstellungsweise der Schauspieler zu überwinden. Im Gegensatz zu frühen theatralischen Darstellungen spielten sie in diesem Film ihre Rollen eher natürlich, schlicht, schmucklos und dadurch überzeugend.

Danach schrieb Xia Yan das Drehbuch für den Film „24 Stunden in Shanghai“ (1933). Mit diesem Film wandte er sich dem Leben der Arbeiter zu. Der Film erzählt die Geschichte eines Jungen von seiner Verletzung durch einen Arbeitsunfall bis zu seinem Tode in einer vom ausländischen Kapital bewirtschafteten Textilfabrik in Shanghai Anfang der dreißiger Jahre. Die Geschichte spielt innerhalb von 24 Stunden: Sie beginnt um 16 Uhr und endet um 16 Uhr des nächsten Tages. Mit diesem Film thematisiert Xia Yan die Unterdrückung und Ausbeutung der Arbeiter. Das realitätsbezogene Thema, die wirklichkeitsnahe Milieubeschreibung, der reportagehafte Stil, die vergleichende Darstellung der sozialen Klassen sowie die kinematographische Erzählweise fügen sich zu einer künstlerischen Einheit. Die Zensurbehörde der Kuomintang-Regierung verbot jedoch den Film wegen seines revolutionären Inhalts und gab ihn erst nach der Entfernung zahlreicher Sequenzen im Dezember 1934 für die Aufführung frei.

Nach „24 Stunden in Shanghai“ beschäftigte sich Xia Yan mit dem Schicksal der Frauen. Dazu hat er Drehbücher für die Filme „Markt der Schminke“ und „Die Zukunft“ geschrieben. In „Markt der Schminke“ (1933) handelt es sich um das Erwachen einer Berufsfrau. Die Protagonistin des Films arbeitet als Verkäuferin in der Abteilung für Schminkartikel. Bei der Arbeit ist sie einerseits den Nachstellungen und der Beleidigung durch Käufer ausgesetzt, andererseits wird sie zum Objekt von Intrigen und Spott mißgünstiger Kollegen sowie der Belästigung durch ihren Vorgesetzten. Um ihre Ehre zu wahren, verläßt sie schließlich das Kaufhaus. Es wird ihr bewußt, daß sie zusammen mit anderen den Kampf für die Würde der Frauen führen muß. Mit dem Titel „Markt der Schminke“ und dem Schicksal der Protagonistin zeigt Xia Yan, daß Frauen in der halbkolonialen und halbfeudalen Gesellschaft Chinas für die Ausbeuter nichts anderes als eine Ware galten. Der Schluß des Films deutet an, daß die Emanzipation der Frauen nur unter der Voraussetzung der Befreiung der ganzen Gesellschaft möglich sei.

„Die Zukunft“ (1933) erzählt ebenfalls, wie eine Frau den Weg der Unabhängigkeit beschreitet. Die Hauptfigur des Films ist eine Schauspielerin. Sie glaubt der traditionellen Vorstellung, daß eine Frau um einer guten Zukunft willen eine lebenslängliche Stütze haben muß. Deshalb heiratet sie einen höheren Bankangestellten. Obwohl sie ihrem Mann in jeder Weise dient, liebt ihr Mann dennoch eine andere Frau, als er eine erfolgreiche Karriere zum Beamten betreibt. Er beschimpft, verprügelt und vertreibt seine Ehefrau schließlich aus dem Haus. Dieses Schicksal macht ihr schließlich bewußt, daß die eheliche Abhängigkeit ihr keine sichere Zukunft garantiert. Deshalb entschließt sie sich, unabhängig zu bleiben, wieder zur Bühne zurückzukehren und von ihrer eigenen künstlerischen Arbeit zu leben. Mit diesem Film kritisiert Xia Yan die damals unter Frauen sehr verbreiteten Gedanken, ein vom Ehemann abhängiges Dasein zu fristen. Im gleichen Jahr wurde noch „Kinder der Zeit“ (1933), ein weiterer Film nach einem Drehbuch von Xia Yan, gedreht. Der Film schildert die unterschiedlichen Wege einiger junger Leute in der Zeit des ersten revolutionären Bürgerkrieges 1925-1927.

Ende 1933 ereignete sich in Shanghai der berüchtigte ‚Yihua-Zwischenfall‘, bei dem die ‚Blaue Bande‘, eine faschistische Organisation, auf Anstiftung der Kuomintang-Behörde hin das Yihua-Filmstudio zerstörte und im Namen der ‚Kameradschaft der Filmwelt von Shanghai zur Beseitigung des Kommunismus‘ die Kinomanager davor warnte, „die Filme nach Drehbüchern, unter Regie oder gespielt von Filmleuten wie Tian Han (unter dem Decknamen Chen Yu), Shen Duanxian (unter dem Decknamen Cai Shusheng oder Ding Qianping), Bu Wancang, Hu Ping, Jin Yan u.a., die den Gegensatz zwischen Reich und Arm propagieren, zu zeigen. Wenn Sie diese Filme weiterhin zeigten, würden Ihre Kinos wie das Yihua-Studio ohne Pardon ebenfalls zerstört werden.“ (6) Damit wurden auch Xia Yan und andere linke Filmschaffende von der Kuomintang vor weiterer revolutionär-fortschrittlicher Tätigkeit gewarnt. Dennoch schrieb Xia Yan in einer solchen schwierigen Situation das Drehbuch „Der gemeinsame Feind“ und in Zusammenarbeit mit anderen Autoren das Drehbuch „Geschichten der acht Frauen“.

„Der gemeinsame Feind“ (1934) erzählt, wie eine junge Frau angesichts der nationalen Krise die Treulosigkeit ihres Mannes, eines jungen Offiziers, hinnimmt und seinen Kampf gegen die gemeinsamen Feinde - die japanischen Aggressoren - unterstützt. Mit

diesem Film warb Xia Yan für die Solidarität aller Kräfte, einschließlich der patriotischen Offiziere und Soldaten der Kuomintang-Regierung, im gemeinsamen Kampf gegen die japanischen Eindringlinge. Die Kritik wies auf diese Zielsetzung des Films hin: „Alle Leute, die sich um das Schicksal des Landes kümmern und den Widerstandskampf gegen die japanische Aggression und zur Rettung des Landes unterstützen, sollen diesem Film ihre Aufmerksamkeit schenken.“ (7)

„Geschichten der acht Frauen“ (1934) ist ein Episodenfilm aus acht Frauengeschichten, die von mehreren Drehbuchautoren geschrieben und von Xia Yan zusammengefaßt wurden und die Zhang Shichuan, Cheng Bugao, Shen Xiling, Zheng Zhengqiu, Li Pingqian u.a. in Szene setzten. Der rote Faden, der die acht Geschichten verbindet, ist das Schicksal oder der Lebensweg von acht Frauen in der damaligen Gesellschaft. Xia Yan bringt in diesem Film sein Mitgefühl mit dem Unglück der armen Frauen der unteren Gesellschaftsschicht zum Ausdruck und übt Kritik am luxuriösen und verschwenderischen Leben der reichen Frauen der Oberschicht der Gesellschaft. Die acht Episoden des Films, die jeweils eigenständig sind, sind von ihren Motiven her eng miteinander verwoben und fügen sich zu einem ganzen Film zusammen. Selbstverständlich lassen die Inszenierungen der verschiedenen Regisseure und das Spiel der verschiedenen Darsteller unterschiedliche ‚Handschriften‘ erkennen.

1934 verließ Xia Yan Mingxing, weil er politisch unter Druck gesetzt wurde. Im selben Jahr gründete die Filmgruppe der KP Chinas das Filmstudio Diantong. Situ Huimin, ebenfalls Mitglied dieser Filmgruppe, und Xia Yan waren die Initiatoren dieses Studios. Während Situ Leiter für die Filmproduktion wurde, übernahmen Xia Yan und Tian Han die Leitung der Drehbuch-Abteilung. Im August 1935 drehte Diantong den Film „Freiheitsgöttin“, für den Xia Yan das Drehbuch schrieb und bei dem Situ Huimin Regie führte. Xia Yan beschreibt mit diesem Film den Lebensweg einer kleinbürgerlichen Intellektuellen in der Zeit von der ‚4. Mai-Bewegung‘ im Jahr 1919 bis zum ‚28. Januar-Krieg‘ des Jahres 1932 und erzählt, wie sie unter dem Einfluß der ‚4. Mai-Bewegung‘ und der revolutionären Tätigkeiten ihres Mannes in den antiimperialistischen und antifeudalen Kämpfen jener Jahre allmählich politisch bewußt wird. Der Film „Freiheitsgöttin“ schildert nicht nur den historischen Hintergrund, sondern auch den zeitgenössischen Zeitgeist. Dazu bemerkte die Kritik: „Dieser Film

hat uns eine vergangene Geschichte nach der anderen erzählt. Wir sollten weiter für die Gleichberechtigung und Freiheit Chinas kämpfen.“ (8)

Situ Huimin (1910-1987), der Regisseur des Films, war einer der Organisatoren der linken Filmbewegung. Während der Schulzeit schloß sich Situ schon der Studentenbewegung an. 1927 trat er in die KP Chinas ein und nahm am Kanton-Aufstand (9) teil. Im Jahr darauf begab er sich nach Japan, studierte dort Bildende Kunst und Elektrotechnik. Nach seiner Rückkehr 1930 nahm er in Shanghai an der linken Theaterbewegung teil und arbeitete 1932 im Tianyi-Studio als Ausstatter. Situ Huimin war auch einer der ältesten Filmtechniker Chinas. 1933 stellte er mit seinem Vetter Situ Yumin zusammen ein modernes Tonaufnahmegerät her, das mit dem Lichttonverfahren für Filmproduktion arbeitete. 1934 gründete er das Diantong-Studio, das bald zu einem Stützpunkt der linken Filmbewegung wurde. Dort arbeitete Situ als Atelierleiter, Regisseur und Produzent. 1935 drehte er seinen Debütfilm „Freiheitsgöttin“. Er inszenierte das Drehbuch von Xia Yan auf eine eher schlichte und textnahe Weise. Viele Szenen geben die Lebensatmosphäre der Zeit realistisch wieder. Insbesondere die Szenen über das Shaji-Massaker (10) gelten als ausgesprochen wirklichkeitsgetreu. Sie sind gleichzeitig erfüllt von Pathos, da Situ dieses Ereignis selbst miterlebt hatte. Außerdem montierte er viele dokumentarische Aufnahmen in den Film, was dazu beiträgt, die Zeit in einer authentischen Weise zu vergegenwärtigen. Das „Lied der Freiheitsgöttin“, das der linke Komponist Lü Ji zusammen mit dem Autor Sun Shiyi für den Film schuf, gab der Stimme des chinesischen Volkes in seinem Kampf gegen den Imperialismus und für die nationale Befreiung Ausdruck. 1936 wurde das Diantong-Studio aufgrund des politischen Drucks von seiten des Kuomintang-Regimes und infolge finanzieller Schwierigkeiten geschlossen. Situ Huimin arbeitete dann beim Lianhua-Studio und führte dort mit anderen zusammen Regie bei den Filmen „Die Lianhua-Sinfonie“ (1937), „Herrlicher Anblick der Welt der Literatur und Kunst“ (1937) u.a.

1935 schrieb Xia Yan das Drehbuch für den Film „Ein Geldgeschenk zum Frühlingsfest“ (R: Zhang Shichuan, 1937). Die Geschichte beginnt am Silvesterabend des chinesischen traditionellen Frühlingsfestes. Während des Feuerwerkes steckt der alte Hausherr einen Silberdollar unter das Kopfkissen seiner Enkelin Rongrong. Am nächsten Tag kauft das kleine Mädchen mit diesem Dollar ein Feuerwerk. Von da an

durchläuft der Dollar nacheinander die Hände verschiedener Leute. Schließlich gerät dieser Dollar in die Hände der Kusine von Rongrong, die damit für eine arme Freundin die Miete bezahlt. So zirkuliert dieser Dollar weiter durch die Hände der Menschen. Bald ist das Jahr vergangen. Es ist wieder am Silvesterabend des Neujahrs. Beim Knallen des Feuerwerkes steckt der alte Hausherr wie gewöhnlich wieder ein Geldgeschenk für Rongrong zum Frühlingsfest unter ihr Kopfkissen, jedoch diesmal nicht mehr einen Silberdollar, sondern einen Geldschein.

Der Film schildert auf diese Weise die Haltung der Leute aus verschiedenen sozialen Schichten zu diesem Dollar und stellt die Wirtschaftskrise der halbkolonialen und halbfeudalen Metropole Shanghai dar: das Warenangebot mit seinen niedrigen Preisen und Preissenkung der Tanzlokale, die Finanzkrise und den Run auf Banken, die Instabilität der Gesellschaft und Raubüberfälle. Der Schluß des Films, als sich der Silberdollar in ein ‚1-Yuan-Fabi‘ (11) - ein als ‚gesetzliche Währung‘ geltendes Papiergeld - umwandelt, ist besonders relevant, er deutet damit an, daß die ‚vier großen Familien‘ (12) mit ihren politischen und wirtschaftlichen Privilegien ihren Reichtum durch Betrug und Gewalt an breiten Volksmassen erlangten. Damit hat der Film das Wesentliche erfaßt und seine soziale Kritik verstärkt.

In der künstlerischen Form zeigt der Film mit dem Umlauf eines Silberdollars als rotem Faden der Spielhandlung verschiedene Aspekte des breiten und bunten sozialen Lebens der Metropole Shanghai in den dreißiger Jahren. Beeindruckend sind die Szenen am Anfang und am Schluß des Films, in denen der Großvater zweimal Geldgeschenke für Rongrong unter ihr Kopfkissen steckt, zum ersten Mal einen Silberdollar, zum zweiten Mal aber einen Geldschein. Trotz des Zeitsprungs bilden sie einen inhaltlichen Rahmen. Sie zeigen die gesellschaftlichen Veränderungen innerhalb der dazwischen liegenden Zeit auf und regen die Zuschauer zum Nachdenken an. In diesem Film demonstriert Xia Yan erneut seine Fähigkeit, mit wenigen Bildern, Dialogpartien oder Detailbeschreibungen den Charakter einer Figur und ihre emotionalen Änderungen darzustellen. Dieser Film weist thematisch und stilistisch Ähnlichkeiten zum deutschen Querschnittfilm „K. 13513 - Abenteuer eines Zehnmarkscheines“ (R: Berthold Viertel, 1926) auf, der ebenfalls durch Umlauf eines Geldscheines das Spektrum des gesellschaftlichen Lebens der Metropole Berlin in den zwanziger Jahren zeigt. Ob diese

Ähnlichkeit nur Zufall ist oder hier eine Idee aufgegriffen und adaptiert wurde, ist nicht mehr zu ermitteln.

Von „Wilder Strom“ (1933) bis zu „Ein Geldgeschenk zum Frühlingsfest“ (1936) hat Xia Yan innerhalb von vier Jahren etwa zehn Drehbücher geschrieben, in denen er nicht nur das breite Leben der chinesischen Gesellschaft in den dreißiger Jahren darstellte, sondern auch Figuren aus verschiedenen Klassen oder sozialen Schichten gestaltete. In seinen Drehbüchern zeigt sich immer ein starkes politisches Engagement. Die antiimperialistische und antifeudalistische Haltung, der Aufruf zum Widerstandskampf gegen die japanische Aggression, die Propaganda des revolutionären Kampfes und die Bloßstellung der gesellschaftlichen Mißstände unter der Herrschaft der Kuomintang-Macht sind die Hauptthemen seiner Drehbücher in dieser Periode.

Auch seine Darstellungsweise entwickelte Xia Yan kontinuierlich weiter. Er lernte viel bei den sowjetischen Filmen und auch bei den Filmen anderer Länder. Gleichzeitig führte er auch gestalterische Elemente aus der Literatur und dem Theater in die Filmkunst ein. Dabei zeigte Xia Yan eine große gestalterische Vielfalt. Er war in der Lage, sowohl eine Geschichte diachronisch (wie bei den Filmen „Kinder der Zeit“ und „Freiheitgöttin“) zu erzählen, als auch die damalige Gesellschaft synchronisch (wie bei den Filmen „24 Stunden in Shanghai“, „Ein Geldgeschenk zum Frühlingsfest“ u.a.) darzustellen. Die Struktur seiner Drehbücher war komplex, die Gestalten waren lebendig und einprägsam. Er konnte dem Leben typische und repräsentative Ereignisse und Figuren entnehmen und daraus überzeugende Geschichten konstruieren. Den Handlungen, Szenen, Figuren und Details verlieh er als Drehbuchautor große Authentizität. All dies zeichnete den prägnanten Stil seiner Drehbücher aus.

Aufgrund der Pressionen des Kuomintang-Regimes mußte Xia Yan nach 1935 seine Filmarbeit aufgeben und beschäftigte sich mit Theater und Literatur. 1936 erschien sein erstes Theaterstück „Saijinhua“ („Die Prostituierte ‚Goldene Blume‘“) sowie zwei weitere Theaterstücke: „Geschichte von Qiujiu“ (13) und „Unter dem Dach von Shanghai“. Außerdem veröffentlichte er zu dieser Zeit noch seine bekannte Reportage „Kontrakttextilarbeiterinnen“ (14) sowie eine Vielzahl weiterer Prosawerke.

1. 7. Andere repräsentative linke und fortschrittliche Filme und deren Regisseure

Neben den Filmen nach Drehbüchern von Xia Yan entstand in den dreißiger Jahren auch eine Reihe linker und fortschrittlicher Filme, die die gesellschaftliche Wirklichkeit Chinas und das Leben der kleinen Leute realistisch darstellten.

1.7.1. Zheng Zhengqiu und sein Film „Geschichte der Zwillingschwestern“

Angesichts der nationalen Krise nach dem ‚Zwischenfall des 18. September‘ 1931 und beeinflusst von der Entwicklung der linken Filmbewegung kam es Anfang der dreißiger Jahre im Filmschaffen des chinesischen Filmpioniers Zheng Zhengqiu zu einer Wende. Mit der Auffassung, daß „der Film die Verantwortung trägt, die Zeit vorwärtszutreiben“ und „die antiimperialistischen, antikapitalistischen und antifeudalistischen Losungen rufen sollte“ (1), drehte er einige sozial relevante Filme wie „Blumen der Freiheit“ (1932), „Frühlingsfluß und Herbstwellen“ (1933) und „Geschichte der Zwillingschwestern“ (1933). Von ihnen ist der Tonfilm „Geschichte der Zwillingschwestern“, der auf Zheng Zhengqiuis Theaterstück „Die vornehme Dame und die Mörderin“ basiert, besonders nennenswert. Der Film erzählt von der Trennung und der Wiedervereinigung zweier Zwillingschwestern sowie ihrer verschiedenen Schicksale jeweils innerhalb einer reichen und einer armen Familie. Er stellt zwar auch Frauen in den Mittelpunkt, bleibt aber nicht wie früher allein bei der Darstellung von Ehe, Liebe und Familie sowie der Propagierung moralischer Werte, sondern überzeugt durch seinen sozialen Gehalt. Der Film spiegelt viele zeitgenössische Probleme der dreißiger Jahre in China wider, wie z.B. die heftigen Kontroversen zwischen den Militärmachthabern, die zerstörte Landwirtschaft, und stellt den klassischen Gegensatz zwischen Reich und Arm dar. Künstlerisch zeigt der Film gleichwohl die Merkmale der Filme von Zheng Zhengqiu: verwickelte Handlungen, eine rührende Geschichte mit einem Happy-end, den subtilen Darstellungsstil u.a. Außerdem ist der Film in einer zügigen Montage erzählt, er bricht die lineare zeitliche bzw. räumliche Abfolge auf und setzt viele filmspezifische Darstellungsmittel wie Erinnerungen, Rückblenden, Assoziationen ein, die viel zur Darstellung der inneren Vorgänge der Figuren und zur Entwicklung der Handlungen beitragen. Besonders erwähnenswert ist, daß es Zheng Zhengqiu und dem Kameramann gelungen war, mit Hilfe der Doppelbelichtung die beiden Hauptfiguren, Dabao und ihre Schwester, gemeinsam vom Filmstar Hu Die

spielen und sie in vielen Einstellungen gleichzeitig mit großer natürlicher Wirkung auftreten zu lassen. Der Film „Geschichte der Zwillingschwestern“ fand sowohl bei gebildeten als auch bei einfachen Leuten Anklang. Er wurde zwei Monate lang aufgeführt und ein großer kommerzieller Erfolg.

An diesem Film waren ebenfalls Merkmale des ‚filmischen Theaters‘ erkennbar. So blieb z. B. die Kamera stabil, bei der räumlichen Behandlung wurde der konventionelle Stil des ‚Zivilisationstheaters‘ beibehalten, es fehlten den Einstellungen bzw. Szenen große optische Tiefenschärfe oder eindrucksvolle Beleuchtung. Das besagt, daß dieser Film im wesentlichen noch dem ästhetischen Anspruch des ‚filmischen Theaters‘ der zwanziger Jahre entsprach. Der Film „Geschichte der Zwillingschwestern“ kennzeichnete einerseits den ideellen und künstlerischen Höhepunkt des Filmschaffens von Zheng Zhengqiu, andererseits auch das Ende seiner filmischen Vorstellungen, denn ein Jahr später schied dieser einflußreiche Filmpionier Chinas mit 48 Jahren aus dem Leben.

1.7.2. Cai Chusheng und sein Film „Das Lied der Fischer“

Cai Chusheng (1906-1968) begann sich 1927 mit der Filmarbeit zu beschäftigen, er war am Anfang als Darsteller tätig. 1929 arbeitete er im Mingxing-Studio als Assistent bei Zheng Zhengqiu. 1932 drehte er seinen Debütfilm „Frühling im Südländ“ sowie seinen zweiten Film „Rosaroter Traum“. 1933 brachte er unter dem Einfluß der linken Filmbewegung den Film „Morgen in der Metropole“ heraus. Mit Schilderung des Schicksals eines unehelichen Kindes in diesem Film verurteilte er die soziale Ungerechtigkeit und nahm Partei für die Werktätigen.

1934 drehte Cai Chusheng mit der Intention, „die Leiden der Leute der unteren Sozialschicht darzustellen“, nach einem selbst verfaßten Drehbuch den Film „Das Lied der Fischer“. Der Film beschreibt mit dem Schicksal der Geschwister Xiao Mao und Xiao Hou das bittere Leben der Fischer und weist die sozialen Gründe ihres Leidens auf: die Ausbeutung durch Kapitalisten und die wirtschaftliche Ausplünderung durch Japaner. Der Film besitzt eine komplexe Handlung und anschauliche Figuren, er erzählt in voller Melancholie und in einem langsamen Rhythmus das wechselhafte Schicksal der Figuren. Der Filmemacher bemühte sich, die Fesseln des ‚filmischen Theaters‘ zu

durchbrechen und seine Geschichte mit filmischen Mitteln zu erzählen. Dazu wendete er vergleichende Einstellungen an und stellte das bittere Leben der armen Fischer dem luxuriösen Leben der Kapitalisten gegenüber. Außerdem setzte er viele Außenaufnahmen vom Fischerdorf und vom Fischfang ein, was dem Film eine visuelle Attraktion und eine lyrische Stimmung verleiht. Im Vergleich mit dem Film „Geschichte der Zwillingschwestern“ (1933) von Zheng Zhengqiu, der hauptsächlich aus Innenaufnahmen besteht, gab der Film „Das Lied der Fischer“ den Zuschauern ein Gefühl von Frische und Weite. „Das Lied der Fischer“ war ein mit Musik untermalter Film. Der Titelsong, eine traurige und rührselige Melodie, brachte nicht nur Trauer und Empörung der Fischer zum Ausdruck, sondern unterstrich auch das Leitmotiv des Films. Das Lied gewann über den Film hinaus eine große Popularität. Der Film „Das Lied der Fischer“ wurde mit seinen realistischen Motiven und seiner volkstümlichen Darstellungsweise vom Publikum sehr begrüßt und erzielte einen großen Kassenerfolg. Außerdem weckte der Film auch die internationale Aufmerksamkeit. Eine Kopie wurde nach Frankreich verkauft und dort gezeigt. Im März 1935 nahm der Film am ersten internationalen Filmfestival in Moskau teil und erhielt den Ehrenpreis. Es war der erste internationale Preis, den ein chinesischer Film gewann.

In den dreißiger und vierziger Jahren brachte Cai Chusheng weitere bedeutende und ausgezeichnete Filme heraus, wie z.B. „Neue Frauen“ (1935), „Lämmer auf dem Irrweg“ (1936), „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“ (1947). Viele von seinen Filmen zählen heute zu den Klassikern des chinesischen Films.

1.7.3. Sun Yu und sein Film „Die breite Straße“

Unter dem Einfluß der linken Filmbewegung drehte Sun Yu in den dreißiger Jahren eine Reihe bedeutender Filme, wie z.B. „Wilde Rose“ (1932), „Zusammen zur Rettung des Landes“ (1932), „Liebe und Blut unter dem Vulkan“ (1932), „Das kleine Spielzeug“ (1933), „Tagesanbruch“ (1933), „Königin des Sports“ (1934), „Die breite Straße“ (1934). Von ihnen ist besonders der Film „Die breite Straße“ hervorzuheben, er war der repräsentativste Film von Sun Yu in den dreißiger Jahren.

Der Film handelt vom Leben der Straßenarbeiter. Er erzählt, wie sechs Straßenarbeiter und zwei Mädchen beim Bau einer militärischen Straße mutig gegen die Bedrohung durch Japaner und die Sabotage eines projapanischen Gutsbesitzers kämpfen und in einer kurzen Zeit eine breite Straße anlegen. Als ein Militärkonvoi mit Munition durch diese Straße an die Front fährt, sterben die Straßenarbeiter und ein Mädchen jedoch unter dem Maschinengewehrfeuer der japanischen Flugzeuge. Mit diesem Film gestaltet Sun Yu zum ersten Mal im chinesischen Film ein Gruppenbild der Arbeiter und stellte die Arbeiterklasse in den Vordergrund des Widerstandskampfes gegen die japanischen Aggressoren und zur Rettung des Landes.

Der Film stellt das Kollektiv von sechs Straßenarbeitern und zwei Mädchen dar. Jede Figur hat ihren eigenen Charakter. Sun Yu verzichtet jedoch auf eine biographische Darstellung dieser Figuren, die im konventionellen Film oft eingesetzt wird. Außerdem entwickelte er den Charakter einer Figur nicht isoliert, sondern verdeutlicht die verschiedenen Charakterzüge der Figuren durch Gegenüberstellung oder Kontrast. Dazu wählte er die Darsteller, die der Mentalität und dem Charakter der Filmfiguren entsprachen, und ließen sie die Familiennamen der Darsteller tragen. Daran ist Sun Yus Streben nach einem lebensnahen Spiel der Darsteller erkennbar.

Im Film legte Sun Yu das Gewicht nicht auf die Geschichtserzählung, sondern auf den Ausdruck der Gefühle. Dazu setzte er symbolische Darstellungsformen an. So zeigt der Film z. B. am Anfang eine Szene, in der viele kräftige und braungebrannte Straßenarbeiter im Rhythmus des „Liedes der Bahnbrecher“ Steinblöcke sprengen und Hindernisse beseitigen, beim Singen des „Liedes der breiten Straße“ Steinwalzen ziehen und Boden planieren. Diese Szene voller poetischen Stimmung und Pathos verleiht dem Film einen positiven und hochgestimmten Grundton und deutet schon das progressive Motiv des Films an. Die jungen Straßenarbeiter symbolisieren den nationalen Widerstandswillen, die hohen Berge im Hintergrund die Unterdrückung der chinesischen Nation durch den Feudalismus und Imperialismus und die von den Straßenarbeitern angelegte breite Straße den Weg des Kampfes der chinesischen Nation zur Freiheit und Befreiung. Am Schluß des Films läßt der Filmemacher die gestorbenen Figuren wieder auferstehen und zeigt, wie sie, weiter Lieder singend, in Überblendungen die Steinwalzen nach vorn ziehen. Diese beeindruckenden Bilder

symbolisieren nicht nur die Unsterblichkeit des Kampfgeistes der Straßenarbeiter, sondern steigern auch die poetische Stimmung des Films.

„Die breite Straße“ war ein Werk in der Übergangsphase des chinesischen Films vom Stumm- zum Tonfilm. Die Dialoge wurden zwar noch durch Zwischentitel vermittelt, in einzelnen Abschnitten wurde jedoch bereits Musik eingesetzt. Die beiden vertonten Lieder, „Das Lied der breiten Straße“ und „Das Lied der Bahnbrecher“, trugen besonders dazu bei, die Solidarität und den Optimismus der Arbeitergestalten mit zu charakterisieren.

1.7.4. Ying Yunwei und sein Film „Unglück nach dem Studienabschluß“

Ying Yunwei (1904-1967) war eigentlich Theaterregisseur. 1934 begann er mit der Filmarbeit und drehte seinen Debütfilm „Unglück nach dem Studienabschluß“. Die Hauptfigur des Films ist der junge Intellektuelle Tao. Nach dem Studienabschluß findet dieser keine Arbeit und lebt mit seiner Frau in der Not. Tao wird gezwungen, in einer Werft als Kuli zu arbeiten. Nach der Geburt eines Kindes wird seine Frau schwer krank und schwebt in Lebensgefahr. Um seine Frau zu retten, versucht er beim Vorarbeiter Geld zu entleihen, doch sein Gesuch wird abgelehnt. In der ausweglosen Situation stiehlt er Geld. Als er einen Arzt holt, stirbt seine Frau. In tiefer Trauer bringt Tao das Kind in ein Waisenhaus. Zu Hause erwartet ihn die Polizei.

Der Film basiert auf dem Drehbuch von Yuan Muzhi, der auch die Hauptrolle des Films Tao spielt. Er schildert, wie Tao von einem ambitionierten Intellektuellen zu einem deprimierten Arbeitslosen absteigt und wie er trotz der verzweifelten Anstrengungen untergeht. Der Film besitzt eine Rahmenstruktur, beginnt mit einer Rückblende, in der Tao im Gefängnis dem alten Direktor der Hochschule über das Vorgeschehen erzählt, und endet mit seiner Abführung. Die Handlungen steigern sich schrittweise zum Höhepunkt, dabei wird die melancholische Stimmung immer weiter verstärkt. Im Film werden viele metaphorische Einstellungen eingesetzt, so deutet z. B. das mehrmalige Abnehmen eines Heiratsfotos von Tao und seiner Frau von der Wand und dessen Wiederaufhängen das mehrmalige Umziehen und damit das instabile Leben der Familie Tao an. Mit der Einstellung, daß Tao mit einem Waschbecken Wassertropfen vom kaputten Dach auffängt, wird darauf angespielt, daß nach dem Tode seiner Frau das

Unglück noch nicht zu Ende ist. Im Waisenhaus schreibt Tao das Geburtsdatum seines Kindes auf ein Papier, das das erste Blatt des Tagebuches war, in das Tao und seine Frau nach ihrer Heirat den Satz „Heute ist Beginn unseres neuen Lebens“ geschrieben hatten. Jetzt wird der glückliche Tag ausgerechnet zum Tag des Unterganges ihres Lebens. Mit solchen nuancierten und metaphorischen Darstellungen wird das Hauptmotiv des Films tiefgreifend verdeutlicht. Das „Lied des Studienabschlusses“ im Film, für das der Schriftsteller und Filmregisseur Tian Han den Text und der Komponist Nie Er die Musik schrieben, breitete sich mit der Aufführung des Films weit aus und wurde bald zu einem populären Lied im Kampf gegen die japanische Aggression.

Besonders erwähnenswert ist es, daß der Film „Unglück nach dem Studienabschluß“ der erste vollständige Tonfilm Chinas ist. Vor ihm entstanden zwar schon andere ‚Tonfilme‘, sie waren jedoch nur teilweise mit Ton ausgestattete Filme und setzten den Ton noch nicht durchgehend ein. Bei diesem Film wurden der Ton, das Geräusch, die Musik sowie das Lied zum ersten Mal auch als künstlerische Darstellungsmittel eingesetzt. Das trug viel dazu bei, die Atmosphäre der Umwelt auf neue und überzeugende Weise herzustellen, die psychische Verfassung der Figuren zu charakterisieren und die künstlerische Attraktivität des Films zu verstärken.

Nach „Unglück nach dem Studienabschluß“ drehte Ying Yunwei noch weitere ‚Widerstandsfilme‘ wie „Helden unserer Zeit“ (1935), „Ein Herz und eine Seele beim Kampf auf Leben und Tod“ (1936), „Achthundert Helden“ (1938), „Sturm nördlich von der Großen Mauer“ (1939) u.a.

1.7.5. Shen Xiling und sein Film „An der Straßenkreuzung“

Shen Xiling (1904-1940) studierte in den zwanziger Jahren in Japan Malerei und entwickelte ein großes Interesse für das Theater. Nach seiner Rückkehr im Jahr 1928 beteiligte er sich in Shanghai an fortschrittlichen Literatur- und Theateraktivitäten und war einer der Initiatoren des „Bündnisses der linken Schriftsteller“. 1931 begann er mit seiner Filmarbeit als Ausstatter. 1933 drehte er nach seinem Drehbuch den Erstlingsfilm „Schrei der Frauen“, in dem das miserable Leben der chinesischen Kontraktarbeiter und ihr Erwachen zum ersten Mal im Film beschrieben wurden. Im selben Jahr drehte er nach dem Drehbuch von Xia Yan noch den Film „24 Stunden in Shanghai“, in dem er

mit Hilfe paralleler Montagen die verschiedenen Lebenswelten der Armen und der Reichen darstellte. 1935 brachte Shen Xiling zwei weitere Filme heraus: „Heimweh“ und „Das Mädchen vom Boot“. Mit dem ersten Film beschrieb er das bittere Exilleben der Landsleute aus Nordostchina, die nach der Besetzung ihrer Heimat durch die japanischen Eindringlinge nach Shanghai flohen. Mit dem zweiten schilderte er die Tragödie eines Mädchens vom Boot und entwickelte Mitleid mit der Titelfigur.

1937 drehte Shen Xiling den Film „An der Straßenkreuzung“. In diesem Film zeigte er einen Querschnitt des Lebens, charakterisierte vier junge Intellektuelle und beschrieb ihre verschiedene Haltung zur Arbeitslosigkeit und zur nationalen Krise. Das vom Regisseur selbst verfaßte Drehbuch basiert auf seinen Gesprächen mit vielen arbeitslosen Jugendlichen, seinen eigenen Lebenserfahrungen sowie seiner Betrachtung der Gesellschaft. Deshalb besitzt die Filmgeschichte eine aktuelle Bedeutung und auch einen typischen Wert. Der Film läuft in einer geschickten, flüssigen Montage und in einem heiteren Rhythmus ab. Im Film konstruierte der Filmemacher viele humorvolle Episoden, insbesondere die um eine Trennwand, hinter der auf beiden Seiten die beiden Protagonisten, Zhao, ein Reporter, und Yang, die neue Mieterin und Arbeiterin einer Spinnerei, leben. Obwohl die beiden nächste Nachbarn sind und fast täglich beim Aus- und Einsteigen in die Straßenbahn aneinander vorbeigehen, haben sie keine Gelegenheit, einander kennenzulernen, denn sie arbeitet in einer Tagschicht und er in einer Nachtschicht. Deshalb tragen sie ihre Konflikte miteinander auf handgeschriebenen Zetteln aus. Diese Konflikte werden erst beseitigt, als Zhao eines Tages zur Recherche über die Arbeitsbedingungen der Arbeiterinnen in die Spinnerei kommt und dort zufällig Yang kennenlernt. Dabei entsteht zwischen ihnen eine Liebesbeziehung. Eine derartige Handlung verleiht dem Film einen lebendigen und komödiantischen Stil. Außerdem verstärkt das Lied „Im Frühling“ auch die leichte Atmosphäre des Films.

In der Schlußszene des Films treffen sich Zhao, Yang und andere arbeitslose Kollegen an der Straßenkreuzung. Sie sind entschlossen, den Weg zum Kampf gegen die japanischen Aggressoren anzutreten. Ein derartiger Schluß deutet an, daß sich der Weg der Jugendlichen mit dem Schicksal der Nation und mit der Zukunft des Landes eng verbindet.

1.7.6. Yuan Muzhi und sein Film „Straßenengel“

Yuan Muzhi (1909-1978) kam ebenfalls vom Theater. Als ein ausgezeichnete Schauspieler verdiente er einst die Bezeichnung des ‚Mannes mit tausend Gesichtern‘. 1934 begann er sich mit dem Film zu beschäftigen. Er schrieb das Drehbuch für den Tonfilm „Unglück nach dem Studienabschluß“ und spielte dessen Hauptrolle. 1935 führte er Regie für die musizierte Filmkomödie „Stadtanblick“ und drehte im Jahr 1936 nach seinem Drehbuch den bedeutenden Film „Straßenengel“.

Stoff und Figuren des Films „Straßenengel“ bezog Yuan Muzhi aus dem wirklichen Leben der Metropole Shanghai Anfang der dreißiger Jahre. Die Hauptfiguren sind einige junge Leute aus der untersten Schicht der Gesellschaft: Prostituierte, Singmädchen, Trompeter, Zeitungsverkäufer, Friseur und Straßenhändler. Diese ‚Straßenengel‘ haben keinen festen Beruf, sie leben in ständiger Not, aufgrund ihrer niedrigen Herkunft besitzen sie keine vollständigen Namen. Indem der Filmemacher ihr elendes Schicksal und die Härte der gesellschaftlichen Verhältnisse darstellte, brachte er sein tiefes Mitleid mit diesen Schwachen der Gesellschaft zum Ausdruck, zeigte auch ihren Kampf gegen böse Mächte, ihre Sehnsucht nach der Liebe und Freundschaft sowie Solidarität zwischen ihnen.

Mit diesem Film versuchte Yuan Muzhi, eher einen Querschnitt des Alltagslebens der Figuren darzustellen als eine vollständige Geschichte der Figuren zu erzählen. Deshalb besitzt der Film ein offenes Ende. Bei der Bildgestaltung durchbricht der Film viele Konventionen der früheren Tonfilme wie die statische oder sich quer zum Geschehen bewegende Kamera, die einfachen Perspektiven, eine schematische Bühnenbeleuchtung u.a. Statt dessen setzt er eine bewegliche Kamera ein, die das Geschehen aus mehreren Perspektiven darstellt, um die Figuren und ihre Lebenswelt besser zu zeigen. So schwenkt z.B. die Kamera am Anfang des Films vom Dach eines Wolkenkratzers nach unten in die Erde. Dann erscheint auf der Leinwand der Zwischentitel: „Die untere Welt im Herbst 1935 in Shanghai“. Diese Sequenz erinnert an den deutschen Stummfilm „Metropolis“ (1927) von Fritz Lang. Außerdem werden viele Szenen in Originalplätzen wie Straßen, Gassen, Kneipen, Bad u.a. gedreht, wodurch der Film eine lebensnahe Atmosphäre erhält.

Außerdem versuchte der Filmemacher durch zahlreiche Details das Lebensmilieu der Leute und die halbfeudale und halbkoloniale Gesellschaft von Shanghai in den dreißiger Jahren darzustellen. Z. B. weisen die Belohnung für die Anzeige eines verfolgten Verbrechers, der Preissturz auf dem Markt, die musikalische Werbung vor einem Friseursalon auf die Instabilität der Gesellschaft und die wirtschaftliche Depression hin. Beim Suchen nach der Rechtschreibung des chinesischen Worts „Nan“ (Gefahr) treffen Chen und Bruder Wang zufällig die Schlagzeile der Zeitung: „Für die Nation ist Gefahr im Verzug“. Die Vorführung eines Taschenspielertricks für Xiaohong wird mit der Schlagzeile „Silber wird exportiert“ kombiniert. Derartige kreativ konzipierte Szenen bzw. Einstellungen setzen den Alltag mit dem nationalen Schicksal in Verbindung und reichern die realistische Darstellungsweise des Films an.

Besonders bemerkenswert ist es, daß der Filmemacher mit dem Einsatz des Tons sehr sparsam umging und nicht wie bei vielen früheren Tonfilmen die Figuren immer wieder sprechen ließ. So z. B. spricht die Prostituierte Xiaoyun im ganzen Film nur zweimal, statt dessen stellt sie ihr gedemütigtes Leben wesentlich durch ihre Bewegungen und Mienen dar. Die Hintergrundmusik dient dazu, Informationen der Bilder zu unterstreichen und den Raum außerhalb der Bilder zu erweitern. Ein solcher Toneinsatz zeigt, daß der Filmemacher beim Einsatz des Tons und bei der Verbindung des Tons mit Bildern schon eine frühe Professionalität erreichte. Die beiden Lieder im Film „Vier Jahreszeiten“ und „Ende der Welt“ wurden kurz nach der Aufführung weit verbreitet und sind bis heute beliebt.

„Straßenengel“ ist ein stilistisch vielfältiger Film, in dem Yuan Muzhi das ernste Motiv, die melancholische Stimmung und die komödiantischen Mittel miteinander verband und damit dem Film den Charakter der Tragikkomödie verlieh. Der Erfolg des Films war auch dem ausgezeichneten Spiel der Filmstars Zhao Dan und Zhou Xuan zu verdanken. Sie bemühten sich, im Film vom Sprechton der Bühnenschauspieler loszukommen und ein natürliches, lebensnahes Spiel zu erreichen..

In „Straßenengel“ erreichten das Drehbuch, die Regie, die Kamera, das Schauspiel sowie die Ausstattung ein höheres Niveau. Der Film kennzeichnet damit den Höhepunkt der chinesischen Filmkunst der dreißiger Jahre. Er wurde nicht nur in China begrüßt, sondern auch von der internationalen Kritik hochgeschätzt. Der französische

Filmhistoriker George Sadoul schrieb mit Bewunderung: „Wer den Film ‚Straßenengel‘ von Yuan Muzhi gesehen hat und nicht weiß, daß er 1937 von einem jungen chinesischen Regisseur stammt, der keine Kenntnis vom französischen Film hatte, der wird wohl meinen, daß dieser Film sicher von Jean Renoir oder dem italienischen Realismus beeinflusst wurde.“(1)

1. 8. Der Beitrag der linken Filmbewegung zum chinesischen Film und ihre historische Bedeutung

Die linke Filmbewegung von 1931 bis 1937 stellte eine bedeutende Erneuerungsbewegung in der Geschichte des chinesischen Films dar. Sie brachte dem chinesischen Film sowohl thematisch als auch künstlerisch eine historische Wende. Der Beitrag der linken Filmbewegung zum chinesischen Film bestand in mehreren Punkten:

1) die Anknüpfung an die neue Kulturbewegung

Die linke Filmbewegung stellte eine Verbindung her zwischen dem chinesischen Film und der neuen Kulturbewegung, die aus der „4. Mai-Bewegung“ 1919 entstanden war. Danach entwickelte sich der chinesische Film parallel zu dieser Kulturbewegung. Dazu sagte Ke Ling, der Buchautor und Filmkritiker aus der linken Filmbewegung: „Die linke Filmbewegung eröffnete dem chinesischen Film eine neue Zeit. Er begradigte den verwirrten Kurs, den der chinesische Film bis dahin genommen hatte, und ließ ihn Teil der neuen Kulturbewegung werden. Dadurch konnte er sich zu einer ernsthaften Kunst entwickeln.“ (1)

In den zwanziger Jahren, während die chinesische Literatur und einige Kunstgattungen unter dem Einfluß der neuen Kulturbewegung schon eine deutlich antifeudalistische und antiimperialistische Stoßrichtung aufwiesen und bemerkenswerte Erfolge erzielten, war der chinesische Film noch mit dem ‚Zivilisationstheater‘ und der ‚Mandarinenteater- und Schmetterlingsschule‘ der Literatur eng verbunden und identifizierte sich mit ihnen. Der Großteil des chinesischen Films wich der Auseinandersetzung mit der Realität aus und stand dem Zeitgeist fern. Die Hauptgründe dafür waren: Die meisten Filmleute standen damals noch der neuen Kultur fremd gegenüber und waren eher der traditionellen und feudalen Kultur verbunden. Sowohl das Kapital als auch die

technischen Ausrüstungen befanden sich in den Händen von Unternehmern, die den Film nur unter Verwertungsaspekten betrachteten und deswegen ihre Aufmerksamkeit vor allem auf den Kassenerfolg, nicht auf den ideellen und künstlerischen Wert des Films richteten. Die nationale Krise und die linke sozialkritische Filmbewegung weckten das Verantwortungsbewußtsein zahlreicher Filmschaffender, mit ihren Filmen die Realität der Gesellschaft widerzuspiegeln und ihre Filmarbeit mit dem nationalen Schicksal Chinas zu verbinden. Außerdem beteiligten sich mit dem Entstehen der linken Filmbewegung viele neue linksorientierte Literatur- und Kunstschaffende an der Filmarbeit, wodurch sich die Zusammensetzung der Reihen der Filmschaffenden bedeutend verbesserte. Die Schriftsteller und Künstler vermittelten dem Film nicht nur ihre Erfahrungen, sondern auch neue marxistische Literatur- und Kunstauffassungen und leisteten damit einen Beitrag, den chinesischen Film in die neue Kultur zu integrieren.

2) die Entwicklung der realistischen Tendenz des chinesischen Films.

Der realistische Film in China kann auf eine Tradition seit dem ersten Jahrzehnt zurückblicken. Eine sozialkritische Tendenz wiesen schon die ersten Kurzfilme wie „Das Ehepaar in Not“ (1913) und „Opiumopfer“ (1916) auf, die das feudale Ehesystem im alten China kritisierten und das Opium als eine große Gefahr für die chinesische Nation darstellten. In den zwanziger Jahren entwickelte sich diese Tendenz weiter durch die „Sozialfilme“ von Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan, die „Problemfilme“ von Hou Yao und die „Ethikfilme“ von Hong Shen, Ouyang Yuqian, Qiu Qixiang, Li Pingqian, Tian Han und Sun Yu, die sich mit den sozialen Problemen, vor allem mit dem traurigen Schicksal der chinesischen Frauen, auseinandersetzten. Da diese Filme damals quantitativ noch eine geringe Rolle spielten, konnten sie noch keinen großen Einfluß auf den chinesischen Film ausüben.

Die Einführung der Theorie des ‚neuen Realismus‘ aus Japan und des ‚sozialistischen Realismus‘ aus der Sowjetunion Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre trug viel dazu bei, die realistischen Strömungen in China zu fördern und bald den Realismus zum führenden Prinzip der chinesischen Literatur zu machen. Xia Yan, Ah Ying, Tian Han, Yang Hansheng, Zheng Boqi u.a., die sich damals sowohl im Kreis der linken Literatur als auch im Kreis des linken Films aktiv betätigten, führten den

Realismus in die Filmtheorie, -kritik und auch in ihr Filmschaffen ein, verhalfen damit dem linken Film zu einem wichtigen Flügel der revolutionären realistischen Strömungen der chinesischen Literatur und Kunst in den dreißiger Jahren. Die linke Filmbewegung gab der Entwicklung der realistischen Tendenz im früheren chinesischen Film einen kräftigen Impuls. Diese Entwicklung zeichnete sich wesentlich durch eine veränderte Themenwahl und eine neue Darstellungsweise aus.

Mit der Entfaltung der chinesischen Revolution und dem Entstehen der linken Filmbewegung in den dreißiger Jahren begannen sich viele Filmschaffende auch am Marxismus und an politischen Konzepten der KP Chinas zu orientieren. Dadurch erweiterten sie ihren politischen Horizont. Dies führte vor allem zu einer Veränderung der Themen. Der Filmkritiker Ah Ying stellte fest, daß „der Film diejenigen Themen, die von ‚belanglosen Sachen‘, ‚vielseitigen Liebesbeziehungen‘, ‚Tanzlokalen und Cafés‘ und ‚persönlichen Konflikten‘ handelten, aufgeben“ müsse und „sich dafür der Zeit und dem Volk zuzuwenden“ habe. (2) Viele Filmschaffende schenken nun dem Leben der Proletarier und der anderen Werktätigen Aufmerksamkeit. Arbeiter, Bauern und auch Intellektuelle wurden zu Protagonisten ihrer Filme. Außerdem begnügten sich die Filmschaffenden nicht mehr mit einer ethisch-moralischen Kritik, sondern versuchten mit Hilfe des Marxismus die chinesische Gesellschaft zu betrachten. Viele Konflikte erschienen deshalb nicht mehr als Probleme der traditionellen Ethik, sondern wurden mit Kategorien des Klassenantagonismus erfaßt. Im Gegensatz dazu, daß die Filmschaffenden früher nur indirekt den Klassenwiderspruch thematisierten oder ihm einfach auswichen, stellten sie ihn jetzt deutlich heraus, was ihren Filmen eine deutlich ideologische Färbung verlieh.

Nehmen wir den Film „Wilder Strom“ als ein zentrales Beispiel. Der Film schildert das miserable Schicksal der Bauern, die im Hochwasser um das nackte Leben kämpften, und er thematisiert den Gegensatz zwischen der Gutsbesitzerklasse und der Bauernklasse im Dorf. Der Filmkritiker Wu Cun schrieb damals: „In den früheren Filmproduktionen unseres Landes war keine soziale Problemstellung und kein Bewußtsein der Gegenwart zu finden. Erst mit dem Film ‚Wilder Strom‘ wird zum ersten Mal in unserer Filmgeschichte ein realistisches Thema ergriffen und in einer richtigen Darstellungsweise und mit einem fortschrittlichen Bewußtsein vermittelt. Damit fängt eine neue Richtung des chinesischen Films an.“ (3) Auch die Filme

„Seidenraupen im Frühling“, „Die Tränengeschichte des Mädchens auf einer eisernen Platte“, „Aufstand der Salzarbeiter“ und „Das Lied der Fischer“ besitzen eine ähnliche ideologische Tendenz. Sie beschreiben die Unterdrückung der Bevölkerung auf dem Lande und zeigen das arme Leben der Seidenraupenzüchter, Salzarbeiter und Fischer sowie ihr Erwachen und ihren Widerstand.

Die Filme mit der städtischen Thematik wie „24 Stunden in Shanghai“, „Die Unterdrückung“, „Die breite Straße“, „Schönheit aus der Zigarettenfabrik“ (R: Chen Kengran, 1933), „Schrei der Frauen“ u.a. nehmen das Leben der Arbeiter zum Thema. Sie zeigen direkt ihr Leiden unter dem Joch der Imperialisten und der nationalen Kapitalisten, stellen einen kausalen Zusammenhang zwischen der Arbeitslosigkeit und Armut einerseits, der Aggression des Imperialismus und der Ausbeutung durch Kapitalisten andererseits heraus.

Viele Filme zu dieser Zeit thematisieren den antijapanischen Kampf des chinesischen Volkes. „Wilde Rose“ (R: Sun Yu, 1932) zeigt z.B. die Entwicklung des chinesischen Nationalbewußtseins vor dem Hintergrund der japanischen Aggression. Der Film propagiert mit Hilfe einer vergleichenden Montage - während die Soldaten blutig an der Front kämpfen, führen die Beamten der Koumintang-Regierung im ‚großen Hintergrund‘ ein luxuriöses Leben - eine patriotische Haltung und kritisiert die Politik Tschiang Kaisheks, die auf Widerstand verzichtet. „Rosaroter Traum“ (R: Cai Chusheng, 1932) propagiert auch das Nationalgefühl, indem ein Lehrer im Film zum Boykott der ‚Waren des Feindes‘ aufruft. „Das kleine Spielzeug“ (R: Sun Yu, 1933) deutet mit einer Überblendung vom Kampf zwischen zwei Spielzeugen zum Krieg zwischen China und Japan an, daß das ‚kleine Spielzeug‘ im Film einen Doppelsinn hat - es ist nicht nur das Spielzeug für Kinder, sondern auch ein Synonym für die Waffen der antijapanischen Kämpfer. Im Film „Der böse Nachbar“ (R: Ren Pengnian, 1933) ist das antijapanische Thema noch deutlicher, obwohl die Spielhandlungen und die Namen der Figuren nur andeutungsweise angegeben werden. Andere Filme wie „Die gemeinsame Hingabe für den nationalen Notstand“ (R: Sun Yu u.a., 1932), „Leben und Tod der Nation“ (R: Tian Han, 1933), „Nahkampf“ (R: Hu Tu, 1933), „Söhne und Töchter im Sturm“ (R: Xu Xingzhi, 1935) thematisieren noch deutlicher den Kampf des chinesischen Volkes gegen die japanische Aggression.

Thematisch differenzierte sich der chinesische Film nun aus. Dazu meinte Xia Yan: „Die Filmschaffenden, von den Buchautoren bis zu den Filmkritikern, müssen den Weg ‚der Beschränktheit auf begrenzte Themen‘ durchbrechen. Die Gegenüberstellung zwischen Revolution und Konterrevolution, zwischen Armen und Reichen ist sicherlich für die Erziehung der Volksmassen von großer Bedeutung. Aber die Differenzierung der Themen, die sich mit sozialen Problemen aus dem breiten Leben beschäftigen, ist ebenfalls unentbehrlich.“ (4) Aus verschiedenen Perspektiven versuchten sie das Leben und den Kampf der Werktätigenmassen realitätsnah darzustellen, schonungslose Kritik an der Gesellschaft zu üben und ihre Veränderungen herauszufordern. Gerade im Prozeß der Entwicklung des Realismus entstand aus dieser Zeit eine Anzahl von sozial relevanten und künstlerisch anspruchsvollen Filmen, so richteten z.B. die Filme „Das neue und alte Shanghai“, „Straßenengel“ die Kamera auf die Welt der Kleinbürger in der Stadt und stellten auf komische wie auch auf ernste Weise deren mühsames Leben dar. Die Filme „Drei moderne Frauen“, „Markt der Schminke“, „Die Göttin“ und „Neue Frauen“ beschrieben das traurige Schicksal der unterdrückten und gedemütigten Frauen aus der unteren sozialen Schicht. Filme wie „Kinder der Zeit“, „Unglück nach dem Studienabschluß“ und „An der Straßenkreuzung“ erzählten von der Lebenshaltung und dem Lebensweg der fortschrittlichen Intellektuellen oder die Resignation der kleinbürgerlichen Intellektuellen. Durch die Vielfalt der Themen kam das soziale Leben Chinas der dreißiger Jahre realitätsnah auf der Leinwand zum Ausdruck. Man kann an diesen Filmen den Puls der damaligen Zeit fühlen und die Notwendigkeit der nationalen Revolution und des sozialen Umbruchs erkennen.

3) die Ausprägung des nationalen Stils

Nachdem der Film, das importierte ‚Schattenspiel aus dem Westen‘, sich in der chinesischen Kultur verankert hatte, mußte er auch einen eigenen nationalen Stil entwickeln. Dazu leisteten die Filmpioniere Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan, die mit dem ‚Zivilisationstheater‘ vertraut waren und den Geschmack des chinesischen Publikums gut kannten, einen großen Beitrag und lieferten den späteren Filmschaffenden wertvolle Erfahrungen. Jedoch blieben die frühen Filme zumeist noch Nachahmungen ausländischer Filme (insbesondere der Hollywood-Filme aus den USA) oder orientierten sich an den Formen des ‚Zivilisationstheaters‘. Im ersten und zweiten Jahrzehnt fehlte den chinesischen Filmleuten noch ein bewußtes Bemühen um einen

nationalen Stil. Da die Zuschauer damals zum großen Teil aus dem Kleinbürgertum kamen, setzten sich auch ästhetische Vorstellungen durch, die eher der Unterhaltungsliteratur entsprachen: Filme sollten eine spannende und geschlossene Geschichte erzählen, die sich nach dem dramatischen Modell ‚Anfang, Entwicklung, Höhepunkt und Ende‘ entwickelt. Die Figuren sollten klare Charaktere haben und ihre Gefühle oder Emotionen sollten so anrührend dargestellt werden, daß den Zuschauern die Tränen kamen. Da die Zuschauer nur eine flüssig erzählte Geschichte und dazu eine anpassende, einfache, leicht verständliche Filmsprache verlangten, interessierten sie sich nicht besonders für die visuelle Darstellungskraft und die Technik der Montage.

Um ihren Filmen bei einem breiten Publikum Resonanz zu verschaffen und gleichzeitig mit den sowohl von der Ausstattung als auch der Technik überlegenen ausländischen Filmen konkurrieren zu können, mußten die sozialkritischen Filmemacher den ästhetischen Geschmack und das Rezeptionsvermögen des breiten Publikums berücksichtigen. Deshalb bemühten sie sich, an die traditionelle chinesische Literatur und Kunst anzuknüpfen und dabei einen einfachen und volkstümlichen Filmstil zu entwickeln. Dazu versuchten sie vor allem, ihre Geschichten in einer beim chinesischen Publikum beliebten dramatischen Abfolge mit Anfang, Steigerung, Höhepunkt und Lösung zu erzählen. Außerdem sollte der Film eine vollkommene Bildkomposition, eine ruhige, flüssige Filmsprache und einen relativ langsamen Rhythmus zeigen. Damit paßten sich diese Filme den Erwartungen und der ästhetischen Psychologie des damaligen Publikums an. Die Bemühungen um einen populären künstlerischen Stil veranlaßten die Filmemacher, in den Filmen „Straßenengel“ und „Das Lied der Fischer“ Musikeinlagen, Gags oder Showauftritte hinzuzufügen, um sie unterhaltsamer zu machen. Dies waren Anleihen aus der traditionellen volkstümlichen Unterhaltungskunst Chinas wie den Scherzgeschichten und Bänkelliedern der traditionellen chinesischen Opernkunst.

Zur Entwicklung eines nationalen Stils war es unentbehrlich, Figuren zu gestalten, die den nationalen Charakter voll verkörperten. Eine Reihe lebendiger und eindrucksvoller Figuren entstanden auf diese Weise, so z. B. Liu Tiesheng in „Reißender Strom“, Lao Tongbao in „Seidenraupen im Frühling“, Xiao Mao und Xiao Hou in „Das Lied der Fischer“, Bruder Jin in „Die breite Straße“, Tao Jianping in „Unglück nach dem Studienabschluß“, Zhao und Yang in „An der Straßenkreuzung“, Chen und Xiao Hong

in „Straßenengel“. Diese herausragenden Gestalten gefielen den Zuschauern. Ihre Erlebnisse spiegelten das soziale Leben jener Jahre wider. In ihnen bündelten sich die moralischen Vorstellungen und ästhetischen Ideale der Chinesen. Daß diese Figuren lebendig gestaltet und in ihrer Typik repräsentativ gezeichnet waren, steht für den ästhetischen Fortschritt des chinesischen Films in dieser Zeit.

2. Der chinesische Film während des Widerstandskrieges gegen die japanische Aggression 1937-1945

2. 1. Die Bildung einer Einheitsfront gegen die japanische Aggression unter den Filmschaffenden

Nachdem Japan 1931 Nordostchina besetzt hatte, entfesselte es 1937 mit dem ‚Zwischenfall vom 7. Juli‘ bei Peking und dem ‚Zwischenfall vom 13. August‘ bei Shanghai einen breit angelegten Angriffskrieg gegen China. Von diesem Zeitpunkt an begann der Widerstandskrieg des chinesischen Volkes gegen die japanische Aggression.

Der japanische Aggressionskrieg steigerte das patriotische Bewußtsein des chinesischen Volkes. Überall im Lande entstanden antijapanische Organisationen. Auch von den Literatur- und Kunstschaffenden wurde eine Bewegung gegen die japanische Aggression und zur Rettung des Landes gegründet. Am 28. Juli 1937 wurde der „Verband der Kulturschaffenden zur Rettung des Landes“ und zwei Tage später der „Verband der Filmschaffenden zur Rettung des Landes“ in Shanghai ins Leben gerufen, der aufrief, „alle Kräfte der chinesischen Filmschaffenden zusammenzuschließen und in kürzester Zeit, mit wenig Geld und unter Einsatz aller Kräfte Filme zur Steigerung des Bewußtseins für die Rettung des Landes zu drehen“ (1). Am 29. Januar 1938 fand die Gründung des „allchinesischen Verbandes der Filmschaffenden gegen die japanische Aggression“ in Hankou, der Hauptstadt der Provinz Hubei, statt. Bedeutende Filmschaffende wie Xia Yan, Tian Han, Yang Hansheng, Situ Huimin, Ah Ying, Chen Boer u.a., die der KP Chinas angehörten, viele fortschrittliche Filmleute wie Cai Chusheng, Hong Shen, Shen Xiling, Shi Dongshan, Yuan Muzhi, Sun Yu, Zhao Dan, Ying Yunwei, Sun Shiyi, manche Produzenten aus Hongkong sowie Kulturbeamte der Kuomintang-Regierung wurden zu Vorstandsmitgliedern gewählt. Im Manifest rief der „Verband der Filmschaffenden zur Rettung des Landes“ auf, „sich enger zusammenzuschließen“ und „jeden Film zur mächtigen Waffe gegen die japanische

Aggression zu machen.“ (2) Dadurch entstand eine nationale Einheitsfront der Filmschaffenden des ganzen Landes gegen die japanische Aggression.

2. 2. Merkmale der Filmproduktion während des Widerstandskrieges

Der chinesische Film befand sich während des Widerstandskrieges gegen die japanische Aggression, der vom Juli 1937 bis zum August 1945 dauerte, in einer sehr schwierigen Lage. Im Kriegsfeuer des ‚Zwischenfalls vom 13. August‘ wurden Mingxing und Lianhua, die beiden bedeutendsten Filmstudios in Shanghai, schwer beschädigt, konnten vorläufig keine Filme mehr produzieren. Die anderen Filmstudios wie das Zentrale Filmstudio und das China-Filmstudio, die der Kuomintang-Behörde unterstellt waren, mußten wiederholt vor den heranrückenden japanischen Truppen fliehen und besaßen deshalb keine feste Produktionsbasis mehr. Die Filmschaffenden verteilten sich während des Krieges auf verschiedene Studios in Shanghai, Wuhan, Chongqing sowie Hongkong und arbeiteten unter schwierigen Bedingungen. Trotzdem entstand neben einer Anzahl der Dokumentarfilme und Wochenschauen, die rasch über die Frontsituation berichteten oder direkt zur Propaganda des Widerstandskrieges dienten, auch eine Reihe von ‚Widerstandsfilmen‘. Zu den bedeutenden zählten „Helden auf dem nördlichen Schlachtfeld“ (R: Fei Mu, 1937), „Blutbad in der Stadt Baoshan“ (R: Situ Huimin, 1938), „Verteidigt unseren Boden“ (R: Shi Dongshan, 1938), „Söhne und Töchter Chinas“ (R: Shen Xiling, 1939), „Schrei der Nation“ (R: Tang Xiaodan, 1941), „Gebt uns die Heimat zurück“ (R: Shi Dongshan, 1945) u.a.

Alle diese Filme, seien sie aus dem ‚großen Hintergrund‘ (dem von der Kuomintang beherrschten Gebiet) oder aus Shanghai und Hongkong, durchzog ein antijapanischer patriotischer ideeller Faden. Sie entwickelten sich mit der Zeit parallel, spiegelten in einem breiten Maßstab den Kampf des chinesischen Volkes gegen die japanische Aggression wider und zeigten einen ausgeprägten patriotischen Geist und eine nationale moralische Standhaftigkeit. Das künstlerische Kennzeichen der ‚Widerstandsfilme‘, die meistens auf den wahren Begebenheiten der echten Personen im Widerstandskrieg basierten, war der Anspruch auf Authentizität. Die Schöpfer dieser Filme bemühten sich, in dokumentarischer Weise das Leben und den Kampf des chinesischen Volkes im Krieg wirklichkeitsnah darzustellen. Das stellte in der Tat eine Weiterentwicklung der realistischen Schaffensweise der linken Filme Anfang der dreißiger Jahre dar. Die ‚Widerstandsfilme‘, die voll vom patriotischen Pathos der Filmschöpfer erfüllt waren,

unterstützten kräftig den Widerstandskampf des chinesischen Volkes gegen die japanische Aggression und leisteten damit diesem Krieg einen großen Beitrag. Da viele Filmschaffende im ‚großen Hintergrund‘ lebten und die Kriegssituation an der Front nicht gut kannten, waren die Filme während des Widerstandskrieges künstlerisch nicht besonders erfolgreich und oft von einfacher Propaganda geprägt.

2. 3. „Kinder der Welt“ - eine Zusammenarbeit zwischen den österreichischen und chinesischen Filmkünstlern 1941

Unter den zahlreichen „Widerstandsfilmen“ ist der Film „Kinder der Welt“ besonders erwähnenswert, weil er eine Zusammenarbeit zwischen den chinesischen und ausländischen Filmkünstlern darstellte. Die Regie führten Jack und Louise Fleck - zwei angesehene Filmkünstler aus Wien. Zuvor hatten sie in Berlin gearbeitet und waren nach 16 Monaten KZ-Aufenthalt in Dachau und Buchenwald „durch die große Hilfe von William Dieterle dem Schrecklichsten entronnen.“ (1) Um der Verfolgung und der drohenden Vernichtung in Deutschland zu entkommen, flüchteten beide, wie etwa 20.000 andere jüdische Flüchtlinge aus Deutschland, Österreich, Polen u.a., trotz der großen Entfernung nach China. Etwa um die Jahreswende 1939/40 landeten sie in Shanghai und verbrachten dort bis 1946 ein ungewöhnliches Leben im Exil.

Im März 1940 lernten Luise und Jack Fleck den Regisseur Fei Mu (2) kennen. Bei diesem Treffen äußerte Jack Fleck den Wunsch, mit Fei Mu zusammenzuarbeiten. In der zweiten Hälfte des Jahres 1941 wurde die Zusammenarbeit zwischen den Flecks und Fei Mu realisiert. Der Film hieß „Kinder der Welt“, bei dem sie Regie führten, Fei Mu das Drehbuch verfaßte und viele bekannte chinesische Darsteller wie Shi Hui, Ying Yin, Zhang Yi, Lan Lan die Figuren darstellten. Die Geschichte des Films spielt in den Jahren von 1927 bis 1941 vor dem Hintergrund des Kampfes gegen die japanische Aggression. Hauptfiguren sind zwei von Kindheit an befreundete junge Männer. Beide lieben ein nettes Waisenmädchen. Einer der beiden Jungen faßte den Entschluß, seine Liebe zum Mädchen tief im Herzen zu verbergen und an die Front gegen die japanischen Aggressoren zu gehen. Die Nachricht von seinem ‚Tod‘ versetzt das Mädchen in tiefe Trauer. Als nach einigen Jahren der junge Mann überraschend heimkehrt, kommt er gerade zur Hochzeitsfeier seines Freundes mit dem Mädchen. Der junge Mann betet im Herzen für das Glück der beiden und verläßt heimlich das Haus,

ohne die beiden zu treffen. Er will wieder an die Front. Vor dem Denkmal für die Opfer des Ersten Weltkrieges trifft er die beiden, die sich ebenfalls an die Front begeben wollen. Nachdem sie auf diese Weise wieder zusammen sind, entscheiden sich alle drei, die privaten Gefühle zurückzustellen „gegenüber Interessen des eigenen Landes und der ganzen Welt“, die sie sich gleichermaßen zu Herzen nehmen und die sie zu den ‚Kindern der Welt‘ werden ließen.

Der Film hatte am 4. Oktober 1941 im Jindu-Theater/Shanghai Premiere. Er wurde als einer der „patriotischen und ernsthaften Filme“ jener Zeit (3) begrüßt. Zur filmästhetischen Gestaltung schrieb der Filmkritiker Shu Qi: „Die Kameratechnik steht über dem allgemeinen Niveau. In diesem Sinne hat sich Fei Mu’s Wunsch, von den Flecks reichen Erfahrungen, Kenntnissen und ihrer Filmpraxis zu lernen, erfüllt. Jedoch ist die Gestaltung des Films insgesamt noch nicht optimal. Das Drehbuch ist locker aufgebaut, und das Hauptmotiv, ‚das Vaterland im Herzen zu tragen und die ganze Welt im Blick zu behalten‘, scheint etwas ‚piece-meal‘ zu sein. Außerdem ist das Spiel der meisten Darsteller etwas grob und unrealistisch. Der Erfolg des Films ist vor allem auf die Darstellung der Atmosphäre des Tanzlokals (sicher in einem wirklichen Tanzlokal gedreht) und das überzeugende Spiel des jungen Darstellers Shi Hui zurückzuführen“.

(4)

Der Film „Kinder der Welt“ blieb die einzige Koproduktion zwischen den chinesischen und ausländischen Filmkünstlern in der Geschichte des chinesischen Films vor der Gründung der Volksrepublik China.

3. Der chinesische Film in der Nachkriegszeit 1945-1949

Am 15. August 1945 endete der Zweite Weltkrieg auch im pazifischen Raum mit der bedingungslosen Kapitulation Japans. Danach war China noch nicht vom Krieg befreit, sondern geriet in einen neuen Bürgerkrieg zwischen der KP Chinas und der Kuomintang.

Die chinesische Filmproduktion teilte sich nach 1945 auf, sie gliederte sich in verschiedene, politisch unterschiedlich regierte Regionen: die Filmproduktion in den von der Kuomintang beherrschten Zonen, die Filmproduktion in Yanan und anderen von der KP Chinas regierten ‚Befreiungsgebieten‘ sowie die in Hongkong.

3. 1. Die Filmproduktion in den von der Kuomintang beherrschten Zonen, in Hongkong und in den Befreiungsgebieten

Kurz nach der Kapitulation Japans beschlagnahmte die Kuomintang-Regierung die Filmstudios in Shanghai, Nanjing, Beiping (1) und Kanton. Das Zentrale Filmstudio und das China-Filmstudio, die jeweils dem Propagandaministerium und dem Verteidigungsministerium des Kuomintang-Regimes unterstellt waren, wurden auch nach Shanghai verlagert. Damit stellte die Kuomintang-Regierung fast alle bedeutenden Filmstudios unter ihre Kontrolle. Die fortschrittlichen Filmschaffenden in diesen Studios, beeinflusst von der Entwicklung der demokratischen Bewegungen mit den Losungen ‚Gegen Hunger, gegen Bürgerkrieg und gegen Unterdrückung‘ in den von der Kuomintang beherrschten Zonen und begeistert vom Sieg des Befreiungskrieges unter der Führung der KP Chinas, bemühten sich, trotz der politischen Verfolgung durch die Kuomintang, der beschränkten Schaffensfreiheit und der mangelnden materiellen Bedingungen eine Reihe realistischer fortschrittlicher Filme zu drehen, die entweder das bittere Leben der Bevölkerung vor bzw. nach dem Widerstandskrieg darstellten oder das wahre Gesicht der ‚Konfiskation‘ des Kuomintang-Regimes enthüllten.

Darunter zeichneten sich die Filme „Am Songhua-Fluß“ (R: Jin Shan, 1947), „Viertausend Kilometer unter Wolken und Mond“ (R: Shi Dongshan, 1947), „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“ (R: Cai Chusheng, 1947), „Lichter aus zehntausend Familien“ (R: Shen Fu, 1948), „Frühling in einer kleinen Stadt“ (R: Fei Mu, 1948), „Hoffnung in der Menschenwelt“ (R: Shen Fu, 1948), „Die Geschichte von drei Studenten“ (R: Chen Kengran, 1949), „Vagabundenleben von Sanmao“ (R: Zhao Ming, 1949), „Krähen und Spatzen“ (R: Zheng Junli, 1949) ideell und künstlerisch besonders aus. Sie zeigen, daß die chinesische Filmkunst bis dahin zu einer Reife gelangte. Sie kennzeichnen nach dem ersten künstlerischen Höhepunkt in den dreißiger Jahren einen weiteren künstlerischen Höhepunkt in der Geschichte des chinesischen Films.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges belebte sich auch die Filmproduktion in Hongkong, die während des Krieges eingestellt worden war. 1948 kamen zahlreiche Filmregisseure, Autoren und Darsteller wie Yang Hansheng, Cai Chusheng, Ouyang Yuqian, Yu Ling, Shi Dongshan, Zhang Junxiang, Bai Yang, Shu Xiuwen nach

Hongkong. Ihre Ankunft trug zur Entwicklung des fortschrittlichen Films dort viel bei. Zu den herausragenden Filmen, die zu dieser Zeit in Hongkong entstanden, zählten „Staatsseele“ (R: Bu Wancang, 1948), „Geheime Geschichte im Kaiserhof der Qing-Dynastie“ (R: Zhu Shilin, 1948), „Familien auf dem Wasser“ (R: Gu Eryi, 1949), „Liebesweg“ (R: Ouyang Yuqian, 1949), „Tränen am Perlen-Fluß“ (R: Wan Weiyi, 1949) u.a.

Nach dem Widerstandskrieg trat auch der ‚Volksfilm‘ (2) in den ‚Befreiungsgebieten‘ unter der Führung der KP Chinas in eine neue Phase ein. Auf der Basis eines Filmteams, das im September 1938 in Yanan (in Nordshaanxi), dem Sitz des Zentralkomitees der KP Chinas, gegründet worden war, wurde 1946 das Yanan-Filmstudio ins Leben gerufen. Im Kreis Xingshan der Provinz Heilongjiang entstand 1946 aus dem Filmstudio des projapanischen ‚Mandschu-Staates‘ das Nordost-Filmstudio. Auch in den ‚Befreiungsgebieten‘ in Ost- und Nordchina wurden 1945 und 1946 Filmteams gebildet. Alle diese Filmstudios oder -teams konnten damals unter den sehr schwierigen Bedingungen nur Dokumentarfilme oder Wochenschauen drehen, die der Propaganda des Volksbefreiungskrieges dienten.

3. 2. Repräsentative fortschrittliche Filme und deren Regisseure in der Nachkriegszeit

3.2.1. Jin Shan und sein Film „Auf dem Songhua-Fluß“

Jin Shan (1911-1982) kam vom Theater. Als ein erfolgreicher Schauspieler hatte er Hauptrollen in vielen Theaterstücken gespielt. 1935 begann er mit der Filmarbeit, spielte Hauptrollen in den Filmen „Nacht des Karnevals“ (R: Shi Dongshan, 1936), „Das Lied um Mitternacht“ (R: Maxu Weibang, 1937) u.a. 1947 drehte er nach dem eigenen Drehbuch seinen Debütfilm „Auf dem Songhua-Fluß“.

Der Film erzählt das Schicksal einer Familie nach dem ‚Zwischenfall des 18. September‘ 1931. Die Japaner besetzten ihr Dorf am Songhua-Fluß. Der Vater und die Mutter der Protagonistin werden von Japanern getötet. Ihr Großvater und Vetter werden zur Zwangsarbeit gepreßt. Nachdem der Vetter einen japanischen Offizier, der das Mädchen belästigt, tötet, flüchtet er mit dem Mädchen zusammen zu einem Bergbau. Die beiden schließen die Ehe. Als 1937 der Aggressionskrieg gegen China beginnt, zwingen die Japaner mehr Kohlen zu fördern, was zum Grubeneinsturz führt. Der junge

Mann, der glücklicherweise dem Tod entkommt, leitet den Widerstand der Kumpel, der jedoch von Japanern blutig niedergeschlagen wird. Das Mädchen, der junge Mann und seine Kumpel fliehen unter Verfolgung durch die Japaner in die Berge. Dort werden sie von der antijapanischen Freiwilligentruppe gerettet. Alle treten in die Truppe ein und beteiligen sich an dem Kampf zur Rettung des Landes. Mit diesem Film verurteilte Jin Shan nicht nur die Aggression der Japaner gegen China, sondern wies auch am Beispiel der Entwicklung des Bewußtseins des Mädchens und ihres Veters das Hauptmotiv des Films auf: Gegenüber der Aggression der Japaner muß sich das chinesische Volk bewaffnen und zum nationalen Befreiungskampf erheben.

Der Film besitzt eine traditionelle Struktur und erzählt eine geschlossene Geschichte mit wechselvollen Schicksalen und lebendigen Charakteren der Hauptfiguren. Damit zeigte Jin Shan sein Streben nach einem nationalen und volkstümlichen Stil. Er bemühte sich jedoch nicht mit Dialogen, sondern mit mehr Bewegungen und eindrucksvollen Einstellungen die Figuren zu charakterisieren und die Geschichte zu erzählen. Besonders auffallend ist es, daß er im Film durch metaphorische Einstellungen seine Gefühle oder die der Filmfiguren zum Ausdruck bringt. Als z.B. die Frauen der Bergarbeiter nach dem Unfall vor der Grubenöffnung laut und traurig um ihre toten Männer weinen, läßt Jin Shan die Kamera nicht immer bei den trauernden Frauen bleiben, sondern sie langsam nach oben zum nächtlichen Himmel schwenken. Da sieht man, wie der Mond von ein paar schwarzen Wolken bedeckt wird. Dadurch wird das Drama einerseits symbolisiert, andererseits läßt es die Zuschauer mit gewisser Entfremdung über das Geschehnis überlegen. Erst, als die Wolken vorbei gezogen sind, schwenkt die Kamera wieder zurück zu den weinenden Frauen vor der Grubenöffnung. Ein anderes Beispiel: Nachdem das Mädchen und ihr Vetter im Regenguß ihren Großvater begraben und das Heimatdorf verlassen, versucht Jin Shan ebenfalls mit einer Reihe metaphorischer Einstellungen ihre Trauer darzustellen. Am Anfang verfolgt die Kamera ihre immer wieder stehenbleibenden Füße an der kleinen Brücke. Damit wird beschrieben, wie die beiden schweren Herzens Abschied von ihrer Heimat nehmen. Die Kamera zeigt dann den strömenden Fluß. Mit dem fließenden Wasser werden der Lauf der Zeit und die vage Zukunft der Protagonisten angespielt. Danach wird mit Überblendungsbildern über ihre kaputten Schuhe und Kleider ihr hartes Vagabundenleben veranschaulicht. Solche metaphorischen Einstellungen verleihen dem Film einen knappen und prägnanten Stil. Die Schlußszene, eine Großaufnahme über den

schmelzenden Songhua-Fluß, ist ebenfalls voller Andeutungen. Mit einer solchen Einstellung wird darauf angespielt, daß die eiskalte Zeit - das demütigende Leben unter der Herrschaft der Japaner - vorbei und der Frühling - der Sieg des Widerstandskampfes - kommen wird. Außerdem beschreibt der Regisseur im Film mit vielen Bildern die Naturlandschaft in Nordostchina und die lokalen Sitten und Gebräuche. Viele Szenen bzw. Einstellungen sehen wie schöne Sittengemälde aus, zeigen deutlich lokales Gepräge, verleihen dem Film eine wirklichkeitsnahe Stimmung und einen frischen Stil.

3.2.2. Shi Dongshan und sein Film „Viertausend Kilometer unter Wolken und Mond“

Shi Dongshan (1902-1955) begann schon in den zwanziger Jahren mit der Filmarbeit als Ausstatter und Darsteller. 1925 drehte er seinen Debütfilm „Haß der Verliebten“. In den dreißiger Jahren brachte er unter dem Einfluß der linken Filmbewegung eine Reihe realistischer Filme heraus wie „Zusammen zur Rettung des Landes“ (1932), „Am Anfang des Menschen“ (1935), „Verteidigt unseren Boden“ (1938), „Gebt unsere Heimat zurück“ (1947) u.a. 1947 drehte er seinen bedeutenden Film „Viertausend Kilometer unter Wolken und Mond“.

Die Protagonistin des Films ist die Studentin Lingyu. Nach dem Beginn des Widerstandskrieges beteiligt sie sich wie viele patriotische Jugendliche am Kampf um die nationale Befreiung. Mit einer Theatergruppe wandert sie von Ort zu Ort und macht überall antijapanische Propaganda und Agitation. Schließlich erreichte die Gruppe Chongqing, die provisorische Hauptstadt der Kuomintang-Regierung. Dort sehen Lingyu und ihre Kollegen, wie sich die hohen Beamten der Kuomintang jeden erdenklichen Luxus gönnen, während die Flüchtlinge obdachlos umherirren. Bei der Siegesfeier anlässlich der Kapitulation der Japaner heiratet Lingyu den Musiker Libin, auch ein Gruppenmitglied. Nach dem Krieg kehren die beiden nach Shanghai zurück, während die Beamten des Kuomintang-Regimes eilig dorthin fliegen, um bei der Konfiskation eigene Reichtümer zu erwerben. Nach vielen Bemühungen findet Lingyu schließlich eine Arbeit bei einer Zeitung und ihr Mann arbeitet an einer Schule. Bald leidet Libin an der Lungentuberkulose und Lingyu ist schwanger. Eines Tages bricht die überarbeitete Lingyu, die sich mit einem Artikel zur Entlarvung der Kuomintang-Beamten bei der Konfiskation beschäftigt, auf dem Heimweg zusammen und das Kind kommt als eine Frühgeburt zur Welt. Libin und die früheren Kollegen der

Theatergruppe eilen ins Krankenhaus. Angesichts der schwierigen Situation und der vagen Zukunft bleiben sie alle ratlos.

Der Film hat die Zeit vom Widerstandskrieg gegen die japanische Aggression bis zur Nachkriegszeit als Hintergrund, stellt die Lebenswirklichkeit in den von der Kuomintang beherrschten Zonen während dieser Zeit dar. Er basiert auf eigenen Erlebnissen des Autors und Filmemachers Shi Dongshan, der während des Krieges selbst in einer Theatergruppe gearbeitet hatte und das harte Leben in einer solchen Gruppe gut kannte. Nach dem Krieg kehrte Shi nach Shanghai zurück, sah, daß viele Intellektuelle arbeitslos waren und in der Not lebten. Er selbst wurde von der Arbeit in den von der Kuomintang beherrschten Studios ausgeschlossen. Die soziale Ungerechtigkeit und die Härte der Verhältnisse veranlaßten ihn diesen Film zu drehen. In einem dokumentarischen Stil beschreibt der Film die Erlebnisse der Theatergruppe im achtjährigen Widerstandskrieg, die panische Flucht der Kuomintang-Armee und den elenden Flüchtlingszug. Besonders durch eine Reihe gegenüberstellender Einstellungen werden die gegensätzlichen Lebenswelten der einfachen Leute und der Bürokraten sowie ihre unterschiedliche Haltung zum Widerstandskrieg dargestellt. Der Film besitzt eine Rahmenstruktur, er beginnt mit der Szene, in der die Mitglieder der Theatergruppe mit patriotischem Pathos Shanghai verlassen, und endet mit ihrer deprimierten Zusammenkunft im Krankenhaus in Shanghai nach dem Krieg. Ein derartiger Rahmen verstärkt die Tragik des Schicksals der Figuren und die Kritik des Films an der Realität.

3.2.3. Cai Chusheng und sein Film „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“

Nach dem Filmerfolg „Das Lied der Fischer“ (1934) brachte Cai Chusheng (1906-1968) in den dreißiger Jahren noch weitere bedeutende Filme heraus wie „Neue Frauen“ (1935), „Lämmer auf dem Irrweg“ (1936), „Paradies auf der isolierten Insel“ (1939). 1947 drehte er mit Zheng Junli zusammen ihren bekannten Film „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“.

Dieses zweiteilige Melodram erzählt eine Familientragödie während des Widerstandskrieges und in der Nachkriegszeit. Die Protagonistin des Films Sufen wurde im Krieg von ihrem Mann getrennt. Sie führt mit ihrer Schwiegermutter und ihrem kleinen Sohn zusammen ein elendes Leben und hält bis zum Sieg des Krieges durch. In

der Nachkriegszeit kann sie jedoch weder ihren Mann treffen noch ein besseres Leben führen, da sie von weiteren Schicksalsschlägen getroffen wird. Als sie erfährt, daß ihr Mann schon längst ein neues Liebesverhältnis begonnen und sie, seinen Sohn und seine alte Mutter im Stich gelassen hat, begeht sie aus Verzweiflung Selbstmord. Der andere Protagonist des Films Zhang Zhongliang, Sufens Mann, ist eigentlich ein patriotischer junger Mann. Als er jedoch in Chongqing, der provisorischen Hauptstadt der Kuomintang-Regierung, ankommt, kann er sich der Verführung durch eine Frau und der Verlockung des Geldes nicht verwehren. Er verrät die Liebe zu Sufen und verkommt schließlich sittlich und moralisch zu einem Anhänger des Kuomintang-Regimes. Der Film handelt nicht allein von der Liebe, sondern setzt den Liebeskonflikt zwischen Sufen und ihrem Mann in Beziehung zum Prozeß des nationalen Kampfes. Er zeigt durch das Schicksal der beiden Hauptfiguren die chaotische Realität Chinas und die komplizierten sozialen Beziehungen während des Widerstandskrieges und in der Nachkriegszeit. Dadurch wird eine dramatische Handlung konstruiert, die schließlich mit Zhang Zhongliangs Verrat an der Liebe und Sufens Verzweiflung über das Leben eine moralische und soziale Kritik liefert. Deshalb stellt dieses Melodram keinen einfachen Film über die familiäre Ethik, sondern ein sozial relevantes Filmepos dar.

Der Film zeigt einen ausgesprochen nationalen Stil, indem er eine geschlossene Geschichte mit gewundenen Handlungen und wechselvollem Schicksal der Figuren erzählt und dabei eine strenge Struktur und eine klare Fabelabfolge besitzt. Die Geschichte gelangt schrittweise zum Höhepunkt, bei dem sich gegensätzliche Figuren versammeln und alle Konflikte konzentrieren. Gleich nach dem Höhepunkt kommt der Film an sein Ende, indem Sufen sich in den Huangpu-Strom wirft. Daran ist die Weiterentwicklung der Regietechnik der Filmschöpfer erkennbar. Außerdem bedienen sie sich im Film der parallelen Montage, um das Schicksal der beiden Protagonisten gegenüberzustellen, oder der Detailbeschreibungen, um die Veränderung ihrer Beziehungen anschaulich darzustellen.

Im Film treten die Filmstars Bai Yang (Sufen), Tao Jin (Zhang Zhongliang) und Shu Xiuwen (Wang Lizhen) auf. Ihr schlichtes, aber überzeugendes Spiel und die rührende Geschichte ließen unzählige Zuschauer Tränen vergießen. Der Film erzielte einen großen Erfolg und wurde drei Monate lang in den Kinos gezeigt. Die Zahl der Besucher stellte den Besucherrekord eines chinesischen Films vor 1949 auf.

3.2.4. Shen Fu und sein Film „Lichter aus zehntausend Familien“

Shen Fu (1905-1994) begann 1924 mit seiner Filmarbeit, am Anfang als Darsteller. Er drehte 1926 seinen Debütfilm „Die große Ledermappe“ - eine kurze Filmkomödie. In den dreißiger Jahre brachte er weitere Filme heraus. Mit diesen Filmen kritisierte er entweder im Stil der satirischen Komödie die korrumpierte Realität der Gesellschaft oder zeigte in der Form einer Parabel den Kampfwillen des chinesischen Volkes gegen die japanische Aggression. Nach dem Krieg brachte er die Filme „Geschichte der heiligen Stadt“ (1946) und „Nachjagen“ (1947) heraus und drehte 1948 den Film „Lichter aus zehntausend Familien“.

Der Film „Lichter aus zehntausend Familien“ handelt vom harten Leben des kleinen Angestellten Hu und seiner Familienangehörigen in der Nachkriegszeit in Shanghai. Hu ist ein aufrichtiger Intellektueller mit einem gutherzigen, aber auch weichen Charakter. Der Film stellt lebendig dar, wie er innerhalb der Familie unter den Konflikten zwischen seiner Mutter und seiner Frau und innerhalb der Firma zwischen ihm und dem spekulierenden Boß leidet und schließlich einer ausweglosen Situation gegenübersteht, die durch seine Arbeitslosigkeit, die Notlage des Lebens und die Zwietracht in der Familie entsteht. Der Film porträtiert seine tugendhafte und tüchtige Frau, seine offenherzige Mutter und stellt deren Konflikte heraus, die beinahe zum Zerfall der Familie führen. Der Film erzählt seine Geschichte in einem schlichten realistischen Stil, indem er eine Reihe lebendiger Detailbeschreibungen des Alltags gibt, die Veränderungen der menschlichen Beziehungen darstellt, die Figuren psychologisch charakterisiert und das Thema des Films herausarbeitet. Schon am Filmtitel ist es erkennbar, daß der Film das Gewicht auf die Darstellung des Alltagslebens legt. Er enthält deshalb viele Abschnitte oder Szenen über das familiäre Leben der Familie Hu wie das Aufstehen am Morgen, den Weg zur Arbeit, das Essen, die Buchführung, die Ankunft des Briefes von Zuhause, die Freude und die Überraschung von Hu und seiner Frau über die Ankunft der Mutter mit der Familie des Bruders vom Lande, die notdürftige Unterkunft vieler Menschen in der zu kleinen Wohnung, den Besuch von Verwandten und Freunden u.a.m. Durch eine derartige wirklichkeitsnahe und detaillierte Darstellung der Lebenssituation der Filmfiguren und ihrer inneren Vorgänge erzielt der Film eine ungewöhnliche künstlerische Anziehungskraft.

Der Film bleibt jedoch nicht allein bei der Darstellung der familiären Konflikte, sondern setzt diese mit der gesellschaftlichen Realität in Verbindung. So wird im Film auch die zerstörte Landwirtschaft, die Arbeitslosigkeit der Stadtbürger und das Leiden der Intellektuellen dargestellt. Schließlich wird auf die Ursache des Unglücks von Hu und seiner Familie hingewiesen, wie eine Figur im Film sagt: „Die Schuld liegt weder bei dem Sohn und seiner Frau, noch bei der Mutter, sondern im Zeitalter, doch die Zeit stimmt nicht.“ Dadurch erhält der Konflikt in der Familie Hu und sein Unglück eine allgemeine soziale Bedeutung.

Der Film beginnt mit einer Großaufnahme auf die Metropole Shanghai, die dann in der Wohnung der Familie Hu endet. Er schließt umgekehrt mit einer Sequenz von Bildern der Familie Hu, die sich dann zu einer Großaufnahme der Metropole am Abend wandelt, in der die Lichter zehntausender Familien brennen. Dadurch bilden der Beginn und der Schluß des Films eine geschlossene Erzählstruktur. Die Kamera bemüht sich mit wechselvollen Einstellungen um eine stärkere künstlerische Darstellungskraft. Als z.B. Hu verprügelt wird und flüchtet, schildert die Kamera zuerst mit einer wankenden Einstellung sein subjektives schwindliges Empfinden und deutet dann seine Ausweglosigkeit an, indem sie ihn in einer tiefen Gasse stolpern läßt. Der Erfolg des Films ist auch dem ausgezeichneten Spiel der Darsteller Lan Ma (Hu), Shangguan Yunzhu (Hus Frau) und Wu Yin (Hus Mutter) zu verdanken. Ihr lebensnahes Spiel verstärkt den realistischen Stil des Films.

3.2.5. Zheng Junli und sein Film „Krähen und Spatzen“

Zheng Junli (1911-1969) war eigentlich als Schauspieler tätig. Nach 1932 spielte er in den Filmen wie „Wilde Rose“ (1932), „Die breite Straße“ (1935), „Lämmer auf dem Irrweg“ (1936) u.a. Rollen. In der Nachkriegszeit drehte er zuerst mit Cai Chusheng zusammen den zweiteiligen Film „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“ (1947), dann nach dem Drehbuch von Chen Baichen seinen eigenen Film „Krähen und Spatzen“ (1949).

Die Geschichte des Films spielt in einem Haus kurz vor Shanghais Befreiung. Zu diesem Zeitpunkt taten die hohen oder niedrigen Beamten des Kuomintang-Regimes ihr Möglichstes, um das Volk auszubeuten und zu unterdrücken. Hou, ein Abteilungsleiter

des Kuomintang-Regimes, ist einer von ihnen. Er betreibt heimlich Spekulations- und Schiebergeschäfte und eignete sich illegal das Haus des Korrektors Kong an. Nun muß er sich mit seiner Geliebten nach Taiwan absetzen. Um das Haus schnell verkaufen zu können, zwingt er die anderen drei Familien im Haus auszuziehen. Aber niemand will in so einem politisch und wirtschaftlich chaotischen Zeitpunkt das Haus verlassen. Die drei Familien kämpfen gemeinsam gegen Hous Versuche. Dabei entwickeln sich viele interessante dramatische Handlungen. Der Film endet mit einem Festessen. Die drei Familien im Haus (Hou und seine Geliebte sind nach Taiwan geflohen) begrüßen am Silvesterabend im Knallen des Feuerwerks das neue Jahr 1949.

Der Film porträtiert verschiedene Typen der Kleinbürger - den Trödler Xiao, den Lehrer Hua und den Korrektor Kong sowie ihre Frauen - und beschreibt die verschiedenen Milieus, die ihren Berufen und Charakteren entsprechen. Er schildert ihre differenzierten Reaktionsweisen auf Hous Versuch und veranschaulicht ihre Verhaltensweisen. Im Film versammelten sich viele bekannte Darsteller wie Zhao Dan (Xiao), Sun Daolin (Hua), Wei Heling (Kong), Li Tianji (Hou) und Darstellerinnen Wu Yin (Xiaos Frau), Shangguan Yunzhu (Huas Frau) und Huang Zongying (Hous Geliebte). Ihr natürliches und überzeugendes Spiel verlieh dem Film einen besonderen Glanz.

Auf realistische Weise stellt der Film das Chaos in der Metropole Shanghai kurz vor dem Zusammenbruch der Kuomintang-Herrschaft dar: Inflation, schwankende Börsenkurse und Run auf Banken, um entwertetes Geld gegen Gold zu wechseln, Korruptionsfälle, Reispanikkäufe und Unterrichtsboykott der Studenten. Mit einem derart wirklichkeitsnahen Zeitbild von Shanghai gewinnt der Film eine Aktualität und Authentizität. Der Filmtitel ist metaphorisch. Mit ‚Krähen‘ werden die Herrscher der Kuomintang angedeutet, während mit ‚Spatzen‘ auf die einfachen Leute angespielt wird. „Krähen und Spatzen“ war das letzte Werk des chinesischen fortschrittlichen Filmschaffens in den vierziger Jahren. Die Filmproduktion stieß auf viele Schwierigkeiten seitens der Zensurbehörde der Kuomintang-Regierung und wurde deswegen eine Zeitlang eingestellt. Erst Anfang des Jahres 1950, kurz nach der Befreiung von Shanghai, war es möglich, den Film zu beenden und aufzuführen. Aufgrund des tiefgreifenden ideellen Gehalts, der geschickt verflochtenen Handlungen, der realistischen Darstellung der gesellschaftlichen Realität und des Lebensmilieus der

Kleinbürger, seiner scharfsinnigen Satire, seiner besonderen Montage und des ausgezeichneten Spiels der Darsteller gewann der Film den ersten Preis für die ausgezeichneten Filme 1949-1955, der vom Kulturministerium der VR China verliehen wurde.

3. 3. Merkmale der fortschrittlichen Filme in der Nachkriegszeit und ihr Beitrag zum chinesischen Film

3.3.1. Neue Themen, neue Protagonisten und der neue Realismus

Nach dem Zweiten Weltkrieg intensivierte der fortschrittliche chinesische Film wie der Film in Europa die Darstellung der sozialen Realität und des Lebens der Menschen. Angesichts der neuen politischen Lage und der neuen Lebenssituation wandten sich die chinesischen Filmemacher mehr dem städtischen Leben zu. Sie machten die Stadtbewohner, meistens einfache Leute, zu Protagonisten ihrer Filme. In realistischer Weise beschrieben sie ihr Dasein und ihre Stimmung in der chaotischen Nachkriegszeit - die Arbeitslosigkeit der Industriearbeiter, das bittere Leben der Kleinbürger, die Verzweiflung der Intellektuellen - und brachten ihre Hoffnung auf ein neues Leben zum Ausdruck.

In den dreißiger, zunehmend auch in den vierziger Jahren beteiligten sich aufgrund der gewachsenen Bedeutung des Films immer mehr Intellektuelle an der Filmarbeit. Sie erzählten gern über ihre Erlebnisse oder stellten ihr eigenes Schicksal dar. Dadurch kamen viele soziale Widersprüche konzentriert zum Ausdruck. Deshalb nahm die Darstellung der Charaktere der chinesischen Intellektuellen in dieser Zeit einen großen Raum ein. In vielen Filmen wurden verschiedene Typen der Intellektuellen charakterisiert. So z. B. werden in „Lichter aus zehntausend Familien“ die Ratlosigkeit und die inneren Widersprüche des aufrichtigen Intellektuellen Hu Zhiqing der Spekulation des Bosses und der Verarmung seiner Familie gegenübergestellt. Die Hauptfigur Ding Jianhua in „Frühlingstraum im Himmelreich“ (R: Tang Xiaodan, 1947) ist ein biederer, aufrechter Architekt. Nach dem Ende des Widerstandskrieges kehrt er nach Shanghai zurück und will sich für den Aufbau von Shanghai einsetzen. Aber die Realität dort enttäuscht ihn. Während die korrumpierten Beamten des Kuomintang-Regimes sich an der nationalen Not bereichern, kann er weder Arbeit noch Unterkunft finden. Schließlich begeht er aus Verzweiflung Selbstmord. „Sonniger Frühlingstag“

(R: Cao Yu, 1948) gestaltete einen aufrechten Rechtsanwalt, der mutig für die Schwachen und gegen unrechtmäßige Gewalt der bösen Mächte eintritt. „Hoffnung in der Menschenwelt“ (B. u. R: Shen Fu, 1949) zeigt den unbeugsamen Kampf des patriotischen Professors Deng gegen die japanischen Aggressoren und preist damit die nationale Standhaftigkeit der chinesischen Intellektuellen. „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“ charakterisiert jedoch einen anderen Typ des Intellektuellen. Er beschreibt, wie die Hauptfigur Zhang Zhongliang sich von einem Helden im Kampf gegen die japanische Aggression zu einem treuen Untertan der Bürokraten, von einem ambitionierten Jugendlichen zu einem luxuriös lebenden Parasiten, von einem Mann voller Liebe und Zärtlichkeit zu einem unmoralischen und untreuen Mann verwandelte. Er zeigt dadurch, wie unter der verkommenen Herrschaft des Kuomintang-Regimes die Seele eines Intellektuellen zerstört wird. „Frühling in einer kleinen Stadt“ (R: Fei Mu, 1948) beschreibt die Sehnsucht der beiden Hauptfiguren, eines jungen Arztes und seiner alten Geliebten, nacheinander und schildert ihre Gewissenskonflikte, als sie sich im Haus des Mannes der Geliebten treffen. All diese Filme bereicherten die Gestalt des Intellektuellen auf der chinesischen Leinwand. Sie kennzeichneten den ersten Höhepunkt der Filme mit der Intellektuellen-Thematik in der Geschichte des chinesischen Films, die erst in den achtziger Jahren mit den Filmen wie „Legende der Tianyun-Gebirge“, „Die Ärztin im mittleren Alter“, „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ u.a. einen neuen Höhepunkt erreichte.

In den Filmen von 1945 bis 1949 versuchten die Filmemacher, die Figuren mit komplexen Charakteren auszustatten und aus verschiedenen Perspektiven ihre emotionellen und psychischen Vorgänge zu schildern. Dadurch entstanden lebendige Protagonisten wie Zhang Zhongliang in „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“, Hu Zhiqing in „Lichter aus zehntausend Familien“, Xio Guangbo in „Krähen und Spatzen“, Titelheld in „Vagabundenleben von Sanmao“. All diese künstlerischen Gestalten sind nicht nur ‚Zeichen des Lebens‘, sondern besitzen eine eigene Lebenswirklichkeit. Sie sind Individuen und zugleich Typen, die repräsentativ für ihre Zeit und das Leben stehen.

Künstlerisch strebten die Filmemacher nach einer dokumentarischen und authentischen Darstellungsweise. Um die Lebenswirklichkeit dieser Leute darzustellen, wurden die Filme möglichst an Originalplätzen gedreht. Dementsprechend wurde auch eine

natürliche und lebensnahe Spielweise betont. Dadurch bekam die realistische Tradition des chinesischen Films einen neuen Aufschwung.

Die fortschrittlichen Filme nach 1945 erreichten ein höheres ideelles und künstlerisches Niveau, sie waren sowohl thematisch als auch stilistisch den italienischen neorealistischen Filmen ähnlich. Da China seit langem von der Außenwelt isoliert war und dem Land der Austausch mit der Welt fehlte, hatte man außerhalb von China lange Zeit keine Ahnung von den ‚chinesischen neorealistischen Filmen‘, die kurz nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden, während der italienische Neorealismus schon längst ein Begriff war. Anfang der achtziger Jahre war es durch eine Reihe von Retrospektiven des chinesischen Films in Japan, Frankreich, Italien, England sowie in der Bundesrepublik Deutschland den Filmkritikern und Zuschauern dort möglich, den chinesischen Film richtig kennenzulernen und den ‚chinesischen Neorealismus‘ zu entdecken. Dazu sagte der japanische Filmkritiker Sato Tadao im Jahr 1980: „Die Filme ‚Straßenengel‘, ‚Krähen und Spatzen‘, ‚Lichter aus zehntausend Familien‘, die ich diesmal in China gesehen habe, sind überraschende Meisterwerke. Aus der Perspektive der Filmgeschichte meint man oft, daß die Filme, die realistisch und lebendig das Leben der armen Leute darstellen, sich aus dem italienischen Neorealismus ergaben, der von 1945 bis 1950 entstand und sich dann auf der ganzen Welt ausbreitete. Das ist bei europäischen und amerikanischen Filmhistorikern fast schon zu einer unstrittigen Behauptung geworden. Als sie jedoch in der letzten Zeit erfuhren, daß schon in den dreißiger Jahren in Japan Filme über das Leben der Kleinbürger entstanden, änderten sie ihre Ansicht. Nicht nur in Japan, sondern auch in China gab es auch eine Reihe ausgezeichneter neorealistischer Filme, die ich sehr bewundere. Der Film ‚Krähen und Spatzen‘ entstand fast zur gleichen Zeit wie der italienische Neorealismus. Dieser Film erfaßt das harte, reale Leben der armen Leute kurz vor dem Ende der Kuomintang-Herrschaft und wendet sich ihnen in warmer Sympathie zu. Der Charakter jeder Figur ist komplex und interessant, die Handlungen sind überzeugend angelegt. Dazu kommt noch die lebendige Photographie und das ausgezeichnete Spiel der Darsteller. All dies macht diesen Film zu einem Superwerk.“ (1) Der französische Filmkritiker Jean Topin beschrieb 1982 ebenfalls seinen Eindruck von diesem Film: „Der Film ‚Krähen und Spatzen‘ hat überzeugend bewiesen, daß sich der chinesische Film Ende der vierziger Jahre mit dem europäischen Film messen konnte.“ (2) Der italienische Filmkritiker Ugo

Casilargi, nachdem er den Film „Straßenengel“ (1937) gesehen hatte, sagte: „Der Neorealismus, auf den Italien stolz ist, entstand vorher schon in Shanghai.“ (3)

3.3.2. Fortschritte in der Schauspielkunst der Darsteller

Die künstlerische Entwicklung des chinesischen Films der späten vierziger Jahre resultierte nicht nur aus den komplexen Gestalten, den gut konstruierten Drehbüchern, einer geschmeidigen Regieführung, einer lebendigen und gut komponierten Photographie, sondern auch aus der differenzierten und vollendeten Darstellungskunst der Darsteller.

Die Darstellungskunst des chinesischen Films erlebte verschiedene Entwicklungsstufen: In der Zeit des chinesischen Stummfilms der zwanziger Jahre kamen die Darsteller meistens aus dem ‚Zivilisationstheater‘ und sie spielten, von dessen stereotypischer Spielweise beeinflusst, übertrieben und geziert. Am Anfang des Tonfilms der dreißiger Jahre wandten sich viele Schauspieler dem Film zu, konnten sich aber lange Zeit nicht von den Konventionen des Bühnenspiels befreien, sondern spielten ihre Filmrollen mit dem Gestus des Theaters. Später mit der Durchsetzung der Darstellungstheorien aus dem Ausland, insbesondere des schauspielerischen Systems Stanislawskis, gewann die Darstellungskunst der chinesischen Darsteller an Differenziertheit und Ausdruckskraft. Darstellerinnen und Darsteller wie Bai Yang (1920-1996), Shangguan Yunzhu (1922-1968), Shu Xiuwen (1915-1969), Zhang Ruifang (*1918) und Zhao Dan (1915-1980), Shi Hui (1915-1957), Lan Ma (1915-1976), Tao Jin (1916-1986) u.a. zählten zu den Besten der vierziger Jahre. Zwar kamen die meisten von ihnen auch vom Theater zum Film, hatten aber die Aneignung von Rollen nach dem Stanislawski-System gelernt, bei dem die Verkörperung einer Figur durch eine Form der Selbstimagination zustande kommt. Dadurch entstand eine differenzierte künstlerische Typik, ein schlichter, natürlicher und lebensnaher Stil.

3.3.3. Die Konjunktur der Filmkomödie

Im chinesischen Film besteht eine Komödie-Tradition, die sich von den Humoresken im frühen chinesischen Film über die humoristischen Komödien aus den dreißiger Jahren bis zu den satirischen Komödien aus den vierziger Jahren entwickelte. Auch übten die

europäischen und amerikanischen Filmkomödien, insbesondere die Komödien von Chaplin, einen großen Einfluß auf die Entwicklung der chinesischen Filmkomödie aus.

Die allgemeine Unzufriedenheit der Bevölkerung und Empörung der Filmschaffenden über soziale Ungerechtigkeit in den von der Kuomintang beherrschten Zonen führten dazu, daß satirische Komödien diese Verhältnisse thematisierten. Die Entwicklung der satirischen Filmkomödie stand auch im Kontext aktiver kultureller Entwicklungen nach 1945, die zum Entstehen einer satirischen Literatur und der satirischen Filmkomödie führten.

So entstand während der Zeit von 1945 bis 1949 neben vielen Tragikmelodramen wie „Am Songhua-Fluß“, „Lichter aus zehntausend Familien“, „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“ u.a., die das harte Leben während des achtjährigen Widerstandskrieges und die Enttäuschung über das Leben nach dem Krieg darstellten, auch eine Anzahl von satirischen Filmkomödien, die künstlerisch ein hohes Niveau erreichten. Filme wie „Tagebuch des Heimkehrers“ (R: Zhang Junxiang, 1947), „Heimkehr eines stolzen Raubbeamten“ (R: Zhao Dan, 1947), „Glücksrhapsodie“ (R: Chen Liting, 1947), „Der gefällige Schwiegersohn“ (R: Zhang Junxiang, 1948), „Falsche Liebhaber“ (R: Huang Zuolin, 1947), „Krähen und Spatzen“ (R: Zheng Junli, 1949) ließen eine Konjunktur der chinesischen Filmkomödie entstehen und erzielten eine breite soziale Resonanz.

3.3.4. Die weitere Entwicklung des nationalen Filmstils und das Entstehen einer neuen Filmsprache

Durch die linke Filmbewegung in den dreißiger Jahren und durch die ‚Widerstandsfilme‘ von 1937 bis 1945 hatte der chinesische Film begonnen, einen eigenen nationalen Stil auszuprägen. In den Filmen von 1945 bis 1949 wurde an diesem Vorhaben weiter gearbeitet. Während die Filmschaffenden sich an ausländischen Filmtheorien und an neuen technischen Möglichkeiten orientierten, legten sie auch viel Gewicht auf die Bewahrung der eigenen traditionellen Ästhetik und Technik. Die Drehbücher nahmen häufig die Struktur der chinesischen traditionellen Opern oder Romane zum Vorbild. Die Kamera bemühte sich um Bildkompositionen im Stil der traditionellen chinesischen Malerei. Auch die Musik orientierte sich an der chinesischen nationalen Musiktradition. Besondere Beachtung wurde oft auf das Schaffen einer

Atmosphäre und des Milieus, den Ausdruck der Emotionen, Einheit zwischen Gefühl und Vernunft usw. gelegt. Viele Filme wie „Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“ und „Frühling in einer kleinen Stadt“ zeigen deshalb einen ausgeprägt nationalen Filmstil.

In den Filmen von 1945 bis 1949 wurden die Erzählweise, Gestaltung der Figuren, Konstruktion der Geschichte, Ausdruck der Gedanken im Film viel freier und reicher als früher. Viele literarische Darstellungsmittel wie Symbole, Metaphern, Kontraste u.a. wurden in den Film eingeführt. Der Einsatz langer Einstellungen wurde abschnittsweise erprobt, um den Austausch menschlicher Gefühle innerhalb einer Szene zu zeigen. Außerdem versuchten die chinesischen Filmemacher zu dieser Zeit, mit Überblendungen, schwankenden Einstellungen u.a. den Bewußtseinsfluß oder die Gemütsverfassung der Figuren in Trance darzustellen. Bei der Ton- und Montagetechnik war ebenso ein gewisser Fortschritt zu verzeichnen. So wurde z.B. außer der geschickten Anwendung des Kontrapunktes zwischen Ton und Bild auch Ton im Off eingeführt, wodurch die Ausdruckskraft des Tons im Film bereichert wurde. Durch die Anwendung der psychologischen oder musikalischen Montage war es gelungen, Stimmungen und Bilder kontrastiv miteinander zu vergleichen. Ferner dienten die Dialoge in den Filmen nicht allein der Geschichtserzählung, sondern auch der Charakterisierung der Figuren und dem Ausdruck des Inhalts.

All dies trug dazu bei, die Filmsprache zu bereichern und die Gestaltungsmöglichkeit des Films zu erweitern. Aus der Filmpraxis der vierziger Jahre heraus entstand im chinesischen Film eine Filmästhetik, die auf der Grundlage der Montage beruht und zugleich die langen Einstellungen als Ausdrucksmittel fördert. Dadurch erhöhte sich der Faktor des Films und der chinesische Film veränderte seinen Charakter des ‚filmischen Theaters‘ aus den zwanziger Jahren und entwickelte sich zum ‚theaterhaften Film‘, was eine bedeutende Erneuerung im chinesischen Film der dreißiger und vierziger Jahre kennzeichnete und einen großen Einfluß auf den späteren chinesischen Film ausübte.

4. Die Filmemacher der zweiten Generation

Die dreißiger und vierziger Jahre stellten eine bedeutende Periode des chinesischen Films dar. In dieser Phase traten die Filmemacher der zweiten Generation Chinas hervor. Zu ihnen zählen Buchautoren Hong Shen (1894-1955), Tian Han (1898-1968), Xia Yan (1900-1995), Yang Hansheng (1902-1993), Sun Shiyi (1904-1966) u.a.;

Regisseure Cheng Bugao (1898-1966), Zhu Shilin (1899-1967), Shi Dongshan (1902-1955), Shen Xiling (1904-1940), Ying Yunwei (1904-1967), Maxu Weibang (1905-1961), Shen Fu (1905-1993), Fei Mu (1906-1951), Cai Chusheng (1906-1968), Wu Yonggang (1907-1982), Yuan Muzhi (1909-1978), Chen Liting (*1910), Tang Xiaodan (*1910), Zhang Junxiang (*1910), He Mengfu (1911-1945), Zheng Junli (1911-1969), Jin Shan (1911-1982), Sang Hu (1916-1990), Cheng Yin (1917-1984) u. a. Manche Regisseure wie Sun Yu, Tian Han, Bu Wancang, Li Pingqian, Hong Shen, Ouyang Quqian und Situ Huimin, die Ende der zwanziger Jahre mit dem Film anfangen und in den dreißiger und vierziger Jahren weiter aktiv Filme drehten, zählten auch dazu. Die Filme der oben genannten Filmemacher kennzeichneten die Hauptströmung des fortschrittlichen Films in den dreißiger und vierziger Jahren. Sie besitzen einen wichtigen Stellenwert in der Geschichte des chinesischen Films. Viele davon zählen heute schon zu den Klassikern des chinesischen Films.

Die meisten Filmregisseure der zweiten Generation waren Intellektuelle und kamen aus Theater-, Literatur-, Malerei- oder Musikkreisen. Sie besaßen ein höheres kulturelles Niveau als die der ersten Generation. Manche von ihnen hatten nicht nur eine Hochschule besucht, sondern auch im Ausland Theater- oder Filmwissenschaft studiert. Ihre Teilnahme an der Filmarbeit trug bedeutend dazu bei, die traditionellen kulturellen Fesseln des frühen chinesischen Films zu sprengen und seine künstlerische Entwicklung zu fördern.

Wie ihre Vorgänger lernten die Filmemacher der zweiten Generation hauptsächlich auch vom Theater. Jedoch bestand in der Haltung der Filmemacher der beiden Generationen zum Theater ein Unterschied. Während die Filmemacher der ersten Generation wesentlich auf dem Standpunkt des Theaters verblieben, mehr formal das Theater nachahmten, die Konventionen des Theaters in den Film einführten und damit den Film als einen Zweig des Theaters oder ein Vehikel der Aufzeichnung des Bühnenstücks betrachteten, lernten die Filmemacher der zweiten Generation das Theater mehr vom Standpunkt des Films aus zu betrachten. Sie versuchten, die Vorteile des Theaters in den Film aufzunehmen und sie mit der Eigenschaft des Films zu verbinden. Dazu bezogen sie den Kern des Theaters - den dramatischen Konflikt - in den Film ein und betrachteten ihn als Grundlage des Films. Die Grundkonstruktion des chinesischen Theaters - ‚Anfang, Entwicklung, Wende und Ende‘ - wurde dadurch

weiter gepflegt. Auf diese Weise erzählt ein Film eine geschlossene Geschichte, die aus einigen nach den dramatischen Prinzipien geordneten Erzählepisoden voller Spannungen besteht und schichtweise in die Tiefe geht. Dabei dienen die filmischen Mittel zur Verwirklichung des Ziels des Dramas.

Viele Filmregisseure der zweiten Generation waren Intellektuelle mit höherem literarischen Niveau oder eifrige Leser der Gedichte bzw. Romane. Sie lernten für den Film nicht nur vom Theater, sondern auch von der Literatur. So z.B. schöpften Sun Yu und Zheng Junli oft aus den chinesischen klassischen Gedichten Inspirationen und gaben ihren Filmen gern eine lyrische Stimmung. Deshalb wurden sie ‚dichterische Filmregisseure‘ genannt. Zhu Shilin und Sang Hu erfaßten ihre Filme auch oft aus dem Gesichtspunkt der Literatur oder setzten bewußt literarische Mittel in den Film ein, wurden ‚literarische Filmregisseure‘ genannt. Die Teilnahme der Literaten oder Intellektuellen an der Filmarbeit trug bedeutend zur Verstärkung des literarischen Charakters des chinesischen Films bei.

Vor den dreißiger Jahren hatten die chinesischen Filmregisseure bei der Dreharbeit fast kein Drehbuch in der Hand, sie verfügten manchmal nur über eine ‚Aktenerklärung‘ oder Stichpunkte zum Inhalt des Films. Vom literarischen Charakter des Films war damals noch keine Rede. Bei den Filmregisseuren der zweiten Generation war es anders. Sie bekamen vor dem Drehen bereits ein fertiges Drehbuch. Mit der Entwicklung des literarischen Charakters des Films wurde der Funktion des Drehbuchs viel mehr Beachtung geschenkt. Mit den Autoren zusammen bemühten sich die Filmregisseure stets, den literarischen Charakter des Drehbuches zu erhöhen.

Außer vom Theater und von der Literatur lernten die Filmregisseure der zweiten Generation auch vom Film selbst und zwar hauptsächlich autodidaktisch. In den dreißiger und vierziger Jahren hatten sie in stärkerem Umfang Filme aus den USA, Frankreich und anderen Filmländern zu sehen. Um die Darstellungsweise und Filmtechnik von ihren ausländischen Kollegen zu lernen, saßen viele Regisseure, Kameramänner und Buchautoren oft den ganzen Tag im Kino und sahen einen Film mehrmals. Ihre Aufmerksamkeit reicht von der Gestaltung des Films über Charakterisierung der Figuren bis zur Montage. Manchmal untersuchten sie auch, wenn es möglich war, am Schneidetisch eine Einstellung nach der anderen. Schließlich waren

sie soweit gekommen, die Handlungen, Bilder und Einstellungen eines Films schon auswendig zu lernen.

III. Der ‚Film des Neuen China‘ 1949-1976

1. Die Filmentwicklung des neuen China in den fünfziger Jahren

1. 1. Der Neuanfang des Films im neuen China

1949 endete der dritte Bürgerkrieg in China mit der Befreiung des chinesischen Festlands durch die Volksbefreiungsarmee unter der Führung der KP Chinas und der Flucht der Kuomintang auf die Insel Taiwan. Am 1. Oktober dieses Jahres wurde die Volksrepublik China gegründet. Seither ist auch der chinesische Film in drei Teile geteilt: den Film auf dem Festland, den Film in Hongkong und den Film in Taiwan.

Mit der Gründung des neuen China nahm auch der ‚Film des Neuen China‘ seinen Anfang. Die fünfziger Jahre stellten für den ‚Film des Neuen China‘ eine wichtige Aufbauphase dar. Das Verwaltungssystem des chinesischen Filmwesens wurde nach dem sowjetischen Muster aufgebaut. Es entstand eine pyramidenförmige Struktur: Die Spitze bildete die Propagandaabteilung des ZK der KP Chinas, die die ideologischen Richtlinien für den Film bestimmt. Die zweite Ebene nahm das Kulturministerium (seit 1986 das Ministerium für Rundfunk, Film und Fernsehen) ein. Ihm unterstand unmittelbar das zentrale Filmverwaltungsamt (kurz: das Filmamt), das im April 1949 in Peking gegründet wurde und die Aufgabe hatte, „die Politik und Richtlinien des ZK der KP Chinas und des Staatsrates über die Entwicklung des sozialistischen Films durchzuführen, die Filmproduktion des ganzen Landes zu leiten und die Filme zu zensieren.“ (1) Im selben Jahr wurden auch das Peking- und das Shanghai-Filmstudio gegründet, die mit dem 1946 errichteten Nordost-Studio die drei großen volkseigenen Filmproduktionszentren Chinas bildeten. Im April 1949 produzierte das Nordost-Filmstudio seinen ersten Film „Die Brücke“ (R: Wang Bin), der für den Beginn des ‚Films des Neuen China‘ steht.

Die Zeit von 1949 bis 1952 bildete die erste Phase des ‚Films des Neuen China‘. Die Filmschaffenden, gleich ob sie aus den Befreiungsgebieten oder aus den früher von der Koumintang beherrschten Zonen kamen, begannen - begeistert von der neuen Zeit und vom neuen Leben - dem Aufruf der Partei zu folgen, „mit Literatur und Kunst den Arbeitern, Bauern und Soldaten zu dienen“ und neue Filme zu drehen. In den ersten drei

Jahren nach der Gründung der VR China wurden von den drei volkseigenen Filmstudios etwa 40 Spielfilme (2) produziert. Die ersten Filme des neuen China waren sowohl thematisch als auch stilistisch anders als die der alten Zeit. Mit neuen Inhalten und im schlichten, einprägsamen Stil stellten sie den Kampf und das Leben des chinesischen Volkes von den zwanziger Jahren bis zur Gründung der VR China dar und schufen neue Filmhelden, die aus der Schicht der Arbeiter, Bauern und Soldaten stammen. Diese Filme, die vom Geist des Aufbruchs erfüllt sind, wurden vom Publikum begrüßt. Viele von ihnen, wie z.B. „Die Töchter Chinas“ (R: Ling Zifeng, 1949), „Das Mädchen mit dem weißen Haar“ (R: Wang Bin, 1950), „Eiserne Soldaten“ (R: Cheng Yin, 1950), „Rote Fahnen auf dem grünen Gipfel“ (R: Zhang Junxiang, 1950), wurden nicht nur vom Kulturministerium ausgezeichnet, sondern gewannen auch auf dem Internationalen Filmfestival Karlovy Vary Filmpreise. Dies waren die ersten Preise, die der ‚Film des Neuen China‘ bei den internationalen Filmfestivals erhielt.

Daneben wurden zwischen 1949 und 1952 61 Spielfilme (3) von den privaten Filmstudios wie den Kunlun-, Wenhua-, Guotai-, Datong-, Dazhonghua-Studios in Shanghai produziert. Gestützt auf ihre gute Ausrüstung und reiche Erfahrung des Personals drehten diese Studios allein 1950 31 Spielfilme (4). Aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben diese Filme das Schicksal der kleinen Leute - der Polizisten, Prostituierten, Waisenkinder, Handwerker und Künstler sowie der Intellektuellen - in der alten Gesellschaft und ihr neues Leben nach der ‚Befreiung‘. Zu den bedeutenden Filmen zählten „Das Leben eines Polizisten“ (R: Shi Hui, 1950), „Der Kompanieführer Guan“ (R: Shi Hui, 1951), „Das Vagabundenleben von Sanmao“ (R: Zhao Ming, 1949), „Krähen und Spatzen“ (R: Zheng Junli, 1950), „Die Geschichte von Wu Xun“ (R: Sun Yu, 1950-1951), „Zwischen unseren Ehegatten“ (R: Zheng Junli, 1951) u.a.

Diese Erfolge waren jedoch nur von kurzer Dauer, da die Filmentwicklung bereits Anfang der fünfziger Jahre durch eine Reihe von Kampagnen im kulturellen Bereich heimgesucht wurde. Zwei Kampagnen richteten sich direkt gegen einzelne Filme: die eine gegen den Film „Die Geschichte von Wu Xun“ im Jahr 1951; die andere gegen den Film „Die geheime Geschichte im Kaiserhof der Qing-Dynastie“ im Jahr 1954.

Der Film „Die Geschichte von Wu Xun“ (R: Sun Yu, 1950), der vom privaten Studio Kunlun produziert wurde, beruht auf der legendären Geschichte des armen

Landarbeiters Wu Xun (1838-1896), der angesichts der Ausbeutung der armen leseunkundigen Bauern durch die Gutsbesitzer mit jahrelangem Betteln Geld für eine Dorfschule sammelte. Der Film pries den „tragödischen Widerstand und den Geist der Selbstopferung“ (5) von Wu Xun und fand bei den Zuschauern großen Anklang. Kurz nach der Kinopremiere entfaltete Mao persönlich eine Kampagne gegen den Film. In einem von ihm selbst verfaßten Leitartikel für die „Volkszeitung“ - das Organ der KP Chinas - unter dem Titel „Man muß der Diskussion über den Film ‚Die Geschichte von Wu Xun‘ Beachtung schenken“, der am 20. Mai 1951 erschien, stellte er die Frage: „Ist es richtig, daß der Film die Schandtaten von Wu Xun lobt, der am Ende der Qing-Dynastie und in der großen Kampfzeit des chinesischen Volkes gegen die ausländischen Aggressoren und die inländischen reaktionären Herrscher nicht gegen die Basis der feudalen Wirtschaft und ihren Überbau kämpft, sondern statt dessen enthusiastisch die feudale Kultur propagiert und sich unterwürfig und kriecherisch gibt?“ Mao kritisierte, daß der „Erfolg des Films über Wu Xun beweist, wie inkonsequent die Auffassungen in unserem Kulturbetrieb sind und wie sehr die reaktionären Gedanken der Bourgeoisie bereits in die kämpferische Kommunistische Partei eingedrungen sind.“ (6) Danach kam es im ganzen Land zu einer großangelegten Kritik gegen den Film, die etwa ein halbes Jahr anhielt. Schließlich wurde der Film „Die Geschichte von Wu Xun“ bezichtigt, daß er „den ernsthaften politischen Fehler“ begehe, „die Geschichte des revolutionären Volkes zu verdrehen“, und „ein antirealistisches Werk“ sei (7). Durch solche Kritik wurde eine künstlerische Frage in eine politische Frage verwandelt. Der Gestaltungsfreiheit wurden politische Fesseln angelegt und die Filmemacher konzeptionell stark eingeschränkt. Von diesem Zeitpunkt an wurde die künstlerische Kritik durch die politische Kritik ersetzt, die politische Funktion eines Films galt als das einzige Beurteilungskriterium eines Films.

Der historische Film „Die geheime Geschichte im Kaiserhof der Qing-Dynastie“ (R: Zhu Shilin), der 1948 in Hongkong produziert wurde, behandelt den Machtkampf zwischen der konservativen Kaiserinmutter Cixi und dem jungen reformstrebigen Kaiser Guangxu im Kaiserhof der Qing-Dynastie vor dem Hintergrund der Reformbewegung 1898 - einem von Kang Youwei, Liang Qichao und Tan Sitong im Interesse einer liberalen Bourgeoisie angestrebten Reformversuch, der sich schließlich am Hof nicht durchsetzen konnte. Einen derartigen Film mit historischem Sujet nannte Mao - wahrscheinlich im Bezug auf eine angebliche Äußerung von Liu Shaoqi, dem

Vizevorsitzenden des ZK der KP Chinas und dem späteren Präsidenten der VR China, daß „Die geheime Geschichte im Kaiserhof der Qing-Dynastie‘ ein patriotischer Film“ sei - „einen „landesverräterischen Film“ (8). Daraufhin wurde jede weitere Aufführung des Films verboten.

Auch den anderen Filmen aus den privaten Filmstudios, wie z.B. „Zwischen unserem Ehepaar“ (B u. R: Zheng Junli, 1950), „Der Kompanieführer Guan“ (R: Shi Hui, 1950), „Geschichte der Filmfans“ (1950), wurde „eine kleinbürgerliche Auffassung“ oder „eine Verdrehung der Arbeiter-, Bauern- und Soldaten-Gestalten“ (9) vorgeworfen. Diese Kampagnen versetzten der Filmentwicklung der jungen Republik einen schweren Schlag, weil sie die Filmschaffenden sowohl in den volkseigenen als auch in den privaten Studios in starkem Maße verunsicherten. Als Folge dieser Unsicherheit entstand in den anderthalb Jahren von 1951 bis zum Juli 1952 kein einziger Spielfilm in den drei volkseigenen Filmstudios (10), 1951 wurden nur 16 Spielfilme von den privaten Studios in Shanghai gedreht, obwohl diese Studios ursprünglich geplant hatten, 67 Spielfilme (11) herauszubringen.

Im März 1952 wurden die acht privaten Filmstudios in Shanghai durch die Verstaatlichungspolitik der KP Chinas gezwungen, sich zum volkseigenen Union-Studio zu vereinigen, das im Februar 1953, kaum ein Jahr später, vom volkseigenen Shanghai-Filmstudio annektiert wurde. Damit endete die Geschichte der privaten Filmproduktion in der VR China.

Von 1953 bis 1957 war die Zeit des ersten Fünfjahrplanes der VR China. Mit der Entwicklung des wirtschaftlichen sowie kulturellen Aufbaus kam es in der Filmproduktion auch zu einer quantitativen und qualitativen Steigerung. Im Dezember 1953 verabschiedete die Regierung den „Beschuß zur Verstärkung der Filmproduktion“ und den „Beschuß über Errichtung eines Filmvorfühernetzes und der Filmindustrie“, die ein Aufbauprogramm zur Entwicklung des Filmwesens des neuen China darstellten. In diesen Beschlüssen wurde neben der Betonung über die Propaganda- und Erziehungsfunktion des Films zum ersten Mal auch darauf hingewiesen, daß „die Filmkunst einen Massencharakter besitzt und sowohl bei der Erziehung als auch bei der kulturellen Unterhaltung der Massen eine bedeutende Rolle spielt“. Weiterhin wurde betont, daß „Inhalt und Darstellungsformen der Filme möglichst verschieden sein

sollten und die Filme das Leben und den Kampf unseres Volkes in der Vergangenheit und insbesondere sein neues Leben von heute wahrhaft darstellen und neue beispielsetzende Filmcharaktere schaffen sollten“. (12) Diese Beschlüsse sowie die Maßnahmen zur Regulierung der Filmpolitik trugen dazu bei, die Auffassung vom Film als Instrument der politischen Propaganda und ideologischen Erziehung zu korrigieren, das Themenspektrum des Filmschaffens zu erweitern und die Aktivität der Filmemacher zu fördern. Danach erlebte der ‚Film des Neuen China‘ wieder eine relativ normale Entwicklung.

Die etwas freiere Filmpolitik erzeugte seit Ende 1953 bei den Filmschaffenden einen Drang nach einer neuen Orientierung. Durch Diskussionen über Theorie und Praxis sowjetischer Filmregisseure wie Eisenstein, Pudowkin u.a. sowie durch die Betrachtung von Filmen aus Frankreich, England, Indien, Mexiko, Japan und Italien erweiterten die chinesischen Filmschaffenden ihren künstlerischen Horizont. Kontakte mit der Außenwelt wurden auch hergestellt, indem 1954 und 1956 Delegationen in die Sowjetunion und einige westeuropäische Länder - z.B. Frankreich, England, Italien - geschickt wurden, um die Filmproduktion in diesen Ländern zu studieren und von den Erfahrungen der ausländischen Kollegen zu lernen.

Aufgrund des Mangels an guten Drehbüchern engagierten die Filmstudios ab 1954 Schriftsteller. Das Filmamt und der Schriftstellerverband veranstalteten Kurse zur Ausbildung neuer Autoren. Im Oktober 1956 organisierte das Filmamt in Peking eine Konferenz der Leiter der Filmstudios und setzte dabei einige Reformmaßnahmen durch: Das Shanghai-Filmstudio wurde in die Shanghai-Filmproduktionsfirma umgestaltet, die aus drei Filmstudios bestand: dem Haiyan (Sturmvogel)-, dem Tianma (Himmelsroß)- und dem Jiangnan (Südchina)-Studio. Den Changchun- und Peking-Studios wurde erlaubt, Produktionskollektive zu bilden, in denen nicht mehr der Parteisekretär, sondern ein Regisseur Leiter des Filmteams wurde, der über die Besetzung und die Drehbücher entschied und für Gewinn und Verlust verantwortlich war.

Diese Maßnahmen förderten die Filmproduktion. Die Produktionszahlen erhöhten sich von 13 Filmen (1953) über 20 Filme (1954) und 23 Filme (1955) bis zu jeweils 42 Filmen (1956 und 1957) (13). In diesen fünf Jahren wurden insgesamt 140 (14) Spielfilme, einschließlich der „Bühnenkunstfilme“ (15), produziert.

1. 2. Filmthemen und -genres

Zu den wichtigen Filmthemen und -genres von 1953 bis 1957 zählten:

Filme mit der ‚Thematik des revolutionären Krieges und der revolutionären Geschichte‘

Im sozialistischen neuen China wurde der Film vor allem in den Dienst der politischen und ideologischen Propaganda sowie einer revolutionären Erziehung des Publikums gestellt. Dazu wurden zahlreiche Filme über die revolutionären Kriege und die revolutionäre Geschichte gedreht, die sich eine eigene Thematik im chinesischen Film herausbildeten. Da den Filmen dieser Thematik von Partei und Regierung besondere Beachtung geschenkt und finanzielle Unterstützung gewährt wurden, war der Anteil dieser Filme an der Jahresproduktion relativ groß: In den Jahren von 1949 bis 1952 machten sie mehr als die Hälfte der Gesamtproduktionszahl aus (1), in der Zeit von 1953 bis 1957 machten sie etwa ein Zehntel in der Gesamtproduktion von 140 Filmen aus (2). Die Filme dieser Thematik behandelten meistens einzelne Heldentaten während des Widerstandskrieges gegen die japanische Aggression 1937-1945, des Befreiungskrieges 1945-1949 und des Koreanischen Krieges 1950-1953.

Zu den wichtigen Filmen in dieser Thematik zählen: „Feldzüge zwischen Nord- und Südchina“ (R: Cheng Yin, 1952), ein Film, der die geschickte Taktik der Volksbefreiungsarmee bei ihren Feldzügen zwischen Nord- und Südchina preist; „Listige Eroberung des Hua-Berges“ (R: Guo Wei, 1953) und „Die Erkundung nach der Überquerung des Yangtse-Flusses“ (R: Tang Xiaodan, 1954), die jeweils am Beispiel einer Aufklärungsgruppe den Heldenmut und die Findigkeit der Volksbefreiungsarmee zeigen; „Die Partisanengruppe auf dem flachen Land“ (R: Su Li, 1955), der die legendäre Geschichte einer Partisanengruppe im Widerstandskrieg gegen die japanische Aggression erzählt; „Dong Cunrui“ (R: Guo Wei, 1955) und „Verteidigung des Berges Shangganling“ (R: Sha Meng, 1956), die Heldentaten während des Befreiungskrieges und des Koreanischen Krieges darstellen.

Abenteuerfilme

Mitte der fünfziger Jahre entwickelte sich der Abenteuerfilm. Die chinesischen Abenteuerfilme waren keine Genrefilme im Sinne des Westens, sondern Filme über Revolution und Krieg, jedoch verpackt in der Form des Abenteuerfilms. Sie erzählen die Heldentaten der Kommunisten in den revolutionären Kriegen und bedienen sich dabei einer spannenden Erzählform.

Die Abenteuerfilme in den fünfziger Jahren lassen sich thematisch in drei Typen teilen: Militärische Abenteuerfilme, Abenteuerfilme über den illegalen revolutionären Kampf und Spionageabwehrfilme.

- Zu den militärischen Abenteuerfilmen zählten einige schon genannte Filme mit der ,Thematik der revolutionären Kriege bzw. Geschichte‘ wie „Listige Eroberung des Hua-Berges“ (1953), „Die Erkundung nach der Überquerung des Yangtse-Flusses“ (1954), „Die Partisanengruppe auf dem flachen Land“ (1955) u.a.

- Zu den Abenteuerfilmen über den illegalen Kampf der Revolutionäre während der Zeit der japanischen Aggression oder unter dem weißen Terror der Kuomintang zählten die Filme wie „Jagd auf den Feind bis in seine Schlupfwinkel“ (R: Huang Can, 1956), „Vorhut im Untergrund“ (R: Wu Zhaoti, 1957), „Nie verschwundene elektrische Wellen“ (R: Wang Ping, 1958), „Heldenmut des Heros“ (R: Yan Jizhou, 1958), „Militärdepot Nr.51“ (R: Liu Qiong, 1961) u.a.

- zu den Spionageabwehrfilmen zählten die Filme wie „Pferdekarawanen mit Glöckchen im Gebirge“ (R: Wang Weiyi, 1954), „Netze am Himmel, Fallstricke auf der Erde“ (R: Gu Eryi, 1955), „Geheimer Reisebegleiter“ (R: Lin Dong, 1955), „Um zehn Uhr am Nationalfeiertag“ (R: Wu Tian, 1956), „Geheimer Agent in der Ziegen-Stadt“ (R: Lu Jue, 1957) u.a.

Obwohl diese Filme ebenso wie die Filme mit der ,Thematik der revolutionären Kriege bzw. Geschichte‘ im Dienste der politischen Propaganda produziert wurden, fanden sie jedoch stärker beim Publikum, insbesondere bei den jungen Zuschauern, Anerkennung, da sie unterhaltend waren und besondere optische Schauwerte besitzen.

Literaturverfilmungen

China besitzt ein reiches Literaturerbe. Zahlreiche Schriftsteller haben in der Vergangenheit Meisterwerke geschrieben. Viele Filmemacher sahen in der Adaption der bekannten literarischen Werke einen Weg zur Erhöhung der Filmkunst. Mitte der fünfziger Jahre, als die Filmpolitik freier und die Atmosphäre in der Filmproduktion wieder lebendiger wurde, verfilmten einige Regisseure zahlreiche literarische Vorlagen, so daß daraus ein beliebtes Filmgenre entstand. Unter den erfolgreichen Literaturverfilmungen dieser Zeit ist der Film „Segen“ (R: Sang Hu, 1956) besonders zu nennen, der die gleichnamige Erzählung des Schriftstellers Lu Xun (1881-1936), des wichtigsten Vertreters der neuen Literatur nach der ‚Bewegung des 4. Mai 1919‘, adaptierte. Mit dieser Erzählung verurteilte Lu Xun am Beispiel des traurigen Schicksals der Frau Xianglin die kannibalische feudale Ethik. Das Drehbuch lieferte der renommierte Drehbuchautor Xia Yan, der den zeitlichen Hintergrund, die Atmosphäre sowie die Sitten und Gebräuche in seiner Heimatstadt Shao Xing, dem Handlungsort der Geschichte, sehr gut kannte. Er brachte den Kern des Werkes von Lu Xun in einer kompakten Struktur und mit knapper Sprache zum Ausdruck und bewahrte dessen schwermütige tragische Stimmung und künstlerischen Stil im Film. Sang Hu (*1916) führte Regie und inszenierte die Geschichte mit großer Genauigkeit. Die Hauptfigur, Frau Xianglin, wurde vom Filmstar Bai Yang gespielt. Ihr einfühlsames Spiel wurde sehr gelobt. Drehbuch, Regie und Schauspielen bildeten in diesem Film eine dichte Einheit, wodurch „Segen“ zu einem Klassiker des chinesischen Films wurde. Er gewann auf dem zehnten Internationalen Filmfestival Karlovy Vary (1957) den Sonderpreis und den Preis ‚Silberner Hut‘ auf dem Filmfestival Mexiko 1958.

Zu den erfolgreichen Literaturverfilmungen zählte auch der Film „Die Familie“ (R: Chen Xihe, 1956), der nach dem ersten Teil der Romantrilogie des Schriftstellers Ba Jin (*1923) gedreht wurde. In diesem Film traten viele bekannte Darsteller des Shanghai-Studios auf, wie z. B. Wei Heling, Sun Daolin, Zhang Ruifang, Wang Danfeng und Huang Zongying. Ihr Spiel gab dieser Literaturverfilmung einen besonderen Glanz.

Filmbiographien

Mitte der fünfziger Jahre wurden einige biographische Filme gedreht, die meistens den Lebensweg historisch prominenter Figuren darstellten. Zu den erfolgreichen Beispielen zählen „Song Jingshi“ (R: Zheng Junli, 1955), der den Titelhelden, den Führer eines Bauernaufstandes aus der späten Qing-Dynastie, porträtiert, und „Li Shizhen“ (R: Shen Fu, 1956), der die lebenslangen Bemühungen der Titelfigur, eines erfahrenen Arztes aus der Ming-Dynastie und eines Experten der Heilpflanzen der traditionellen chinesischen Medizin, um sein 52bändiges Werk „Abriß der Heilpflanzenkunde“ darstellt. Diese biographischen Filme, die sich in ihrer Darstellung meistens an die historischen Begebenheiten hielten, entwickelten neue Formen für den Auftritt der großen historischen Figuren auf der Leinwand. Ihr Erfolg war vor allem dem Spiel der Darsteller, die diese Titelhelden spielten, zu verdanken.

Verfilmungen der traditionellen chinesischen Opern

Die traditionelle chinesische Oper besitzt eine lange Tradition und verfügt über eine große Vielfalt an Formen. Da sie als eine nationale Kunst sowohl bei den gebildeten als auch bei den einfachen Leuten Anklang findet, erreichen auch die Verfilmungen von Opern ein breites Publikum. Seit 1953 wurde eine Reihe von traditionellen chinesischen Opern verfilmt, die meistens Bühnendarbietungen aufzeichneten oder die Darstellungskunst der berühmten Stars der populären Peking-Oper oder verschiedener anderer lokaler Opern präsentierten. Diese Verfilmungen bildeten ein kulturell eigenständiges und sehr erfolgreiches Filmgenre in China. Sie machten innerhalb der Jahresproduktion 1956 und 1957 jeweils über zehn Filme aus und führten zu einer besonderen Blüte dieses Filmgenres.

Zu den wichtigen Beispielen zählte der erste ‚Bühnenkunstfilm‘ und auch der erste Farbfilm des neuen China „Schmetterlingsliebe“ (R: Xu Jin, 1954), der auf der sehr erfolgreichen gleichnamigen Shaoxing-Oper basiert. Der Film preist die unerschütterliche Liebe zwischen Liang Shanbo und seiner männlich verkleideten Studienfreundin Zhu Yingtai in der feudalen Gesellschaft. Wegen der Hindernisse seitens der Familie von Zhu können die beiden nicht die Ehe schließen und verwandeln sich nach ihrem Tod in zwei schöne Schmetterlinge. Der Film wurde nicht nur in China

sehr begrüßt, sondern gewann auch den Preis des Musikfilms auf dem achten Internationalen Filmfestival Karlovy Vary. Charlie Chaplin nannte ihn „einen ungewöhnlichen Film“, „ein chinesisches Romeo- und Julia-Schicksal“ (3). Weitere erfolgreiche Filme in diesem Genre waren: „Liebe der siebten Fee“ (R: Shi Hui, 1955), eine Verfilmung der Huangmei-Oper aus der Provinz Anhui. „15 Schnüre von Messingmünzen“ (R: Tao Jin, 1956), eine Aufzeichnung der Shaoxing-Oper aus der Provinz Zhejiang. „Die Heldin Hua Mulan“ (R: Liu Guoquan, 1956), eine Verfilmung des Yu-Oper aus der Provinz Henan. „Untersuchung der privaten Lehranstalt“ (R: Xu Tao, 1956) eine Verfilmung der gleichnamigen Yue-Oper aus der Provinz Guangdong und „Treffen der Heros“ (R: Cen Fan, 1957), eine Verfilmung einer Peking-Oper.

Wie die Opern selbst wurden auch deren Verfilmungen vom breiten Publikum begrüßt, obwohl sie im wesentlichen noch dokumentarische Aufzeichnungen der Bühnendarbietungen waren und mit der Filmsprache nur wenig neue Erfahrungen sammelten.

Satirische Filmkomödien

In der entspannten politischen Stimmung Mitte der fünfziger Jahre versuchten die Filmschaffenden einerseits positive Vorbilder des neuen Lebens zu geben, andererseits mit humorvollen bzw. satirischen Mitteln Kritik an den Schattenseiten der Realität zu üben. Unter diesen Umständen entstand 1956 und 1957 eine Reihe satirischer Komödien, die vom breiten Publikum sehr begrüßt wurden.

Zu den erfolgreichen Filmen dieses Genres zählten: die erste satirische Filmkomödie des neuen China „Bevor der neue Amtsleiter kommt“ (R: Lü Ban, 1956). Sie zeigt, wie sich ein bürokratischer Abteilungsleiter bereits vor der Ankunft eines neuen Amtsleiters bei diesem einschmeichelt und sich letzten Endes blamiert. „Zwischenfall auf dem Spielfeld“ (R: Mao Yu, 1957) stellt ebenfalls einen bürokratischen Leiter in den Mittelpunkt, der den Freizeitsport eines Kollektivs nicht fördert, sondern unterdrückt. „Der Mann, der sich nicht um Kleinigkeiten kümmert“ (R: Lü Ban, 1956) beschreibt, wie ein Schriftsteller, der gern mit satirischen Mitteln die Fehler der Umwelt kritisiert, jedoch wegen seines unmoralischen Benehmens selbst zum Objekt der Satire wird. „Geschichte eines Verliebten“ (R: Wang Yan, 1957) vergleicht das Verhalten zweier

Liebespaare und tadelt die vorhandenen falschen Ansichten von der Liebe. „Unvollendete Komödie“ (R: Lü Ban, 1957) kritisiert mit schwarzem Humor das heuchlerische Gesicht eines Funktionärs.

Diese Filme fanden einen positiven Anklang bei den Zuschauern, wurden jedoch bei der ‚Kampagne gegen die rechten Elemente‘ im Jahr 1957 beschuldigt, ‚eine Attacke gegen die Parteiführung‘ geführt und ‚den Sozialismus verunglimpft‘ (4) zu haben. Ihre weitere Aufführung wurde verboten.

1. 3. Die Filmentwicklung des neuen China im Schatten der politischen Kampagnen

Als der ‚Film des Neuen China‘ Mitte der fünfziger Jahre einen neuen Aufschwung erreicht hatte, kam es im Jahr 1957 zur ‚Kampagne gegen die rechten Elemente‘ (1). Durch sie wurden im ganzen Land etwa eine Million chinesische Intellektuelle, darunter auch viele hervorragende Filmschaffende, als ‚antiparteiische, antisozialistische rechte Elemente‘ verurteilt. Unter ihnen waren die Filmregisseure Sha Meng, Guo Wei und Lü Ban aus dem Changchun-Studio, die Filmregisseure und Darsteller Wu Yonggang, Shi Hui, Bai Chen, Wu Yin aus dem Shanghai-Studio sowie die Drehbuchautoren Qu Baiyin und der Filmkritiker Zhong Dianfei u.a.. Ihnen wurde verboten, weiter Filme zu drehen, Drehbücher zu schreiben und Rollen zu spielen. Ihr künstlerischer Werdegang fand damit ein abruptes Ende. Der bei den Zuschauern beliebte Darsteller und Filmregisseur Shi Hui (1915-1957) nahm sich daraufhin das Leben.

Bei der anschließend inszenierten neuen Kampagne ‚Ausrottung der weißen Fahnen‘ wurde einer Anzahl weiterer populärer Filme wie „Schritte der Jugend“ (R: Yan Gong, 1957), „Zwischenfall auf dem Spielfeld“ (R: Mao Yu, 1957), „Vorhut im Untergrund“ (R: Wu Zhaoti, 1957), „Schöne Blumen und Vollmond“ (R: Guo Wei, 1958) u.a. ein falsches politisches Bewußtsein unterstellt. Sie wurden deshalb als sogenannte ‚weiße Fahnen auf der Leinwand‘ kritisiert und verboten. Diese Kampagnen bereiteten dem Filmaufschwung Mitte der fünfziger Jahre ein endgültiges Ende.

1958 startete Mao eine neue ökonomische und politische Kampagne, ‚den Großen Sprung nach vorn‘ (2), der bald alle Bereiche, einschließlich der Kultur, erfaßte. Politische Vorhaben und ökonomische Leistungen wurden groß herausgestellt,

gleichzeitig wurden in den propagandistischen Filmen die Prinzipien des künstlerischen Schaffens außer Kraft gesetzt. Als Ziel des ‚Großen Sprungs‘ wurde auch die Schaffung einer Vielzahl neuer Einrichtungen angestrebt. Mehrere neue Filmstudios wie das Zhujiang-, das Xian-, das Emei-, das Xiaoxiang-, das Tianshan-, das Guangxi- und das Neimenggu-Studio (3) wurden errichtet. Bis Ende 1958 waren diese sieben neuen Filmstudios zu den drei alten großen Studios in Peking, Shanghai und Changchun sowie dem 1952 gegründeten „Studio des 1. August“, dem Studio der Armee, hinzugekommen, so daß China bis dahin über insgesamt elf Filmstudios verfügte.

Infolgedessen erreichte die Filmproduktion 1958 mit 105 Spielfilmen (4) einen quantitativen Höhepunkt. Das qualitative Niveau der meisten Filme erwies sich jedoch mit wenigen Ausnahmen als sehr niedrig. Insbesondere die Propagandafilme, die die ‚Neigung zum Aufbauschen der Leistungen‘ oder ‚das gemeinsame Besitzen der Eigentümer‘ priesen, sowie die sogenannten ‚dokumentarischen Kunstfilme‘, die fast die Hälfte der Jahresproduktion ausmachten, waren nicht nur thematisch eintönig und inhaltlich ähnlich, sondern auch stilistisch schablonenhaft. Sie propagierten nur die herrschenden politischen Losungen. Die Produktion derartiger Filme hielt bis 1960 an, als der ‚Große Sprung nach vorn‘ an sein Ende gekommen war. Etwa 70 Filme dieser Art (5) waren in diesem Zeitpunkt entstanden, deren Herstellung letzten Endes nichts anderes als eine Mißgeburt der Filmkunst und als eine große wirtschaftliche Vergeudung erwies.

1. 4. Die kurze Blüte des ‚Films des Neuen China‘ 1959-1960

1959 sah sich die KP Chinas gezwungen, den ‚Großen Sprung nach vorn‘, der sich sowohl als eine wirtschaftliche als auch als eine politische Fehlentwicklung herausstellte, zu stoppen und deren verhängnisvollen Auswirkungen zu korrigieren. In der Filmwelt wurden ebenfalls Korrekturen vorgenommen: Die hohe Zahl der zu produzierenden Filme wurden reduziert, die Errichtung weiterer neuer Filmstudios eingestellt und der künstlerischen Qualität der Filme wieder Beachtung geschenkt. Zur Feier des zehnten Gründungsjahres der Republik im Jahr 1959 forderte das Kulturministerium, Jubiläumsfilme zu drehen und mehr auf die künstlerische Qualität zu achten. So entstanden im Jahr 1959 80 und im Jahr 1960 66 Spielfilme (1), unter

ihnen eine Anzahl hervorragender bzw. guter Filme, die etwa ein Drittel der Jahresproduktion ausmachten.

Zu ihnen zählen vor allem die Literaturverfilmungen: „Der Laden der Familie Lin“ (R: Shui Hua, 1959) über den Bankrott der Kleinhändler während des japanischen Aggressionskrieges gegen China Anfang der dreißiger Jahre; „Das Lied der Jugend“ (R: Cui Wei, 1959) über den Werdegang einer kleinbürgerlichen Intellektuellen zu einer Revolutionärin; die Filmbiographie „Lin Zexu“ (R: Zheng Junli, 1959) über den Einsatz eines hohen kaiserlichen Beamten der Qing-Dynastie fürs Verbot des Opiumgebrauches und Opiumhandels in der Zeit des Opiumkrieges 1840-1842; und „Nie Er“ (R: Zheng Junli, 1959) über den Werdegang eines jungen Komponisten im Widerstandskrieg.

Weiter zählen dazu Filme mit der ‚Thematik der revolutionären Geschichte‘: „Der Sturm“ (R: Jin Shan, 1959), der vom großen Streik der Eisenbahnarbeiter am 7. Februar 1923 in Hankou handelt, „Jugend im Kriegsfeuer“ (R: Wang Yan, 1959), der über Heldentat einer als Mann verkleideten Anführerin im Befreiungskrieg erzählt und die Filmkomödie „Fünf goldene Blumen“ (R: Wang Jiayi, 1959), die das Leben und die Liebe der Jugendlichen der nationalen Minderheiten thematisiert.

Diese Filme erreichten sowohl in der thematischen Wahl, der Charakterisierung der Figuren, der Darstellung des historischen Milieus und des modernen Lebens als auch in der künstlerischen Gestaltung, der Anwendung der filmischen Mittel und im Streben nach einem eigenständigen nationalen Stil ein hohes Niveau.

2. Die weitere wechselhafte Filmentwicklung des neuen China 1961-1966

2. 1. Der ‚Film des Neuen China‘ - Außenseiter in der weltweiten filmkünstlerischen Erneuerung der sechziger Jahre

Nach dem Zweiten Weltkrieg war es weltweit, beeinflusst von gesellschaftlichen Veränderungen und ermöglicht durch weitere technische Entwicklungen der Kinematographie (z.B. die Anwendung der 16mm-Kamera, die Entwicklung hochempfindlicheren Filmmaterials und auch die Verbreitung des Fernsehens), zu

filmkünstlerischen Erneuerungsbewegungen in fast allen bedeutenden Filmländern gekommen.

Vorläufer dieser Bewegung war der italienische ‚Neorealismus‘, der kurz vor dem Ende des Kriegs entstand und bis etwa 1951 seinen Höhepunkt hatte. Unter den damals schwierigen wirtschaftlichen Bedingungen verdrängten die Begründer des ‚Neorealismus‘ Cesare Zavattini, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti das ‚Kino der weißen Telephone‘, ein Kino der in gehobenem Milieu spielenden, aber weitgehend realitätsfremden Unterhaltungsfilme. Sie gingen auf die Straße, aufs Land und zu den einfachen Leuten. Mit Handkameras und Laiendarstellern drehten sie Filme, die die soziale Realität und das wirkliche Leben der Menschen Italiens authentisch widerspiegelten. Dadurch entstand ein neuer realistischer Filmstil, der international viel Beachtung fand und in der Filmkunst vieler Länder neue Impulse auslöste.

Gegen Ende der fünfziger Jahre, nach der Etablierung des englischen ‚Free Cinema‘ Mitte der fünfziger Jahre, entfaltete sich in Frankreich ebenfalls eine neue filmkünstlerische Bewegung, die ‚Nouvelle Vague‘. Deren Repräsentanten, Francois Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette und Alain Resnais, brachten 1958 bis 1960 ihre ersten Filme heraus und propagierten eine Theorie des ‚Autorenfilms‘ (‚politique d’auteurs‘), nach der der Film als ein Ausdrucksmittel eines künstlerischen Individuums verstanden wurde und die gestaltende Individualität eines Regisseurs, der als Autor galt, sich frei entfalten sollte. Dadurch wurde der Autorenfilm zum bestimmenden Konzept der filmkünstlerischen Entwicklung der sechziger Jahre und entwickelte das Bewußtsein vom Regisseur als Schlüsselfigur des Filmschaffens.

Mitte der sechziger Jahre kam es auch im Film der Bundesrepublik Deutschland, eingeleitet vom ‚Oberhausener Manifest‘ 1962, zu einem Aufbruch. Die Entstehung des ‚Neuen Deutschen Films‘ gab dem Film der Bundesrepublik ein neues Gesicht.

Neue filmtechnische Ausrüstungen, neuer Filmstil sowie neue wirtschaftliche Produktionsformen und ein allgemeines neues Bewußtsein über die politische und soziale Bedeutung des Films gaben in den sechziger Jahren auch dem Film der anderen

Länder neue Impulse und führten dort ebenfalls zu neuen Filmbewegungen: dem ‚New American Cinema‘ in den USA; dem ‚Cinema Nove‘ in Brasilien sowie in anderen lateinamerikanischen Ländern wie Mexiko, Chile, Kuba. Auch in der Sowjetunion und in einigen osteuropäischen Ländern wie Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn und in der DDR, ebenso in Asien, vor allem in Japan und Indien, war zu dieser Zeit ein filmkünstlerischer Aufbruch zu verzeichnen.

Auch eine junge Generation von Filmemachern trat zu dieser Zeit weltweit hervor. Mit dem neuen Filmverständnis, daß der Film nun „weniger Konsum oder Wirtschaftsprodukt als vielmehr künstlerisches, ästhetisches oder ideologisches Phänomen“ (1) sei, versuchten junge Filmemacher, die kommerziellen Fesseln abzustreifen, sich mehr Freiheiten zu nehmen und einen persönlichen filmischen Stil zu entwickeln. Sie brachten neue Themen, neue Formen und neue Darsteller auf die Leinwand und gaben damit dem Film ihrer Länder ein neues Gesicht. Das Entstehen dieser jungen Filmemacher-Generation stellte einen Bruch mit den Konventionen und konservativen Haltungen innerhalb der Filmbranche und der Gesellschaft dar.

Im Vergleich mit dieser weltweiten filmkünstlerischen Erneuerung zeigte der Film in der VR China jedoch ein unverändertes Bild, er blieb von den Filmbewegungen der Welt isoliert. Eine Erneuerung des Films im neuen China parallel zu der in Europa fand nicht statt.

2. 2. Der Niedergang der Filmproduktion und die Steigerung der künstlerischen Qualität 1961-1966

Obwohl es durch die Jubiläumsfilme zur Feier des zehnten Gründungsjahres der VR China 1959 zu einer kurzen Blüte des Films kam, blieb die Atmosphäre des Filmschaffens dennoch angespannt. Die politischen Kampagnen in den sechziger Jahren führten im sozialen und kulturellen Leben Chinas und damit auch in der Filmwelt zu weiteren Beeinträchtigungen. Parallel zur ‚Kampagne gegen den internationalen Revisionismus‘, die die KP Chinas unter Mao 1960 startete, wurden im Land der Kampf gegen ‚die modernen revisionistischen Gedankenströmungen in Literatur und Kunst‘ und der Kampf gegen ‚die verschiedenartigen bürgerlichen Gedanken‘, insbesondere gegen den ‚bürgerlichen Humanismus‘ geführt. In den Filmkreisen wurden außerdem

‚rechts abweichende Gedanken‘ und ‚Tendenzen, anstatt der Politik nur Kunst zu betonen‘ bekämpft und einige ‚problematische Filme‘, wie z. B. „Querspiel einer chinesischen Langflöte“ (R: Lu Ren, 1957), „Ein Tag und eine Nacht“ (R: Qu Fan, 1958), „Erbarungslose Geliebte“ (R: Chen Guojun, 1958), wegen der ‚Bloßstellung der Schattenseite‘ oder der ‚Darstellung der menschlichen Liebe‘ kritisiert.

Dadurch geriet der Film insgesamt in eine schwierige Situation. Sie entstand nicht nur allein durch das angespannte politische Klima, sondern auch durch eine drei Jahre lang dauernde Hungersnot, die von 1960 bis 1962, kurz nach der fanatischen politischen Bewegung ‚Der Großer Sprung nach vorn‘ des Jahres 1958, in China herrschte. Neben einigen Naturkatastrophen wurde diese Hungersnot hauptsächlich durch das ‚blinde Herumkommandieren‘ der Partei in der Landwirtschaft verursacht. Die direkte Folge war, daß etwa 35 Millionen Menschen verhungerten (1). Die Krise erfaßte das ganze Land und führte zu einer Verwahrlosung und zu großem Elend. Infolgedessen wurde die Filmproduktion drastisch reduziert. Sie betrug 1961 nur 28 Spielfilme, während 1960 noch 66 Filme produziert worden waren. Auch in den folgenden Jahren wurden nicht mehr als 30 bis 40 Filme im Jahr hergestellt (2). In den sechs Jahren von 1960 bis zum Ausbruch der ‚Großen Kulturrevolution‘ 1966 wurden insgesamt nur 216 Spielfilme (einschließlich der ‚Bühnenkunstfilme‘) (3) produziert. Diese Zahl unterschritt damit deutlich die gesamte Produktionszahl von 324 Filmen (4) in den vier Jahren von 1956 bis 1959.

Um die Situation der desolaten Volkswirtschaft zu verändern, sah sich die Partei 1961 gezwungen, einerseits im wirtschaftlichen Bereich die Richtlinie ‚Regulierung, Umgestaltung, Konsolidierung und Niveauanhebung‘ aufzustellen, andererseits im politischen Bereich Maßnahmen zur Berichtigung der Fehler zu ergreifen. In der Filmwelt fand parallel eine Neuorganisation statt. Der politische Primat der Partei wurde zurückgedrängt, das Ignorieren der künstlerischen Regeln und Gesetze aufgehoben. Die Richtlinie ‚Laßt hundert Blumen blühen, laßt hundert Schulen miteinander wetteifern‘, die Mao 1956 zur „Förderung der künstlerischen bzw. akademischen Demokratie, zur Entwicklung verschiedener künstlerischer Formen und Stile“ aufgestellt hatte, die jedoch nur eine hohle Phrase geblieben war, wurde aufs neue bekräftigt. Im Juni 1961 kam es in Peking zu einer Aussprache über Literatur und Kunst. Eine Konferenz über das Spielfilmschaffen wurde auch abgehalten, wobei aus

der ästhetischen Entwicklung und der Filmarbeit der vergangenen Jahre Lehren gezogen und über die Maßnahmen zur Förderung des Filmschaffens diskutiert wurde. Im März 1962 kritisierten Premier Zhou Enlai und Vizepremier Chen Yi auf einer Konferenz in Kanton die Behauptung, daß die „Intellektuellen zur Kategorie der Bourgeoisie gehören“, und wiesen darauf hin, daß die chinesischen Intellektuellen „geistige Arbeiter des Volkes“ sind, die „mit Arbeitern und Bauern zusammen die drei Bestandteile der Werktätigen unseres Landes bilden und ebenfalls die Herren des Landes sind“ (5). Diese Reden trugen wesentlich zur Verbesserung der Situation der chinesischen Intellektuellen bei. Ein Gefühl der Erleichterung erfaßte die chinesischen Literatur- und Kunstschaffenden.

Kurz danach wurden zur Durchführung der Regulierungspolitik die beiden programmatischen Dokumente ‚Acht Artikel über die Arbeit der Literatur und Kunst‘ und ‚32 Artikel über die Filmarbeit‘ veröffentlicht, die ebenfalls zur Verbesserung des kulturellen Klimas und zur Konsolidierung der Filmentwicklung beitrugen. Dadurch wurden die Filmschaffenden ermutigt, Neues zu wagen. Der Drehbuchautor und Filmkritiker Qu Baiyin (1910-1979) schrieb im gleichen Jahr den Aufsatz „Monolog über die Erneuerung des Films“, in dem er aufforderte, „Klischees abzuschaffen und Neues zu entwickeln“ (6). Zu einer Umsetzung und Verwirklichung der neuen Impulse kam es jedoch nicht, da es kurz darauf wieder zu einem politischen Klimawechsel und neuen Restriktionen im Kulturbereich kam. Mit der Betonung des Klassenkampfes wurden Qu Baiyin und sein Aufsatz kritisiert und damit der Aufbruch zu neuen Ideen im Film abgewehrt. An einer wirklichen künstlerischen Erneuerung war man offenbar auf der Seite der Politik nicht wirklich interessiert.

Während die Filmproduktion in der ersten Hälfte der sechziger Jahre einen quantitativen Niedergang erlebte, stieg langsam weiter die künstlerische Qualität der Spielfilme. Von 1962 bis 1964 entstand eine Reihe künstlerisch bemerkenswerter Filme, wie z.B. „Die weiblichen Generäle der Familie Yang“ (R: Cui Wei, 1960), „Der Traum der roten Kammer“ (R: Cen Fan, 1962), „Seeschlacht in 1894“ (R: Lin Nong, 1962), „Li Shuangshuang“ (R: Lu Ren, 1962), „Die rote Sonne“ (R: Tang Xiaodan, 1963), „Der Leibeigene“ (R: Li Jun, 1963), „Ashma“ (R: Liu Qiong, 1964), „Zu Beginn des Frühlings“ (R: Xie Tieli, 1964), „Zwei Schwestern auf der Bühne“ (R: Xie Jin, 1964). Diese Filme zeigten nicht nur eine breite Vielfalt in Themenwahl und Stilempfinden,

sondern demonstrierten auch einen ausgesprochen nationalen Anspruch und entwickelten eine starke künstlerische Anziehungskraft.

2. 3. Filmthemen und -genres

Unter den Filmen in der ersten Hälfte der sechziger Jahre waren folgende Filmthemen und -genres dominierend:

Filme der ‚revolutionären und historischen Thematik‘

Wie die Filme der ‚revolutionären und historischen Thematik‘ aus den fünfziger Jahren stellten die Filme dieser Thematik in den sechziger Jahren ebenfalls einen bedeutenden Anteil der Jahresproduktion dar. Von 1961 bis 1964 wurden etwa 40 Filme in dieser Thematik gedreht, die mehr als ein Viertel der Gesamtproduktion ausmachten. (1) Anders als die Filme dieser Thematik in den fünfziger Jahren waren die Geschichten der neuen Filme nicht mehr allein auf den Hintergrund der revolutionären Kriege bezogen, sondern reichten vom chinesisch-japanischen Krieg Ende des 19. Jahrhunderts über die revolutionären Bürgerkriege aus den zwanziger und dreißiger Jahren bis in die Friedenszeit nach der Gründung der VR China. Dadurch wurde eine breitere Spanne der revolutionären Epen des chinesischen Volkes gezeigt.

Unter den neuen Filmen dieser Thematik war der Film „Seeschlacht in 1894“ (R: Lin Nong, 1962), der nach der Filmbiographie „Lin Zexu“ (1959) als Film mit historischem Sujet besonders erfolgreich war. Imponierend und voller Pathos stellte dieser Film den Kampfgeist der Offiziere und Soldaten der Nordchina-Flotte der Qing-Dynastie während des Chinesisch-Japanischen Krieges 1894-1895 heraus. Der Erfolg des Films war übrigens auch dem gelungenen Spiel des Darstellers Li Moran, der die Hauptrolle des Films, den patriotischen mutigen Kapitän Deng Shichang, spielt, zu verdanken.

Filme über das Bauernleben

Wie in den fünfziger Jahren wurde auch in den sechziger Jahren gemäß der Richtlinie der Partei, daß ‚Literatur und Kunst den Arbeitern, Bauern und Soldaten zu dienen‘ haben, eine Anzahl der Filme über das Bauernleben gedreht, die nach der Erweiterung

des Filmvorführnetzes in den ländlichen Gebieten eingesetzt wurden. Zu den wichtigen Beispielen dieser Thematik zählten die Filme wie „Sturm und Regenschauer“ (R: Xie Tieli, 1961), „Menschen aus der Großen Nördlichen Wildnis“ (R: Cui Wei, 1961), „Li Shuangshuang“ (R: Lu Ren, 1962) und „Die Reis- und Fisch-Heimat in Nordchina“ (R: Shen Fu, 1963). Stellten die Filme dieser Thematik in den fünfziger Jahren den Klassenkampf auf dem Lande oft einseitig dar und illustrierten häufig nur die Politik, so erzielten die Filme aus den sechziger Jahren einen Fortschritt sowohl in der Tiefe als auch in der Breite der Darstellung des Bauerlebens. Außerdem zeigten sie in der Charakterisierung der Gestalten sowie im ästhetischen Streben nach einem nationalen künstlerischen Stil mehr Lebendigkeit und Prägnanz.

Filmkomödien

1956/57 war eine Reihe satirischer Filmkomödien entstanden. Diese Filme wurden jedoch bereits 1957 durch die ‚Kampagne gegen die rechten Elemente‘ kritisiert und verschwanden deshalb sehr schnell wieder aus dem chinesischen Filmangebot. Danach waren satirische Filmkomödien eine Zeitlang verpönt. 1959 entstanden zwar wieder einige neue Filmkomödien wie „Fünf goldene Blumen“ und „Heute ist mein Ruhetag“, doch sie besaßen wegen der Angst der Filmemacher vor der politischen Kritik nicht mehr die Prägnanz satirischer Komödien, sondern dienten vor allem dem Lob des Bestehenden. In der entspannten politischen Stimmung 1961 kam es zu einer Diskussion über die Filmkomödien, die zur Wiederbelebung dieser Filmgattung beitrug. 1962/63 wurden mehr als ein Dutzend Filmkomödien produziert, die etwa ein Fünftel der Produktion der beiden Jahre ausmachten und den zweiten Höhepunkt der Filmkomödien bildeten (2). Sie waren sowohl satirischen wie bestätigenden Charakters. Zu den wichtigen Produktionen zählten Filme wie „Li Shuangshuang“ (1962), „Gute Brüder“ (R: Yan Jizhou, 1962), „Der älteste, der alte und der junge Li“ (R: Xie Jin, 1962), „Besser und besser“ (R: Xie Tian, 1962), „Zufrieden oder unzufrieden“ (R: Yan Gong, 1963), „Friseur“ (R: Ding Ran, 1962), „Abenteuer eines Zauberkünstlers“ (R: Sang Hu, 1962), „Fußballfan“ (R: Xu Changlin, 1962), „Zwangsrekrutierung wehrfähiger Männer“ (R: Chen Ge, 1963).

Diese Filmkomödien verzichteten auf billige Tricks und derbe Späße. Sie bemühten sich statt dessen, das Komödiantische der Figuren zu gestalten oder mit Hilfe des

Irrtums bzw. des Zufalls, manchmal auch mit modernen filmtechnischen Tricks, neue und interessante komödiantische Effekte zu erzielen. Die eher bestätigenden Filmkomödien wie „Der älteste, der alte und der junge Li“, „Besser und besser“, „Abenteuer eines Zauberkünstlers“, „Fußballfan“, „Gute Brüder“ vertraten in einer humorvollen und lustigen Atmosphäre die neue Moral der Menschen in der neuen Zeit, während die satirischen Filmkomödien wie „Zufrieden oder unzufrieden“, „Friseur“, „Zwangsrekrutierung wehrfähiger Männer“ mit satirischen Mitteln die Widersprüche des neuen Lebens oder das harte Leben in der alten Gesellschaft darstellten.

Leider dauerte der zweite Aufschwung der Filmkomödien wie der erste in den fünfziger Jahren ebenfalls nur kurz. Den meisten Filmkomödien wurden später eine „Verzerrung der Gestalten der Arbeiter, Bauern und Soldaten“ oder „Propagieren des Mittelmäßigen“ vorgeworfen. Manche Filme wie „Fußballfan“, „Zwangsrekrutierung wehrfähiger Männer“ wurden sogar zu den „ideologisch vergiftenden Filmen“ gerechnet und dementsprechend verurteilt.

Filme mit Themen nationaler Minderheiten

China ist ein Staat mit 56 Nationalitäten. Neben der bevölkerungsstärksten Han-Nationalität leben in China noch 55 nationale Minderheiten. Deshalb nehmen die Filme über das Leben der Bevölkerung der nationalen Minderheiten in der Filmproduktion einen besonderen Platz ein. In den fünfziger Jahren wurde eine Anzahl von Filmen in diesem Genre produziert. Exotische Themen, schöne Landschaften in den Grenzgebieten, wo die Minderheiten zumeist leben, ihre prächtigen Trachten sowie eigentümlichen Sitten und Gebräuche machen solche Filme oft faszinierend und führen dazu, daß sie beim Publikum beliebt sind. In den sechziger Jahren erhöhte sich die Zahl der neu produzierten Filme in diesem Genre. In den ersten vier Jahren wurden etwa 20 Filme gedreht. Zu den wichtigen Filmen zählen „Menglongsha“ (R: Wang Ping, 1960), „Der Leibeigene“ (R: Li Jun, 1963), „Tachi und ihre Väter“ (R: Wang Jiayi, 1961) und „Rote Blumen auf dem Tian-Gebirge“ (R: Cui Wei, 1964), die die revolutionäre Geschichte der nationalen Minderheiten thematisieren, ihr neues Leben beschreiben oder die Solidarität zwischen der Han-Nationalität und den nationalen Minderheiten propagieren. Manche wie die Filme „Die dritte Schwester Liu“ (R: Su Li, 1960), „Ashma“ (R: Liu Qiong, 1964) greifen auf die überlieferten Volkssagen zurück.

Im Vergleich zu den Filmen der fünfziger Jahre zeigte die Produktion dieses Genres in den sechziger Jahren auch eine größere künstlerische Vielfalt. Es gab neben den traditionellen Spielfilmen auch Verfilmungen chinesischer Opern und Tanzdramen. Dadurch kam es in diesem Filmgenre sowohl bei der Ausweitung der Themen als auch in der künstlerischen Gestaltung zu einem deutlichen Fortschritt.

Bühnenkunstfilme

In den fünfziger Jahren wurde eine Anzahl von Bühnenkunstfilmen gedreht und daraus bildete sich ein eigenes chinesisches Filmgenre. In den sechziger Jahren kam es in der Produktion der Bühnenkunstfilme zu einem Aufschwung. Während die Filmproduktion von 1960 bis 1963 in einen Niedergang geriet, wurden etwa 50 Filme in diesem Genre gedreht, die etwa Drittel der Gesamtproduktion der Spielfilme (3) ausmachten. Darunter nahmen die Filme nach traditionellen Opern noch immer einen überwiegenden Teil ein. Es handelt sich bei ihnen fast ausschließlich um Verfilmungen der repräsentativen Werke der Peking-Oper oder der anderen lokalen Opern, besetzt mit hervorragenden Künstlern dieser Opern. Diese Filme spielten und spielen sowohl bei der Sammlung und Aufzeichnung der ausgezeichneten traditionellen chinesischen Opernstücke als auch bei der Vorstellung und Verbreitung dieser alten traditionellen Bühnenkunst im In- und Ausland eine wichtige Rolle.

Zu den wichtigen Filmen aus den traditionellen Opern zählten: „Die weiblichen Generäle der Familie Yang“ (R: Cui Wei, 1960) aus der Peking-Oper, „Der Traum der roten Kammer“ (R: Cen Fan, 1962) aus der Shaoxing-Oper, „Süßer Traum im Garten“ (R: Xu Ke, 1960) aus der Kunqu-Oper, „Der Kuhhirt und die Weberin“ (R: Cen Fan, 1963) aus der Huangmei-Oper. All diese Filme erprobten neue filmische Darstellungsmittel, um im Film die Beschränktheit der Bühne zu überwinden, den Stil der traditionellen Operninszenierung zu erweisen und zu einer entsprechenden Filmsprache zu kommen. Viele von ihnen wie „Der Traum der roten Kammer“, „Der Kuhhirt und die Weberin“ waren auch ökonomisch erfolgreich und stießen sowohl im Inland wie im Ausland, insbesondere in Südostasien, auf großes Interesse.

Neben den Verfilmungen der traditionellen Opern entstand 1960/1961 noch eine Anzahl von Verfilmungen der modernen Gesangs- und Tanzdramen wie „Die rote Garde am Honghu-See“ (R: Xie Tian, 1961), „Kampftruppe mit kleinen Messern“ (R: Ye Ming, 1961) u.a. Die Entstehung dieser Filme bereicherte das Filmprogramm, sie trug auch zur Entwicklung und Verbreitung dieser modernen Bühnenstücke bei.

2. 4. Weitere Kampagnen und die Depression des Filmschaffens von 1964 bis 1966

Der Aufschwung des Films Anfang der sechziger Jahre blieb ebenfalls nur von kurzer Dauer, denn die politischen Rahmenbedingungen veränderten sich bald wieder. Bei der zehnten Plenartagung des achten Parteitag der KP Chinas im Jahr 1962 wurde die Propagierung des Klassenkampfes wieder zum leitenden Gedanken für die Gesellschaft erklärt. Erneut wurden radikale politische Kampagnen gegen einzelne literarisch-künstlerische Werke, gegen ästhetische Positionen und Auffassungen bzw. deren Vertreter geführt. So wurde z. B. im Mai 1963 von Jiang Qing, der Ehefrau von Mao, eine heftige Kritikkampagne gegen die Kun-Oper (1) „Li Huiniang“ gestartet, die davon handelt, wie eine zu Tode gequälte junge Frau als Gespenst Rache nimmt. Die Kritik von Jiang Qing traf anschließend auch den Aufsatz „Unschädlichkeit der Gespenst-Opernstücke“ des Schriftstellers Liao Mosha. Im September des selben Jahres klassifizierte Kang Sheng, ein hoher zuständiger Parteikader für Ideologie und Propaganda, den Film „Stürmische Wellen des Hong-Flusses“ (R: Wei Rong, 1963) als „antiparteiischen Film“, der versuche, „die ‚antiparteiische Clique Gao Gang‘ (2) zu rehabilitieren“ (3). Dadurch kam es unter den Literatur- und Kunstschaffenden wieder zu neuen großen Verunsicherungen.

1964 gab das ZK der KP Chinas zwei kritische Bemerkungen von Mao bekannt. Die erste vom 12. Dezember 1963 lautet: „In Literatur und Kunst gibt es noch viele Probleme. Sie zeigen, daß die sozialistische Umerziehung bis heute noch nicht erfolgreich geworden ist. Viele Kommunisten begeistern sich für die feudalistische und kapitalistische Kunst, jedoch nicht für die sozialistische Kunst. Wie merkwürdig das ist!“ (4). Die zweite Bemerkung vom 27. Juni 1964 lautet: „Die meisten Verbände, die der allchinesischen Union der Literatur- und Kunstschaffenden unterstehen, und die von ihnen herausgegebenen Zeitschriften führen seit 15 Jahren nicht die Parteipolitik durch. Sie handeln wie hohe Herren oder anmaßende Beamten und finden zu den Arbeitern,

Bauern und Soldaten keinen Zugang. Sie repräsentieren nicht die sozialistische Revolution und fördern nicht den sozialistischen Aufbau. In den letzten Jahren geraten sie sogar an den Rand des Revisionismus.“ (5) Am 18. August 1964 gab Mao beim „Bericht der Propagandaabteilung des ZK der KP Chinas über die Kritik an den Filmen ‚Die Reis- und Fisch-Heimat in Nordchina‘ und ‚Zu Beginn des Frühlings‘“ folgende Anmerkung zu Protokoll: „Diese Filme sollen nicht nur in Großstädten, sondern auch in Mittelstädten gezeigt werden, damit solche revisionistischen Materialien als negative Beispiele bekannt gemacht werden. Sicher gibt es außer diesen beiden noch andere Filme in dieser Richtung. All diese Filme sollen kritisiert werden.“ (6) Die Vermerke von Mao schufen wieder ein ultralinkes politisches Klima. Mit Hilfe der Vermerke von Mao inszenierten Jiang Qing und Kang Sheng in der Folgezeit eine Reihe von Kampagnen gegen viele Werke der Literatur und des Films, die sich später als Vorspiel der ‚Großen Kulturrevolution‘ erwiesen und 1966 schließlich zu einer nationalen Katastrophe in China führten.

Im Juli 1964 kritisierte Kang Sheng auf der zusammenfassenden Tagung für Modellaufführungen der modernen Peking-Oper die Filme „Die Reis- und Fisch-Heimat in Nordchina“ , „Zu Beginn des Frühlings“, „Zwei Schwestern auf der Bühne“, „Der Tausend-Meilen-Marsch gegen den Wind“ (R: Fang Huang, 1964) als „Giftkraut-Filme“. Im Dezember des selben Jahres zählte Jiang Qing eine weitere Reihe von Filmen wie „Die Stadt ohne Nacht“ (R: Tang Xiaodan, 1957), „Nie Er“ (1959), „Der Laden der Familie Lin“ (1959), „Die revolutionäre Familie“ (R: Shui Hua, 1960), „Der älteste Li, der alte Li und der junge Li“ (1962), „Die Rote Sonne“ (R: Tang Xiaodan, 1963), „Fußballfans“ (1963), „Zwei Familien“ (R: Yuan Naichen, 1963), „Feindliche Soldaten vor den Stadttoren“ (R: Lin Dong, 1964), „Ashma“ (1964), „Ewiges Leben im Feuer“ (R: Shui Hua, 1965) zu den zu kritisierenden ‚Giftkraut-Filmen‘ und startete eine heftige Kampagne gegen sie. Damit erfaßte eine massive politische Kritik das ganze Land. Die Filmschaffenden wurden gezwungen, ihre Arbeit neu auf die Vorgaben der Partei auszurichten. Auch die beiden führenden Vertreter des Films, Xia Yan und Chen Huangmei, wurden beschuldigt, eine „reaktionäre bürgerliche Linie“ (7) zu verfolgen. Sie wurden in den Zeitungen namentlich kritisiert und schließlich gezwungen, das Kulturministerium zu verlassen.

Besonders vehement richtete sich die Kritik gegen die drei Filme: „Die Reis- und Fisch-Heimat in Nordchina“, „Zu Beginn des Frühlings“ und „Zwei Schwestern auf der Bühne“. Der Film „Die Reis- und Fisch-Heimat in Nordchina“, der nach dem Drehbuch von Yang Hansheng, einem bedeutenden Drehbuchautor aus der linken Filmbewegung der dreißiger Jahre, gedreht worden war, beschreibt, wie sich ein armes Dorf in Nordchina in der Bewegung der Genossenschaft durch Brunnengraben, Aufforsten schließlich in ein grünes, wohlhabendes Dorf, fast wie eine ‚Reis- und Fisch-Heimat in Südchina‘, verwandelt. Kang Sheng beschuldigte diesen Film der ‚Propaganda der Menschlichkeit und der menschlichen Gefühle‘ (8). Die ‚Volkszeitung‘ veröffentlichte am 30. Juli 1964 einen kritischen Artikel gegen den Film mit einer redaktionellen Anmerkung, in der es lautete: ‚Ein Film soll den Geist der Zeit widerspiegeln, den Klassenkampf richtig darstellen, die positiven Figuren gestalten, die neutralen Figuren behandeln. Bei all diesen prinzipiellen Fragen hat der Film ernsthafte Fehler gemacht.‘ (9) Die Kritik richtete sich nicht allein gegen den Film, sondern auch gegen dessen Drehbuchautor Yang Hansheng (1902-1993), denn Jiang Qing und Kang Sheng sahen in ihm auch einen Vertreter der angeblich bestehenden ‚schwarzen Linie der Literatur und Kunst in den dreißiger Jahren‘.

Der Film „Zu Beginn des Frühlings“, eine Adaption der Erzählung „Februar“ von Rou Shi, einem Schriftsteller aus der linken Kulturbewegung der dreißiger Jahre, erzählt vom wechselhaften Leben und dem ideologischen Zaudern eines Intellektuellen in der chaotischen Gesellschaft der zwanziger Jahre. In realistischer Weise charakterisiert der Film einige für die damalige Zeit typische Figuren in einer kleinen und verschlossenen Stadt in Südchina: Xiao Jianqiu, einen jungen Intellektuellen, der angesichts der chaotischen Welt nur seine Ruhe sucht; das junge Mädchen Tao Lan, das sich gegen die feudale Umwelt auflehnt und nach individueller Emanzipation strebt; und die Frau Wen, eine tugendhafte und gefügige junge Witwe, die unter dem feudalen Joch leidet und schließlich Selbstmord begeht. Mit tiefer Sympathie stellt der Film die humanistische Haltung von Xiao und die Niederlage seiner Versuche dar. Der Filmemacher Xie Tieli (*1925) zeigt in diesem Film sein besonderes künstlerisches Können, Figuren zu charakterisieren, ihre inneren Vorgänge zu beschreiben und dabei einen flüssigen, ruhigen und zugleich nuancierten Regiestil zu entfalten. „Zu Beginn des Frühlings“ ist nicht nur ein gelungener Film von Xie Tieli, sondern auch ein künstlerisch repräsentatives Werk des ‚Films des Neuen China‘. Dieser Film wurde nun

einer heftigen Kritik ausgesetzt. Allein im Oktober 1964 wurden etwa 200 von der Partei organisierte kritische Beiträge in den Zeitungen veröffentlicht, die den Film beschuldigten, „die bürgerlichen Gedanken, Tradition der Literatur und Kunst in den zwanziger und dreißiger Jahren fortzuführen und den bürgerlichen und revisionistischen Individualismus, Humanismus, die Menschlichkeit und Versöhnungstheorie der Klassengegensätze zu propagieren“ (10).

Der Film „Zwei Schwestern auf der Bühne“ (1964) erzählt das Schicksal zweier junger Schauspielerinnen der Shaoxing-Oper auf der Bühne und im Leben. Während sie sich in der alten Gesellschaft voneinander trennten und verschiedene Lebenswege gingen, trafen sie sich in der neuen Gesellschaft wieder und arbeiteten nun zusammen. Der Film war ein repräsentatives Werk von Xie Jin (*1923), das sowohl bei gebildeten als auch bei einfachen Leuten Anklang fand. Der Film wurde zur Zielscheibe der Kritik, man beschuldige ihn, „die Klassengegensätze zu versöhnen“ und „die bürgerliche Theorie der Menschlichkeit zu propagieren.“ (11)

In der Situation, in der starke ultralinke Gedankenströmungen dominierten, wurde die Produktion von Filmen immer schwieriger. 1964 wurden nur 28 Spielfilme gedreht (12), von 1965 bis 1966 entstanden 59 Spielfilme, davon waren allein 29 Filme sogenannte ‚Bühnenkunstfilme‘, mit denen die Filmemacher versuchten, der Realität auszuweichen (13). In Filmen, die sich mit Gegenwartsthemen beschäftigten, setzten sich fast ausnahmslos schematische und klischeehafte Modelle durch, die die geltende Politik illustrierten und die Realität beschönigten. Manche Filme, die den Klassenkampf darstellen, waren nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch monoton. Auch die ‚Kunstfilme der modernen chinesischen Opern‘ degradierten sich zu bloßen Dokumentationen, die nicht nur inhaltlich eintönig, sondern auch stilistisch und technisch sehr starr und steif waren. Der ‚Film des Neuen China‘ erlitt in dieser Zeit künstlerisch einen großen Rückschlag und geriet sowohl quantitativ als auch qualitativ in eine Sackgasse.

3. Die Ursachen der wechselhaften Filmentwicklung des neuen China in den fünfziger und sechziger Jahren

Von der Gründung der VR China 1949 bis zum Ausbruch der ‚Großen Kulturrevolution‘ 1966 ging die Filmentwicklung des neuen China einen holprigen Weg. Die Ursachen dafür sind wesentlich in folgenden zusammenzufassen:

a. der Film als Träger der Ideologie und Instrument der politischen Propaganda

1949 wurde die VR China als sozialistisches Land gegründet. Die Kommunistische Partei Chinas, die als die einzige regierende Partei die Staatsmacht verkörpert, versuchte selbstverständlich noch intensiver als früher ihre Ideologie und Politik durchzusetzen. Die Losung „Alles im Dienste der Politik“ wurde zum Prinzip des sozialen und kulturellen Lebens in China. Unter diesen Umständen galten Literatur und Kunst, einschließlich des Films, weniger als Kunst oder Ware, sondern vor allem als Instrument zur Verbreitung dieser Ideologie, als Mittel der politischen Propaganda bzw. Erziehung. Diese Funktionsbestimmung des Films betrieb die KP Chinas schon vor der Gründung der VR China. Am 26. Oktober 1948 betonte ihre Propagandaabteilung in „Anweisungen für die Filmtätigkeiten“: „In der Klassengesellschaft ist die Filmpropaganda ein Mittel des Klassenkampfes und nichts anderes.“ (1) Ein solches Filmverständnis nahm die Funktion des Films im neuen China vorweg und bestimmte seine Filmpolitik, nach der das Filmschaffen vor allem im Dienste des ideologischen Kampfes und der politischen Propaganda stehen mußte. Der Film in den fünfziger und sechziger Jahren diente deshalb im wesentlichen als politisches Sprachrohr der Partei.

Im kulturellen Bereich des neuen China galt daneben auch die Formel: „die Politik an der ersten Stelle, die Kunst an der zweiten“. Selbst in den gemäßigten Phasen der Kulturpolitik wurde betont, daß es Aufgabe des Films sei, mit den künstlerischen Mitteln die politische Propaganda zu verstärken. In einer derartigen politischen Atmosphäre war es unmöglich, daß sich die Filmkunst gut entwickeln konnte. Wenn dennoch einige künstlerisch herausragende Filme in dieser Zeit entstanden, so bildeten sie Ausnahmen, die die Filmkünstler innerhalb eines widerspruchsvollen Zwischenraums zwischen Politik und Kunst mit jeweils hohem eigenem Risiko herausbrachten. Diese Filme wurden zumeist bald darauf als ‚Giftkraut-Filme‘

bezeichnet und einer heftigen Kritik unterzogen. Ihre Aufführung wurde in aller Regel verboten.

b. die Destruktion der Filmentwicklung durch politische Kampagnen

Die KP Chinas versuchte, ihre Ideologie auf allen möglichen Wegen - durch die staatliche Kulturpolitik, durch Verordnungen, Massenmedien, das Schulsystem usw. - durchzusetzen. Im Vordergrund standen jedoch politische Kampagnen bzw. eine öffentliche Kritik, die zentral gesteuert wurden. In den fünfziger und sechziger Jahren wurden diese Kampagnen in rascher Abfolge inszeniert. Sie durchzogen fast die ganze Zeit von der Gründung der VR China 1949 bis zum Beginn der ‚Großen Kulturrevolution‘ 1966: die ‚Boden- und Agrarreform‘ 1948-1949, die ‚Unterdrückung der Konterrevolutionäre‘ 1951-1952, die ‚sozialistische Eigentumsumgestaltung‘ 1955-1956, der ‚Gegenangriff gegen die rechten Elemente‘ 1957, die ‚Gründung der Volkskommunen‘ 1957-1958, der ‚Große Sprung nach vorn‘ 1958, die ‚Bekämpfung der Rechtsabweichler‘ 1959-1960, die ‚sozialistische Erziehung‘ 1963-1966 (eine landesweite Bewegung zur Klärung politischer, ökonomischer, organisatorischer und ideologischer Fragen) u.a.m. Diese politischen Kampagnen erfaßten fast alle Gesellschafts- und Kulturbereiche des neuen China. Sie setzten das politische und soziale Leben unter Spannung, erzeugten in der wirtschaftlichen Entwicklung Stagnation und Rückschritte, zerstörten das kulturelle Leben und führten zu einer großen Zahl von Ungerechtigkeiten und Rechtsbeugungen.

Daneben wurden noch weitere Kampagnen speziell im Bereich von Literatur, Kunst und Film inszeniert: die Kampagnen gegen den Film „Die Geschichte von Wu Xun“ 1951, gegen die ‚bürgerliche, idealistische Forschungstendenz von Yu Pingbo‘ über den klassischen Roman „Der Traum der roten Kammer“ 1953 (2), gegen den Film „Die geheime Geschichte im Kaiserhof der Qing-Dynastie“ 1954, gegen die ‚konterrevolutionäre Clique von Hu Feng‘ 1955 (3) und viele weitere. Durch all diese Kampagnen wurden nicht nur viele Kulturschaffende, einschließlich der Filmschaffenden, namentlich kritisiert und politisch verfolgt, sondern auch viele Tabus für das Filmschaffen aufgestellt. Man durfte nicht von der Natur des Menschen, von der Liebe, von der Technik usw. sprechen. Unter diesen Umständen wurden die Filmregisseure sehr vorsichtig. Sie bemühten sich nicht mehr um einen künstlerischen

Erfolg, sondern vor allem darum, ‚keinen politischen Fehler zu machen‘. In einem derartig anormalen Klima, in dem politische Klischees und Propaganda dominierten, war eine normale Filmentwicklung unmöglich.

c. die Destruktion der Filmentwicklung durch beide Schaffensdoktrinen

Seit der Gründung der VR China führte Mao gern in den beiden Bereichen - der Ideologie und der Landwirtschaft - den ‚Kampf beider Klassen und beider Straßen‘ durch. Später erweiterte er diesen Kampf noch auf andere Bereiche. Unter diesen Umständen muß man jeglichen Widerspruch im Leben von der ‚Höhe des Klassenkampfes‘ erfassen und alles unter dem ‚Gesichtspunkt der Klassenzugehörigkeit‘ analysieren. Infolgedessen wurden das alltägliche und soziale Leben, die Gedanken sowie Gefühle der Menschen unausweichlich von diesem Modell des Klassenkampfes beherrscht. Auch beim Filmschaffen wurde es obligatorisch, den ‚Klassenkampf‘ mit Nachdruck darzustellen. Die Filme wie „Zwischen unserem Ehepaar“ (1951), „Zwischenfall auf dem Spielplatz“ (1957), „Treue Partnerschaft und langzeitige Freundschaft“ (R: Xu Changlin, 1957), „Querspiel der chinesischen Langflöte“ (1957) und „Das Mädchen aus Shanghai“ (R: Cheng Yin, 1958), die angeblich dem ‚Klassenkampf auswichen‘ und statt dessen eine ‚kleinbürgerliche Stimmung‘ zum Ausdruck brachten, wurden kritisiert. Ebenfalls wurden Filme wie „Die Geschichte von Wu Xun“, „Die Reis- und Fischheimat in Nordchina“, „Zu Beginn des Frühlings“, „Der Laden der Familie Lin“, „Die Stadt ohne Nacht“ (R: Tang Xiaodan, 1957) als ‚Giftpflanz-Filme‘ angesehen, weil sie die ‚Klassenversöhnung propagieren und die marxistischen Ansichten über den Klassenkampf verdrehen“. Filme wie „Durchbruch der Finsternis vor der Morgendämmerung“ (R: Ding Li, 1956), „Die rote Sonne“ (R: Tang Xiaodan, 1963), „Der Tausend-Meilen-Marsch gegen den Wind“ (R: Fang Huang, 1963), „Feindliche Soldaten vor den Stadttoren“ (R: Lin Dong, 1964), die die Grausamkeit des Krieges authentisch darstellten, wurden beschuldigt, „die Kommandeure unserer Armee zu verunglimpfen“, „die Grausamkeit des revolutionären Krieges darzustellen“ und „die Moral der Feinde zu fördern und den Kampfwillen der eigenen Armee zu unterdrücken“. Deswegen waren diese Filme Gegenstand heftiger Kritik und wurden verboten.

Die andere Doktrin für den ‚Film des Neuen China‘ war es, die ‚hohen, großen und vollkommenen Gestalten‘ darzustellen und die ‚Vorteile des Sozialismus‘ sowie die ‚großen kommunistischen Gedanken‘ zu besingen. Ein derartiges Konzept führte zur Produktion ‚falscher, großer und leerer‘ Filme, die die Realität des sozialen Lebens negierten. Im Gegensatz dazu wurden die Filme, die die Mängel der Gegenwart darstellten, kritisiert. So wurde z.B. die satirische Komödie „Bevor der neue Amtsleiter kommt“ (1956), die den bürokratischen Arbeitsstil eines Funktionärs kritisiert, mit dem Vorwand, sie „verzerre das Bild der Parteifunktionäre“, verboten. Der Film „Querspiel der chinesischen Langflöte“ (1957), der die landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft als eine falsche Organisationsform darstellt und den bürokratischen Arbeitsstil eines Kreisparteisekretärs behandelt, wurde ebenfalls mit dem Vorwand, „die Bewegung der landwirtschaftlichen Genossenschaft zu verunglimpfen“, scharf kritisiert. Auch der Drehbuchautor dieses Films, Hai Mo, wurde deswegen verfolgt und zum Tode gebracht.

Die beiden Schaffensdoktrinen - Darstellung des ‚Klassenkampfes‘ und der ‚hohen, großen und vollkommenen Gestalten‘ - beschränkten die Themenwahl und reduzierten die künstlerische Freiheit der Filmemacher. Unter dem Einfluß dieser beiden Doktrinen geriet die Filmentwicklung des neuen China unausbleiblich in eine Sackgasse. Die Hervorhebung der politischen Funktion des Films ließ den Film zu einem politischen Vehikel verkommen, die Herausstellung des ‚sozialistischen Heldentypus‘ ließ die Filmfiguren zu klischeehaften und maskenhaften Gestalten werden. Die Tradition des kritischen Realismus aus den vierziger Jahren wurde zerstört, der Realismus war zu einem Illustrationsinstrument der Politik verkommen. Die beiden Schaffensdoktrinen entwickelten sich in der Kulturrevolution zu einem Höhepunkt und führten schließlich zur Entstehung der sogenannten ‚revolutionären Musterstücke‘ und des berüchtigten Modells der ‚Drei Hervorhebungen‘.

d. die Richtlinie, „den Arbeitern, Bauern und Soldaten zu dienen“

Kurz nach der Gründung der VR China wurde gemäß der von Mao 1946 in Yanan gehaltenen Rede über die Literatur und Kunst die Richtlinie für das Filmschaffen formuliert: Der Film habe „den Arbeitern, Bauern und Soldaten zu dienen“. Obwohl bei der Formulierung dieser Richtlinie Meinungsverschiedenheiten existierten, wurde sie

schließlich zur grundlegenden Filmpolitik des neuen China. Diese Politik wurde durch die Kampagne gegen den Film „Die Geschichte von Wu Xun“ von 1951 und die über die ‚Ausrichtung der Literatur- und Kunstwelt auf die Politik‘ von 1952 weiter bestätigt. 1956 forderte das staatliche Filmamt bei der Vergabe der Filmthemen an Drehbuchautoren sogar, daß Filme über das Leben der Arbeiter, Bauern und Soldaten mehr als 70% der gesamten Jahresproduktion umfassen sollten (4), um die Dominanz dieser Thematik zu gewährleisten. In der ‚Kampagne gegen die rechten Elemente‘ 1957 wurden die Filmschaffenden, die Kritik an dieser Richtlinie übten, sogar als ‚politisch rechte Elemente‘ verurteilt, wie z. B. der bekannte Filmkritiker Zhong Dianfei (1919-1987). 1956 hatte er in einem Beitrag unter dem Titel „Gong und Trommel für den Film“ die Schaffensfreiheit der Künstler gefordert und gemeint, daß man nicht allein die Filme über Arbeiter, Bauern und Soldaten drehen und alle anderen für ‚kleinbürgerliche Filme‘ halten sollte. Dieser Artikel wurde bei der ‚Kampagne gegen die rechten Elemente‘ als ‚ein antiparteiisches Signal‘ scharf kritisiert, und Zhong wurde deswegen als ein ‚rechtes Element‘ dargestellt. Danach durfte er keine weiteren Artikel veröffentlichen. Er und andere kritisierte Filmschaffende wurden in die Fabrik, aufs Land oder zur Armee geschickt, damit sie sich angeblich mit dem Leben der Arbeiter, Bauern und Soldaten vertraut machen sollten.

In der Zeit des ‚Großen Sprungs nach vorn‘ 1958/59 wurden insgesamt 185 Spielfilme produziert (5). Von den 158 Filmen mit einer Gegenwartsthematik widmeten sich allein 100 Filme dem Leben der Arbeiter, Bauern und Soldaten (also etwa 64%) (6). Obwohl diese Filme die Mehrheit darstellten, erwiesen sie sich meistens als künstlerisch minderwertig. Die meisten künstlerisch herausragenden Filme wichen dagegen solchen Themen aus. Da die Filmpolitik einseitig die ‚Richtung für Arbeiter, Bauern und Soldaten‘ betonte und förderte, die Filme mit anderen Themen für ‚negative Filme‘ hielt und die Erwartungen der meisten Zuschauer sowie die Tradition des chinesischen Films vernachlässigte, führte sie zwangsläufig zur Eintönigkeit und Geschmacklosigkeit in einem Großteil des Films. Die Folge war, daß nicht nur zahlreiche Zuschauer aller Schichten, sondern auch die Arbeiter, Bauern und Soldaten selbst solchen Filmen, die sich speziell mit ihren Problemen beschäftigen sollten, fernblieben.

- e. die Auflösung der personellen, thematischen und traditionellen Kontinuität der Filme von den Filmemachern der zweiten Generation

In den dreißiger und vierziger Jahren traten viele hervorragende Filmemacher der zweiten Generation hervor. Mit einer Reihe realistischer sozialkritischer Filme führten sie den chinesischen Film zu seinen ersten künstlerischen Höhepunkten. Nach der Gründung der VR China waren die meisten von ihnen - mit der Ausnahme weniger, wie z.B. Fei Mu, Zhu Shilin, Bu Wancang, die nach Hongkong übersiedelten - auf dem Festland geblieben. Dazu zählten erfolgreiche Regisseure wie Sun Yu, Cai Chusheng, Zheng Junli, Shi Dongshan, Chen Liting, Tang Xiaodan, Shen Fu, Zhang Junxiang, Jin Shan, Shi Hui, Wu Yonggang, Sang Hu, Cheng Yin u.a. Sie kamen mit den jungen Filmemachern aus den Befreiungsgebieten zusammen und wollten einen Beitrag für den ‚Film des Neuen China‘ leisten.

Wie das ganze Volk waren die Filmemacher der zweiten Generation damals von der Befreiung begeistert und wollten sich enthusiastisch für die Filmproduktion des neuen China einsetzen. 1949 veröffentlichten 16 repräsentative Filmemacher der zweiten Generation, darunter Ouyang Yuqian, Cai Chusheng, Shi Dongshan, Zhang Junxiang u.a., gemeinsam einen Aufsatz unter dem Titel „Unsere Vorschläge zur Filmpolitik“. In ihm brachten sie ihren aufrichtigen Wunsch zum Ausdruck, ihren „Beitrag zur Gründung und Entwicklung des Filmwesens des neudemokratischen China zu leisten,“ (7) und machten dabei eine Reihe Vorschläge, die von der Filmpolitik bis zur Filmproduktion reichten. Daran waren die Spontaneität und Bereitschaft der Filmemacher der zweiten Generation zur Entwicklung des ‚Films des Neuen China‘ erkennbar. Sie glaubten, daß sie selbstverständlich über den ‚Film des Neuen China‘ mitbestimmen könnten. Dies war jedoch nicht der Fall. Da diese Filmemacher meistens aus den von der Kuomintang beherrschten Zonen kamen und nach der Befreiung in den privaten Studios arbeiteten, wurden sie im neuen sozialistischen China, in dem die Arbeiter und Bauern als Herren des Landes galten, als ‚bürgerliche oder kleinbürgerliche Elemente‘ gebrandmarkt und besaßen nicht das Vertrauen der neuen Machthaber. Statt dessen wurden die jungen Filmemacher aus den Befreiungsgebieten, die sich an den revolutionären Kriegen beteiligt hatten, auf wichtige Stellen gesetzt oder mit bedeutenden Ämtern betraut. Sie wurden als Garanten des neuen Films angesehen, obwohl es ihnen an Erfahrungen im Filmmachen fehlte. Deshalb stammten die ersten

sechs Filme des neuen China im Jahr 1949 ausschließlich von den neuen Filmemachern aus dem volkseigenen Nordost-Studio.

In den fünfziger und sechziger Jahren waren die meisten Filmemacher der zweiten Generation Opfer der politischen Kampagnen. Während die ersten Filme der neuen Filmemacher aus den volkseigenen Studios mit einer Reihe von Preisen im In- und Ausland ausgezeichnet wurden, stießen die Filme der älteren Filmemacher aus den privaten Studios wie „Die Geschichte von Wu Xun“ (R: Sun Yu, 1950), „Der Kompanieführer Guan“ (R: Shi Hui, 1951) und „Zwischen unseren Ehegatten“ (R: Zheng Junli, 1951) auf scharfe Kritik. Die Kritik am Film „Die Geschichte von Wu Xun“ weitete sich sogar zu einer landesweiten Kampagne aus, die die Filmemacher der ganzen zweiten Generation sehr deprimierte. Später wurden sie von verschiedenen anderen politischen Kampagnen kritisiert und verfolgt. Insbesondere in der Kampagne von 1957 wurden viele von ihnen als ‚rechte Elemente‘ verurteilt. Danach wurde ihnen verboten, weiter Filme zu drehen, wie z.B. dem Regisseur Wu Yonggang; weiter Drehbücher zu verfassen, wie z.B. dem Drehbuchautor Hai Mo; weiter Rollen im Film zu spielen, wie z.B. der Darstellerin Wu Yin; weiter Filmrezensionen zu veröffentlichen, wie z.B. dem Filmkritiker Zhong Dianfei usw. Ihre künstlerischen Karrieren waren damit zwangsläufig vorzeitig beendet. Der bekannte Darsteller und Regisseur Shi Hui wurde sogar zum Selbstmord getrieben. Die Kulturrevolution von 1966 bis 1976 verfolgte noch mehr ältere Filmemacher politisch und bezeichnete zahlreiche Filme von ihnen als ‚Giftkraut-Filme‘. Die Filmtradition der dreißiger und vierziger Jahre wurde damit völlig negiert und als eine ‚schwarze Linie der Literatur und Kunst der dreißiger und vierziger Jahre‘ ausgeschaltet.

Auch thematisch stießen die Filmemacher der zweiten Generation im neuen China auf Schwierigkeiten. Sie waren mit dem Leben der Stadtbürger, insbesondere der Kleinbürger und Intellektuellen, vertraut und kannten wenig vom Leben der Arbeiter, Bauern und Soldaten. Es fiel ihnen deshalb auch schwer, der neuen Filmpolitik, ‚Arbeitern, Bauern und Soldaten zu dienen‘, zu entsprechen. Zwar waren sie geeignet, sozialkritische Filme zu drehen, es fehlte ihnen aber an Erfahrung, verklärende Filme über die Gegenwart herzustellen. Unter diesen Umständen wurden sie entweder längere Zeit ‚kaltgestellt‘ oder blieben von sich aus den neuen Themen fern. Obwohl sie in den fünfziger Jahren auch einzelne künstlerisch hervorragende Filme, wie z. B.

„Schmetterlingsliebe“ (R: Sang Hu, 1953), „Li Shizhen“ (R: Shen Fu, 1956), „Neujahrsopfer“ (R: Sang Hu, 1956) „Lin Zexu“ (R: Zheng Junli, 1959) und „Sturm“ (R: Jin Shan, 1959), herausbrachten, waren diese Filme meistens Literatur- und Opernverfilmungen oder besaßen ein historisches Sujet. Ganz selten nur drehten sie Gegenwartsfilme. Filmemacher wie Cai Chusheng, Shi Dongshan u.a., die bis dahin schon alt waren und den Höhepunkt ihres Filmschaffens hinter sich hatten, hörten im neuen politischen und kulturellen Klima nach der Befreiung wesentlich mit der Filmproduktion auf und brachten keine weiteren neuen Filme heraus.

Das führte nicht nur zur Auflösung thematischer und personeller Kontinuitäten innerhalb der Filme der zweiten Generation, sondern auch zur Loslösung des ‚Films des Neuen China‘ von der realistischen und sozialkritischen Tradition des chinesischen Films der dreißiger und vierziger Jahre und brachte ihn auf einen systemkonformen Weg. Dadurch verlor dieser Film seine künstlerische Vitalität.

f. die Isolierung des chinesischen Films von der Außenwelt

Die VR China führte nach ihrer Gründung eine ‚Politik der verschlossenen Tür‘. Vor allem in der Zeit des ‚Kalten Krieges‘ in den fünfziger und sechziger Jahren betrieb sie eine dezidierte Abgrenzungspolitik gegenüber dem Westen, insbesondere gegenüber den USA. Unter diesen Umständen hatten die chinesischen Filmschaffenden außer gewissen Kontakten mit der Sowjetunion oder den anderen sozialistischen Ländern in Osteuropa keine Möglichkeit, die Filmentwicklung in den westlichen Ländern kennenzulernen, deren neuen Filme zu sehen und Erfahrungen mit den Kollegen aus diesen Ländern auszutauschen. In einem derartigen isolierten Zustand konnte die Filmentwicklung des neuen China von den filmkünstlerischen Erneuerungen im Ausland wenig stimuliert werden. Sie konnte deshalb auch nicht mit der Entwicklung des Films in der Welt Schritt halten.

4. Der ‚Film des Neuen China‘ während der Kulturrevolution 1966-1976

4. 1. „Kahlschlag“

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstanden sowohl in China als auch in einigen westeuropäischen Ländern linksgerichtete Bewegungen, eingeleitet von Studentenrevolten bzw. -bewegungen, die sich zuerst in Peking, dann in Paris, Berlin, Rom und anderen Städten Westeuropas entwickelten. Die Kulturrevolution in China seit 1966 und die Studentenbewegung 1967/68 in der Bundesrepublik Deutschland gewannen in unterschiedlicher Weise Einfluß auf die Filmentwicklung dieser Länder. In dieser Zeit zeigte es sich besonders deutlich, wie der Film die politischen Veränderungen widerspiegelt, gleichzeitig aber auch, wie er von den politischen Prozessen beeinflußt und von einzelnen Politikern mißbraucht wurde.

Während der Film der Bundesrepublik mit der Politisierung des gesellschaftlichen Lebens Ende der sechziger Jahre neue Anregungen für seine Erneuerung bekam und einige politisch engagierte Filmgenres - der politische Film, der Berliner Arbeiterfilm sowie der ‚Neue Heimatfilm‘ - entstanden, hatte die ganz anders geartete Politisierung des chinesischen Films auch ganz andere Folgen: Durch die Kulturrevolution wurde der chinesische Film letztlich in seiner Entwicklung zerstört, es entstand die Landschaft eines ‚Kahlschlags‘. Der chinesische Film geriet an einen Null-Punkt.

Die ideologische Radikalisierung der Kommunistischen Partei Chinas, die auf die ‚Yananer Zeit‘ (1) der dreißiger und vierziger Jahre zurückblickte, erreichte 1966 ihren Höhepunkt im Ausbruch der ‚Großen Proletarischen Kulturrevolution‘. Geleitet von seiner Theorie der ‚Weiterführung der Revolution unter der Diktatur des Proletariats‘ startete Mao Tsetung, jahrzehntelanger Vorsitzender des ZK der KP Chinas, im Mai 1966 persönlich diese Kampagne mit dem Ziel, „den Revisionismus in China zu bekämpfen“. Während der ‚Großen Kulturrevolution‘, die von 1966 bis 1976 dauerte, wurden nicht nur zahlreiche Partei- und Regierungsmitglieder auf allen Ebenen, einschließlich des Ex-Präsidenten der Republik Liu Shaoqi und vieler verdienstvollen Generäle der Armee, als ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber in der Partei‘ bloßgestellt und beseitigt, sondern auch die gesamte Schicht der Intelligenz davon erfaßt und in eine beispiellose Katastrophe verstrickt.

Die sogenannte ‚Viererbande‘ - gebildet von Jiang Qing, dem einstigen Filmstar aus den dreißiger Jahren in Shanghai und der späteren Ehefrau von Mao; Wang Hongwen, dem von Mao zu seinem Nachfolger ernannten ‚Ex-Befehlshaber der rebellischen Arbeiter‘

von Shanghai; Zhang Chunqiao, dem Vizeleiter der ‚Leitungsgruppe der Kulturrevolution‘ des ZK der KP Chinas und späteren Leiter des ‚Revolutionskomitees der Stadt Shanghai‘; und Yao Wenyuan, dem einstigen Redakteur des Shanghaier Parteiorgans „Befreiung“ und späteren Propagandaminister des ZK der KP Chinas - verband sich mit Lin Biao, dem damaligen Verteidigungsminister und ‚engsten Kampfgefährten von Mao‘. Sie wurden zu Anführern dieser Kulturrevolution. Sie sahen vor allem in der Kultur einen Weg zu ihrer Machtergreifung und machten den Film zur Zielscheibe der von ihnen inszenierten großangelegten ‚Kampf-, Kritik- und Reformkampagnen‘.

Als weiterer Grund für den Ausbruch der Kulturrevolution ist noch zu nennen, daß Mao am 12. Dezember 1963 und am 27. Juni 1964 direkt Vorwürfe gegen die damalige chinesische Literatur und Kunst erhob: „Viele Literatur- und Kunstbereiche sind bis heute noch von ‚Toten‘ beherrscht. Viele Verbände der literarisch-künstlerischen Kreise sowie die meisten von ihnen herausgegebenen Zeitschriften haben in den vergangenen 15 Jahren die Parteipolitik nicht eingehalten, sie sind in den letzten Jahren sogar in die Nähe des Revisionismus geraten.“ (2) Diese Vorwürfe von Mao regten Jiang Qing und Lin Biao 1966 zur Formulierung des berüchtigten „Protokolls der Diskussion über literarisch-künstlerische Tätigkeiten der Armee“ an und dienten ihnen als Vorwand, die Kulturrevolution durchzuführen.

Im Filmbereich war es bereits zuvor nicht ruhig gewesen. Schon 1964 waren Xia Yan und Chen Huangmei, die beiden bedeutendsten Vertreter des Filmwesens, der ultralinken Parteilinie zum Opfer gefallen und wegen ihrer ‚rechtsgerichteten Abweichungen‘ entmachtet worden. Die sogenannte ‚Xia-Chen-Linie‘, eine als ‚antisozialistische und revisionistische Linie‘ bezeichnete Richtung, die angeblich von den dreißiger Jahren bis zum Anfang der sechziger Jahre existierte und die chinesische Filmwelt beherrscht haben sollte, wurde als Gegner ausgemacht. 1964 trat Jiang Qing aus ihrer langzeitigen Zurückgezogenheit hervor und ging in die Öffentlichkeit. Sie mischte sich in die Diskussion um eine Modellaufführung der modernen Peking-Oper ein und behauptete, daß „seit langem ‚Rinderteufel und Schlangengeister‘ die Bühnen der Peking-Oper besetzt hielten und ‚bürgerliche Gedanken‘ sich auf der Leinwand beliebig ausbreiteten“ (3).

Vom 2. bis zum 20. Februar 1966 berief Jiang Qing im Auftrag vom damaligen Verteidigungsminister Lin Biao in Shanghai eine „Aussprache über literarisch-künstlerische Tätigkeiten der Armee“ ein und stellte das „Protokoll der Diskussion über literarisch-künstlerische Tätigkeiten der Armee“ vor, in dem sie behauptete, daß „eine den Gedanken von Mao Tsetung sich widersetzende antiparteiische und antisozialistische schwarze Linie - eine Kombination der bürgerlichen, modernen revisionistischen Gedanken über Literatur und Kunst mit der Literatur und Kunst der dreißiger Jahre - seit der Staatsgründung eine Diktatur gegen unsere Literatur- und Kunstkreise ausgeübt“ habe und daß „zu ihrer Beseitigung eine sozialistische Revolution an der kulturellen Front durchgeführt werden“ müsse (4). Diese Behauptung diente der ‚Viererbande‘ und ihren Helfern später als Vorwand, die Literaten und Künstler zu verfolgen. Gleichzeitig lobte Jiang Qing im „Protokoll“ die Entstehung der ‚revolutionären modernen Peking-Oper‘ und hielt sie für „Vorbild der revolutionären Literatur und Kunst“. Auf ihren Hinweis hin veröffentlichten „Die Rote Fahne“, die Zeitschrift der Propagandaabteilung des ZK der KP Chinas, und „Die Volkszeitung“, das Organ der Partei, jeweils Beiträge unter dem Titel „Eine große Revolution an der kulturellen Front“ sowie „Führt die sozialistische Revolution an der kulturellen Front bis zum Ende!“ Danach galt das ‚Protokoll‘ als Programm der ‚Viererbande‘ und Lin Biao-Gruppe zur Durchführung ihrer kulturellen Umwälzung.

Das ‚Protokoll‘ negierte die Erfolge des ‚Films des Neuen China‘. Von 1949 bis 1966 wurden in der VR China mehr als 500 Spielfilme (5), daneben auch Tausende von Dokumentar- und Zeichentrickfilmen sowie populärwissenschaftlichen Filmen gedreht. Manche davon sind bereits zu Klassikern des chinesischen Films geworden. Jiang Qing behauptete jedoch: „Das Filmwesen hat in den 17 Jahren seit der Befreiung nur wenige Erfolge erzielt und statt dessen viel Gift verspritzt“. Sie verkündete, „vor der Kulturrevolution wurden zwar viele Filme gedreht, sie sind aber meistens giftige Unkräuter“ (6). Zhang Chunqiao behauptete: „Es ist eine Niederlage des Proletariats, in den vergangenen Jahren so viele ‚Giftkraut-Filme‘ gedreht zu haben“ (7). Danach wurden im ‚Protokoll‘ bzw. in der „Mitteilung über Organisation der Massenkritik an einer Reihe von schlechten Filmen“, erlassen von der Propagandaabteilung des ZK der KP Chinas am 11. April 1966, ebenfalls zahlreiche Filme namentlich als ‚Giftkraut‘ genannt. Dazu zählten unter anderen die Filme „Zu Beginn des Frühlings“, „Zwei Schwestern auf der Bühne“, „Die Fisch- und Reisheimat in Nordchina“,

„Zwangsrekrutierung wehrfähiger Männer“, „Der Tausend-Meilen-Marsch gegen den Wind“, „Feindliche Soldaten vor den Stadttoren“, „Die Stadt ohne Nacht“, „Der Laden der Familie Lin“, „Die rote Sonne“, „Jugend im Kriegsfeuer“, „Zwei Familien“, „Nie Er“, „Die Geschichte in Liubao“, „Fächer mit gemalten Pfirsichblüten“, „Die revolutionäre Familie“, „Fußballfan“, „Der Leibeigene“, „Fünf goldene Blumen“ und „Ashma“.

Dementsprechend entfachte die Zeitschrift „Volksfilm“ eine Kampagne gegen den Film „Die Stadt ohne Nacht“ (R: Tang Xiaodan, 1957). Nach dem Vorwort der Redaktion habe der Film „die Bourgeoisie herausgestellt, die Arbeiterklasse denunziert, den Klassenkampf verneint, den Klassenkompromiß propagiert und dadurch die Parteipolitik ernsthaft verdreht. Der Film sei deshalb ein antisozialistisches Unkraut.“ (8) Kurz darauf wurden auch die anderen als ‚Unkraut‘ abgestempelten Filme heftig kritisiert und in eine Verbindung mit der ‚konterrevolutionären revisionistischen schwarzen Linie‘ gebracht. Von diesem Zeitpunkt an wurden diese Filme, später fast alle vor der Kulturrevolution gedrehten Spielfilme, von Aufführungen ausgeschlossen und blieben zehn Jahre lang in den Archiven. Außerdem beschrieb das ‚Protokoll‘ die Filmschaffenden in den schwärzesten Farben und behauptete, daß die meisten chinesischen Filmschaffenden „bürgerlich erzogen und ausgebildet“ seien. Deshalb müßten „die Reihen der Literaten und Künstler reorganisiert werden“ (9). Damit deutete sich schon an, welchen weitreichenden politischen Verfolgungen sie ausgesetzt sein würden.

Am 16. Mai 1966 erließ das ZK der KP Chinas die „Mitteilung des 16. Mai“ und rief damit offiziell das ganze Land auf, eine ‚Kulturrevolution‘ durchzuführen. Damit wurde ganz China von dieser gewaltigen ‚Revolution‘ erfaßt.

Im Juli 1966 setzte die Kulturrevolution im gesamten Kulturbereich ein. Eine großangelegte Kritikkampagne wurde entfacht. Von diesem Zeitpunkt an wurde die Filmproduktion in allen Studios mit Ausnahme gewisser Dokumentarfilme oder Wochenschauen über diese neue ‚Revolution‘ eingestellt. Selbst das zentrale Filmverwaltungsamt in Peking sowie alle ihm unterstehenden Institutionen für Filmverleih, -kunst und -technik arbeiteten nicht mehr. Dadurch stürzte das gesamte Filmproduktions- und Filmverwaltungssystem Chinas in ein Chaos. Der Stillstand der

Produktion dauerte drei Jahre lang: Vom Juli 1966 bis zum Ende 1969 wurde kein einziger Film produziert, eine Zeit, die als Zeit des ‚Kahlschlags‘ zu verzeichnen ist. 1970 wurde zwar die Filmproduktion wieder aufgenommen, bis zum Ende 1972 entstanden aber jedes Jahr nur einige Verfilmungen der sogenannten ‚revolutionären modernen Peking-Oper oder Ballettdramen‘. Infolgedessen wurde von Mitte 1966 bis Ende 1972 kein einziger Spielfilm produziert. Dadurch entstand in der Geschichte des chinesischen Films eine etwa sechsjährige Lücke innerhalb der Spielfilmproduktion.

Vor dem Beginn der Kulturrevolution 1966 bestand in China bereits ein verhältnismäßig komplettes Filmproduktionssystem. Die Branche beschäftigte etwa 6.000 Mitarbeiter. In einigen Großstädten wie Peking, Shanghai, Changchun sowie in vielen Provinzhauptstädten wurden große bzw. mittelgroße Filmproduktionszentren gebaut. Bis 1959 konnten die Filmstudios Chinas jährlich etwa 100 Spielfilme herstellen. Außerdem besaß der Filmsektor mit der Filmproduktion und -distribution, der Filmforschung und -erziehung auch einen beträchtlichen personellen Umfang. Um die Filmerfolge in den 17 Jahren nach der Gründung der VR China zu negieren und die Reihen der Filmschaffenden zu ‚reorganisieren‘, beschuldigte Jiang Qing die vorhandenen Filmstudios, „befestigte Dörfer“ oder gar „ganz verfaulte Einheiten“ (10) zu sein, und verlangte, daß die Gruppe der Filmschaffenden von den „Parasiten und Schmarotzern gründlich gesäubert“ (11) werden mußte. Zhang Chunqiao behauptete sogar: „Einige von ihnen müssen verhaftet und erschossen werden.“ (12) Daher wurden im Shanghai-Filmstudio von der gesamten Belegschaft von etwa 1.000 Personen 309 Mitarbeiter verfolgt, 16 von ihnen kamen dabei zu Tode. Allein unter den 108 Spitzenbuchautoren, -regisseuren, -darstellern sowie -technikern wurden 104 überprüft, eingesperrt und gefoltert (13). Einige bekannte Filmkünstler wie Zheng Junli, Ying Yunwei, Shangguan Yunzhu u.a. konnten die körperliche und seelische Verfolgung nicht aushalten und begingen Selbstmord. Im Peking-Studio wurden von der gesamten Belegschaft von etwa 800 Personen mehr als 300 Mitarbeiter politisch überprüft und zu ‚Konterrevolutionären‘ abgestempelt, sieben davon starben unter der Verfolgung (14), darunter der Experte der Filmtechnik Luo Jingyu, der prominente Buchautor Hai Mo, die bekannten Darstellerinnen Wang Ying und Zhao Huichen. Im Changchun-Studio wurden von den 290 für Filmschaffen und -technik zuständigen Mitarbeitern 116 als ‚politisch oder historisch problematische Elemente‘ abgestempelt und einige von ihnen ebenfalls in den Tod getrieben. Außerdem wurde 521 Mitarbeitern dieses Filmstudios,

die mehr als zwei Drittel der gesamten Belegschaft ausmachten, ihre Aufenthaltsgenehmigung in der Stadt entzogen, sie wurden damit gezwungen, aufs Land zu gehen und sich dort niederzulassen (15). Selbst das „Studio des 1. August“ der Armee konnte der Verfolgungskampagne der ‚Viererbande‘ nicht entkommen. Jiang Qing erhob mehrfach ungerechtfertigte Vorwürfe, daß die Parteiorganisation dieses Studios „ernsthaft nicht rein“ sei. Deshalb wurde nicht nur die Leitung dieses Studios ‚reorganisiert‘, sondern das Studio auch von einer großen Anzahl der Mitarbeiter ‚gesäubert‘ (16). Infolge dieser Aktionen wurde allein 1969 in ganz China die Zahl der Filmfachkräfte um 20 Prozent und die Zahl der Darsteller um fast die Hälfte reduziert. Fast alle Spitzenkräfte in der Filmproduktion wurden aus den Filmstudios entfernt und auf Staatsfarmen oder in Fabriken abkommandiert. Sie waren dort einer ‚Wiedererziehung‘ durch Arbeiter, Bauern und Soldaten ausgesetzt.

Von diesen unmenschlichen Verfolgungen blieben auch viele alte und renommierte Filmkünstler nicht verschont. Sie standen entweder langjährig unter der Überwachung oder wurden ins Gefängnis gesteckt. Einige von ihnen konnten die Verfolgung nicht ertragen und begingen Selbstmord. Viele blieben für den Rest ihres Lebens dauerhaft geschädigt. Selbst der berühmte Filmkünstler Cai Chusheng, Leiter des Verbandes der Chinesischen Filmschaffenden, wurde zu Tode gequält.

Auch die Filmforschung wurde während dieser Zeit des Grauens vollständig unterbrochen. 1970 wurden das Forschungsinstitut für Filmtechnik, der Verband der Chinesischen Filmschaffenden und der Chinesische Filmverlag aufgelöst. Alle Mitarbeiter wurden gezwungen, Peking zu verlassen und auf dem Lande Feldarbeit zu verrichten. Auch das Chinesische Filmarchiv, das 1958 ins Leben gerufen worden war, wurde aufgelöst. Die dort gesammelten und aufbewahrten chinesischen und ausländischen Filmkopien wurden als „feudalistischer, kapitalistischer und revisionistischer Gedankenschutt“ versiegelt und viele wertvolle schriftliche Materialien und Fotos gingen dabei verloren. Selbst die einzige Filmakademie Chinas, die 1956 in Peking gegründet worden war und in mehr als zehn Jahren etwa 2.000 Fachkräfte für Filmschaffen und -technik ausgebildet hatte, wurde abgeschafft, weil Jiang Qing sie für eine „große revisionistische Farbwanne“ (17) hielt. Die Lehrkräfte wurden ebenfalls aufs Land zur Feldarbeit geschickt bzw. gezwungen, ihren Beruf aufzugeben.

4. 2. Die Verfilmungen der ‚Musterstücke der revolutionären modernen Peking-Oper und Ballettdramen‘

Nach den Jahren von 1966 bis 1969, in denen alle Studios still standen, wurde zwar die Filmproduktion wieder aufgenommen und es wurden einzelne Filme produziert, aber es entstanden jährlich nur zwei bis vier Verfilmungen der von Jiang Qing initiierten sogenannten ‚Musterstücke revolutionärer moderner Peking-Oper und Ballettdramen‘. Von 1970 bis 1972 wurden insgesamt zehn derartige Filme gedreht, darunter allein sieben ‚Musterstücke der revolutionären modernen Peking-Oper‘: ‚Eroberung des Tigerberges mit taktischem Geschick‘, ‚Geschichte einer roten Laterne‘, ‚Shajiabang‘, ‚Überraschungsangriff auf das Regiment des weißen Tigers‘, ‚Seehafen‘, ‚Ode auf den Drachenfluß‘, ‚Die rote Frauenkompanie‘ und zwei Verfilmungen von Ballettdramen (‚Das weißhaarige Mädchen‘ und ‚Die rote Frauenkompanie‘) sowie eine Verfilmung des Symphoniestücks ‚Shajiabang‘. Jiang Qing ließ diese ‚Musterstücke‘ herausbringen, jedoch nicht zum Zweck, die moderne Peking-Oper oder Ballettdrama zu entwickeln, sondern sie als Mittel des politischen Machtkampfes einzusetzen. Mit ihrer Behauptung von der ‚schwarzen Linie in der Literatur und Kunst‘ versuchte sie einerseits alle literarisch-künstlerischen Werke in den 17 Jahren seit 1949 zu negieren, die Reihen der Literatur- und Kuschaffenden zu zerstören und dadurch eine sogenannte ‚Zeit der Lücke der proletarischen Literatur und Kunst‘ heraufzubeschwören. Andererseits betrieb sie Propaganda im großen Stil, daß sie persönlich die ‚Revolution der Peking-Oper‘ geführt, die ‚Musterstücke-Bewegung‘ initiiert und damit ‚eine neue Ära der Literatur und Kunst‘ eingeleitet hätte. Seitdem trug sie selbst die Auszeichnung ‚Bannerträger der Revolution der Literatur und Kunst‘.

Die ‚Musterstücke‘ wurden nach dem Prinzip der sogenannten ‚Drei Hervorhebungen‘ gedreht, d.h. ‚bei allen Figuren die positiven, bei den positiven Figuren die Helden und bei den Helden den Haupthelden hervorzuheben‘ (1). Dadurch entwickelte sich ein schablonenhaftes Handlungs- und Inszenierungsmodell: Die hervorgehobenen Figuren müssen immer an der Frontseite, im Vordergrund und Mittelpunkt des Bildes stehen, sollen stets im Licht und im respektablen Steigungswinkel groß dargestellt werden. Die Feinde sind dagegen immer am Rande des Bildes, in der Seitenansicht, im Hintergrund und Schatten, klein und im Depressionswinkel zu sehen. Das Konzept der ‚Drei Hervorhebungen‘ führte schließlich dazu, daß die Gestaltung des Haupthelden - ein

immer richtiger, sogar ein alles überragender ‚Supermann‘ - wie auch die Entwicklung der Handlung und die Darstellung der Verhältnisse zwischen Figuren völlig realitätsfern waren. Damit erzeugte das Modell der ‚Drei Hervorhebungen‘ einen formalistischen und klischeehaften Trend, führte den Film auf einen ästhetisch verlogenen und unrealistischen Weg und übte einen schlechten Einfluß auf das chinesische Filmschaffen aus.

4. 3. Die Wiederaufnahme der Spielfilmproduktion seit 1973 und die Filme über ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘

Daß achthundert Millionen Chinesen jahrelang nichts anderes als nur zehn ‚Musterstücke der revolutionären modernen Peking-Oper und Ballettdramen‘ auf der Bühne oder deren Verfilmungen auf der Leinwand zu sehen bekamen, führte beim Publikum zu einer großen Unzufriedenheit. Am 1. Januar 1973 betonte der Ministerpräsident Zhou Enlai bei seiner Zusammenkunft mit Vertretern der Film-, Theater- und Musikschaffenden, daß die Situation, daß nur einige ‚Musterstücke‘ zu sehen waren, geändert werden müsse und forderte auf, innerhalb von drei Jahren das Defizit der Spielfilmproduktion auszugleichen. Diese Rede gab den Filmschaffenden wieder eine neue Chance und wurde von ihnen begrüßt. Danach riefen die Filmstudios viele ehemalige Mitarbeiter von den Bauernhöfen oder aus den Fabriken zurück und nahmen die Spielfilmproduktion wieder auf. Die ersten drei Spielfilme - „Strahlender Himmel“, „Der Berg mit grünen Kiefern“ und „Kampf gegen das Hochwasser“ - stammten aus dem Changchun-Studio und wurden 1973, nach etwa sieben Jahren des Stillstandes, gedreht.

Von 1973 bis zur Entmachtung der ‚Viererbande‘ im Oktober 1976 wurden außer einer Anzahl weiterer Verfilmungen der modernen Peking- oder Lokalopern insgesamt 59 Spielfilme gedreht, darunter drei im Jahr 1973, elf im Jahr 1974, 18 im Jahr 1975 und 27 im Jahr 1976 (1). Da zu dieser Zeit die ‚Viererbande‘ und ihre Anhänger im Kulturministerium noch immer die Macht über die Filmproduktion besaßen und die Produktion der Spielfilme direkt für ihren politischen Zweck einsetzten, beschäftigten sich diese Spielfilme ausnahmslos noch immer mit Themen des Klassen- oder Linienkampfs, erzählten vorwiegend Geschichten mit Bezug auf die Kulturrevolution, wie z. B. „Die feuerroten Jahre“ (1974); „Bruch“ (1975), „Chunmiao“ (1975),

„Bezähmung des Drachensees“ (1976), „Gegenangriff“ (1976) und „Der übermütige Xiaoliang-Fluß“ (1976).

Um die Filme aus der Zeit vor der Kulturrevolution weiter aus dem Bewußtsein zu verdrängen, ließ Jiang Qing 1974 einige frühere bekannte Spielfilme mit der Thematik der revolutionären Geschichte, wie z. B. „Feldzüge zwischen Süd- und Nordchina“ (1952), „Die Erkundung nach der Überquerung des Yangtse-Flusses“ (1954) und „Die Partisanengruppe auf dem flachen Land“ (1955) noch einmal inszenieren und versuchten sie als ‚Musterstücke der Spielfilme‘ herauszustellen. Da die Doktrin der ‚Drei Hervorhebungen‘ noch immer die Filmschaffenden beeinflusste und sie bei der Entwicklung neuer Ideen hinderte, erwiesen sich die Remakes nur als schlechte Kopien der Originale.

Nach dem zehnten Parteitag der KP Chinas im August 1973 versuchte die ‚Viererbande‘ die Macht im ZK der Partei an sich zu reißen. Dazu betrachteten sie den Film als Mittel der Schaffung der öffentlichen Meinung und ließen eine Reihe von Filmen über den Kampf gegen ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘ drehen, die sich jedoch vor allem gegen die alten, bis dahin noch amtierenden führenden Persönlichkeiten der Partei und Regierung, einschließlich des Ex-Ministerpräsidenten Zhou Enlai, richteten. Die ersten Filme in dieser Thematik - „Chunmiao“ und „Bruch“ - entstanden 1975. „Chunmiao“ erzählt, wie die Titelheldin, eine junge ‚barfüßige Sanitäterin‘ gegen das ‚revisionistische Hygienekonzept‘ kämpfte und schließlich die Macht über die ärztliche Behandlung im Krankenhaus auf dem Lande erringt. In „Bruch“ handelt es sich um die ‚Erziehungsrevolution‘ an einer Agrarhochschule und um den Kampf gegen die ‚Repräsentanten der Bourgeoisie in der Partei‘ auf dem Gebiet des Erziehungswesens. Nach dem Tod von Zhou Enlai im Frühjahr 1976 forcierte die ‚Viererbande‘ ihre Schritte zur Usurpierung der Partei- und Staatsmacht und ließ weitere „tiefgreifende Werke über den Kampf gegen ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘“⁽²⁾ herausbringen, was sie für eine „sehr wichtige und dringende politische Aufgabe“ hielt ⁽³⁾. Dazu forderte sie, mehr Filme über den Kampf gegen „diejenigen auf zentraler Ebene“ zu drehen: „je höher ihre Ränge reichen, desto tiefgreifender seien die Filme“ ⁽⁴⁾. Vor diesem Hintergrund kam 1976 eine Vielzahl derartiger Filme zustande. Darunter wurden „21 Leiter der Basis, zwölf Parteisekretäre der Kreise, neun Minister auf zentraler Ebene und Parteisekretäre der Provinzen sowie

ein Vize-Premier“ (5) als ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘ dargestellt. Das Vorhaben der ‚Viererbande‘, den Einfluß der alten führenden Persönlichkeiten auf zentraler Ebene zu verringern und die Macht der Partei und Regierung an sich zu reißen, kam auf der Leinwand voll und ganz zur Geltung. Zu den repräsentativen Filmen dieser Thematik zählten noch „Gegenangriff“ (1976), „Der übermütige Xiaoliang-Fluß“ (1976), „Unternehmen von tausendjähriger Bedeutung“ (1976) und „Das große Fest“ (1976).

Der Film „Gegenangriff“ erzählt, wie der erste Parteisekretär einer Provinz eine ‚revisionistische Erziehungslinie‘ durchsetzt, während der Parteisekretär der Huanghe-Universität dagegen eine ‚Erziehungsrevolution‘ anleitet. Er entlarvt schließlich den ersten Parteisekretär als einen ‚den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘ und entmachtet ihn. „Das große Fest“ beschreibt, wie ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘ im Parteikomitee der Stadt Shanghai während des ‚Januar-Sturms‘ - dem Putschversuch rebellischer Arbeiter in Shanghai im Januar 1967 - bloßgestellt wurden. In diesem Film wird ein rebellischer Held als Abbild von Wang Hongwen, dem einstigen ‚Befehlshaber der rebellischen Arbeiter von Shanghai‘ und späteren Mitglied der ‚Viererbande‘, dargestellt. Ebenso soll auch der die rebellischen Arbeiter unterstützende Parteisekretär als das Abbild von Zhang Chunqiao, dem Mitglied der ‚Viererbande‘ und Leiter des Revolutionskomitees der Stadt Shanghai, dienen. In „Der hochmütige Xiaoliang-Fluß“ wird mit dem Vizeleiter des Parteikomitees eines Kreises sogar eine Anspielung auf den kurz zuvor rehabilitierten Vize-Premier Deng Xiaoping gemacht. Im „Unternehmen von tausendjähriger Bedeutung“ handelt es sich um ‚die den kapitalistischen Weg gehenden militärischen Machthaber‘.

Die Filme über ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘ dienten vor allem der plumpen Unterstützung der Verschwörungspolitik der ‚Viererbande‘, die Macht der Partei und Regierung zu ergreifen. Dabei sahen sie die amtierenden Kader, insbesondere die führenden Persönlichkeiten der Partei und Regierung, als ein Hindernis auf ihrem Weg an und versuchten diese deshalb mit allen Mitteln zu beseitigen. Dazu benutzten sie den Film als Mittel. In den Filmen, die die ‚Viererbande‘ zur Verwirklichung ihrer Machenschaften drehen ließ, wurden ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘, die auf allen Ebenen von Partei und Regierung ausgemacht wurden,

immer als negative Figuren dargestellt, die zu bekämpfen waren. Mit Anspielungen auf Amt und Rang, ähnlich klingende Namen und Sprechweisen oder mit der Imitation von Aussehen, Stimme und Gestik wurden die Persönlichkeiten der Partei und Regierung karikiert und angegriffen. Dadurch verkamen diese Filme zu bloßen Verschwörungsfilmen.

Die Filme über ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘ zeigten sich nicht nur inhaltlich schlecht, sondern auch künstlerisch mißgebildet. Während die Verschwörungsfilme der ‚Viererbande‘ mit allen Mitteln versuchten, die alten Kader zu verunglimpfen, bemühten sie sich nach der Doktrin der ‚Drei Hervorhebungen‘ die ‚rebellischen Elemente mit Horn am Kopf und mit Dorn am Körper‘ als ‚Helden der Antiströmung‘ positiv zu gestalten. Dadurch bestimmte eine krasse Schwarz-Weiß-Malerei die Filme. Außerdem mischte sich die ‚Viererbande‘ oft willkürlich in das Filmschaffen ein. Sie ließ entweder die Autoren selbst die Drehbücher ändern oder griff hinter ihrem Rücken in die Texte ein. Sie zwang auch Regisseure, die Filme mehrfach neu zu drehen, bis ihr die Filme gefielen. Z. B. wurden viele Szenen und Handlungen der Filme „Chunmiao“, „Gegenangriff“, „Der übermütige Xiaoliang-Fluß“ und „Das große Fest“ ganz nach den Vorgaben der ‚Viererbande‘ sowie ihrer Anhänger verfaßt. Dadurch kam es oft zu Fehlern und Unstimmigkeiten. Viele Filme ließen sich inhaltlich nicht rechtfertigen, besaßen Widersprüche und wiesen pure Erfindungen und Fälschungen auf. Viele Zuschauer empfanden die Filme deshalb als verlogen und trafen damit ihr Wesen. Die Filme über ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘ erwiesen sich als antirealistische Arbeiten, in denen Leben und Kunst, Wirklichkeit und Bewußtsein in einem falschen Verhältnis zueinander standen. Damit widersprachen diese Filme allen filmästhetischen Erfahrungen. Sie destruierten in der Praxis die Regeln des Filmschaffens so sehr, daß der chinesische Film einen massiven ästhetischen Rückschritt zu verzeichnen hatte.

4. 4. Zwischenfälle bei der Produktion der Filme „Pionierarbeit“ und „Haixia“

Unter der Herrschaft der ‚Viererbande‘ drehten chinesische Filmschaffende trotz des politischen Drucks auch einige Spielfilme, die das gesellschaftliche Leben angemessener darstellten, wie z. B. „Pionierarbeit“ (R: Yu Yanfu, 1974), „Funkelnde rote Sternchen“ (R: Li Jun, 1974), „Loblied auf Lehrer“ (R: Sha Dan, 1974) -

Verfilmung eines Xiang-Opernstücks, „Haixia“ (R: Qian Jiang, 1975), „Unvergeßliche Kämpfe“ (R: Tang Xiaodan, 1976). Da diese Filme der Verschwörungspolitik der ‚Viererbande‘ zuwiderliefen, wurden sie von der ‚Viererbande‘ öffentlich als ‚Missetaten‘ bezeichnet. Besonders um die beiden Filme - „Pionierarbeit“ und „Haixia“ - entstand ein heftiger Kampf zwischen den Filmschaffenden und den Anhängern der ‚Viererbande‘.

Der Film „Pionierarbeit“

Der Film „Pionierarbeit“ wurde 1974 gedreht. Er erzählt, wie die chinesischen Erdölarbeiter Anfang der sechziger Jahre in Daqing, einem Ödland in Nordostchina, trotz extrem harter Naturbedingungen und Schwierigkeiten Erdöl erschließen, das vom Land dringend gebraucht wird. Der Film ist ein Loblied auf das unbeugsame Heldentum der chinesischen Erdölarbeiter, sich mit ganzer Kraft für die Verstärkung des Landes einzusetzen. Um sich mit dem Leben und der Arbeit der Erdölarbeiter vertraut zu machen, gingen der Buchautor Zhang Tianmin, der Regisseur Yu Yanfu und das ganze Filmteam unter die Erdölarbeiter und arbeiteten mit ihnen zusammen. „Pionierarbeit“ wurde im Februar 1975 in der öden Filmlandschaft Chinas uraufgeführt und von den Zuschauern sehr begrüßt. Jedoch gefiel dieser Film der ‚Viererbande‘ nicht und wurde von ihr heftig attackiert. Für die ‚Viererbande‘ bestand die ‚Schuld‘ dieses Films vor allem darin, daß er nicht ihren Forderungen nachkam, den politischen Linienkampf in der Partei zu betonen, sondern statt dessen das reale Leben und die harte Arbeit der Erdölarbeiter wirklichkeitsnah darstellte. Außerdem hat der Film neben dem Protagonisten - dem als ‚eisernen Mann‘ bezeichneten Erdölarbeiter Zhou Tingbin - den Parteikader Hua Cheng auch als eine positive Figur gezeigt. In den Augen der ‚Viererbande‘ stellte sich Hua Cheng als eine Inkarnation von Yu Qiuli dar, dem damaligen Vizepremier und Leiter der ‚Schlacht um das Erdöl in Daqing‘, der als zum ‚bürgerlichen Hauptquartier‘ gehörend denunziert werden sollte. Damit durchbrach der Film die Doktrin der ‚Drei Hervorhebungen‘, nach der eine ‚negative‘ Figur im Hintergrund und eine ‚positive‘ im Vordergrund zu stehen hatte. Aus diesem Grund nannte Jiang Qing den Film „Pionierarbeit“ einen „sowohl politisch als auch künstlerisch völlig falschen Film“ (1) und ließ immer wieder den „politischen Hintergrund“ des Films recherchieren, um dessen „Hintermann“ herauszufinden.

Um ihrem Ärger gegen den Film freien Lauf zu lassen, ließ die ‚Viererbande‘ durch ihre Anhänger im Kulturministerium das Filmteam nach Peking kommen und teilte den Filmmachern drei Verbote mit: keine Anfertigung einer weiteren Kopie, keine Veröffentlichung von Kommentaren und Artikeln über den Film und keine Ausstrahlung des Films im Fernsehen, sowie kein Verleih von Filmkopien ins Ausland (2). Danach zwangen sie die Mitglieder des Filmteams, ihre ‚zehn Meinungen‘ - tatsächlich als ‚zehn Verbrechen‘ benannt - zu lesen, die Herkunft der Ideen, die zu diesem Film geführt hatten, aufzudecken und schließlich in Zeitungen eine ‚Selbstkritik‘ zu üben. Dagegen wehrten sich die Mitglieder des Filmteams, indem sie die ‚zehn Meinungen‘ eine nach der anderen widerlegten. Ferner schrieb der Buchautor Zhang Tianmin trotz politischen Drucks einen Brief an Mao, in dem er über Schaffen und Situation des Films „Pionierarbeit“ berichtete. Am 25. Juli 1975 brachte Mao auf dem vorgelegten Brief von Zhang Tianmin einen Aktenvermerk an, der lautet: „Der Film hat keinen großen Fehler und kann zum Verleih kommen. Man sollte nicht bei jeder Sache Vollkommenheit verlangen. Zehn Verbrechen, das ist doch zu übertrieben und ist nicht günstig für die Parteipolitik für Literatur und Kunst“ (3). Die ‚Viererbande‘ versuchte anfangs die Weitergabe dieses Aktenvermerks zu verhindern. Als ihnen dies nicht gelang, ließen sie den Vermerk von Mao nur einem sehr kleinen Kreis bekanntmachen und setzten eine Sperre für die Öffentlichkeit durch. Im September dieses Jahres zwang Jiang Qing das Filmteam weiterhin Selbstkritik zu üben. Der Drehbuchautor Zhang sollte seinen Brief an Mao zurücknehmen. All ihre Versuche blieben jedoch vergeblich.

Der unbeugsame Kampf der Mitglieder des Filmteams „Pionierarbeit“ gegen die ‚Viererbande‘ fand unter den Literatur- und Kunstschaffenden großen Anklang und ermutigten sie zum Kampf gegen die ‚Viererbande‘.

Der Film „Haixia“

Kurz nach der Kampagne gegen den Film „Pionierarbeit“ versuchte die ‚Viererbande‘ den Film „Haixia“ (1974) ebenfalls zu unterdrücken. „Haixia“ erzählt das Leben einer Milizionärin namens Haixia auf einer Insel und ihren Kampf gegen Agenten aus Taiwan. Es handelt sich dabei eigentlich um einen thematisch und künstlerisch ganz durchschnittlichen Film. Anfang 1975 sahen der damals schon schwerranke

Ministerpräsident Zhou und einige alte Generäle der Armee diesen Film und gaben ihre Zustimmung zu seiner Veröffentlichung. Die ‚Viererbande‘ verweigerte jedoch ihr Placet. Da der Film in ihren Augen den Prinzipien der ‚Drei Hervorhebungen‘ zuwiderlief, wurde er wie der Film „Pionierarbeit“ attackiert. Jiang Qing behauptete, daß „ ‚Haixia‘ kein guter Film“ sei, er „einen schlechten Grundton“ innhabe und deshalb kritisiert werden müsse (4). Wie bei „Pionierarbeit“ ging es bei „Haixia“ auch nicht allein um eine Frage der Gestaltung, sondern um den Machtkampf zwischen der ‚Viererbande‘ und der alten Führung der Partei.

Auf Anweisung der ‚Viererbande‘ entfachten ihre Anhänger im Kulturministerium eine Kampagne gegen den Film. Das Filmteam ließ sich jedoch nicht davon einschüchtern und kämpfte dagegen. Das versetzte die ‚Viererbande‘ noch mehr in Zorn. Auf Hinweis von Jiang Qing und Zhang Chunqiao übten ihre Anhänger im Kulturministerium mit drei ‚offenen Briefen‘ Druck auf das Peking-Studio aus. Das Filmteam hielten jedoch an seiner Meinung fest. Nachdem Mao am 25. Juli 1975 seinen Aktenvermerk über den Film „Pionierarbeit“ angebracht hatte, wurden die Anhänger der ‚Viererbande‘ im Kulturministerium anscheinend gezwungen, den Film „Haixia“ neu zu beurteilen. Sie operierten aber mit raffinierten Tricks, indem sie am Film zahlreiche Änderungen vornehmen ließen. Dann versuchten sie den von ihnen geänderten Film durchzusetzen, was den Widerstand des Filmteams auslöste. Nach der Vorführung des ‚verbesserten Films‘ lehnte das Filmteam ab, der Abnahme des verunstalteten Films zuzustimmen. Der Drehbuchautor des Films Xie Tieli gab sogar eine Erklärung ab, in der er es ablehnte, diese kaum wiedererkennbare Fassung als sein Werk anzuerkennen.

Um weiter gegen den politischen Druck durch die ‚Viererbande‘ zu kämpfen, schrieben Xie Tieli und der Regisseur Qian Jiang am 29. Juli 1975 einen Brief an Mao. Mao gab Befehl, diesen Brief zu vervielfältigen und allen Mitgliedern des Politbüros vorzulegen. Am 30. Juli sahen Deng Xiaoping und viele Mitglieder des Politbüros den Film „Haixia“. Sie unterstützten die Meinungen des Filmteams und beschlossen, den Film im ganzen Land zu zeigen. Aber die ‚Viererbande‘ fand sich nicht mit ihrer Niederlage ab. Sie benutzten Anfang 1976 die Gelegenheit, als Ministerpräsident Zhou verstorben war, eine ‚Kampagne gegen die rechtsgerichtete Tendenz, das alte Urteil zu revidieren‘ zu entfalten, die sich gegen den Vize-Premier Deng richtete. Jiang Qing behauptete, daß „Haixia“ „ein von Deng Xiaoping unterstützter Film“ sei und „man damit abrechnen“

müsse (5). Yao Wenyuan, ein anderes Mitglied der ‚Viererbande‘, ließ sogar einen Artikel unter dem Titel „Die rechtsgerichtete Tendenz der Revidierung der alten Urteile und der Film ‚Haixia““ ausarbeiten, der den Film verurteilte.

Die Verfolgung der Mitglieder des Filmteams dauerte mehr als ein Jahr. In dieser Zeit blieben sie jedoch in ihrem Kampf unbeirrt. Die Anhänger der ‚Viererbande‘ im Kulturministerium planten, am 12. Oktober 1976 eine Versammlung zur Verurteilung des Films „Haixia“ zu veranstalten und danach die Hauptmitglieder des Filmteams ins Gefängnis festsetzen zu lassen. Diese Intrige konnte jedoch nicht verwirklicht werden, weil die ‚Viererbande‘ selbst bereits am 6. Oktober, sechs Tage vor der geplanten Versammlung, verhaftet und vor Gericht gebracht wurde.

4. 5. Das Ende der Kulturrevolution und deren Folgen für den chinesischen Film

Im Januar 1976 starb Ministerpräsident Zhou Enlai. Am 4. April versammelten sich anlässlich des chinesischen traditionellen Totenfestes Hunderttausende Leute aus Peking und vielen anderen Städten spontan zu Trauerkundgebungen und brachten dabei ihren Zorn über die Übeltaten der ‚Viererbande‘ zum Ausdruck. Am 5. April erreichte der Massenprotest auf dem Tiananmen-Platz (Platz des Himmlischen Friedens) in Peking einen Höhepunkt. Obwohl dieser Massenprotest von der ‚Viererbande‘ blutig unterdrückt wurde, läutete er jedoch das Ende der ‚Viererbande‘ ein.

Die Kulturrevolution endete mit der Zerschlagung der ‚Viererbande‘ im Oktober 1976. Am 18. Oktober verkündete das ZK der KP Chinas die „Mitteilung über den Fall der parteifeindlichen Clique von Wang Hongwen, Zhang Chunqiao, Jiang Qing und Yao Wenyuan“. Am 25. Oktober veröffentlichten die „Volkszeitung“, die „Rote Fahne“ und die „Zeitung der Befreiungsarmee“ gemeinsam den Leitartikel unter dem Titel „Ein großer historischer Sieg“. Davon angeregt fanden in großer Begeisterung Massenversammlungen und Demonstrationen zur Feier des Sieges der ‚Oktoberrevolution‘ statt. Am 28. November rief das Parteiorgan „Volkszeitung“ in einem Leitartikel das Volk auf, die Verbrechen der ‚Viererbande‘ gründlich zur Rechenschaft zu ziehen und wies im Leitartikel vom 22. Dezember darauf hin, daß es das „Kernziel der ganzen konterrevolutionären Tätigkeiten der ‚Viererbande‘ gewesen“

sei, „die höchste Führungsmacht der Partei und Regierung zu usurpieren und eine faschistische Cliquenherrschaft zu errichten“ (1).

Im Juli 1977 wurde die dritte Plenartagung des zehnten Parteitags der KP Chinas einberufen und dabei eine „Resolution über die parteifeindliche Clique von Wang Hongwen, Zhang Chunqiao, Jiang Qing und Yao Wenyuan“ verabschiedet. Damit wurden die Vier dauerhaft aus der Partei ausgeschlossen und ihrer Ämter innerhalb und außerhalb der Partei enthoben. Im August des selben Jahres wurde der elfte Parteitag der KP Chinas in Peking einberufen und auf ihm eine Bilanz des Kampfes gegen die ‚Viererbande‘ gezogen. Dabei wurde feierlich verkündet, daß die ‚Kulturrevolution‘ beendet sei (2). Deng Xiaoping und der ‚Zwischenfall auf dem Tiananmen-Platz‘ wurden gleichzeitig rehabilitiert. Am 27. Juni 1981 veröffentlichte das ZK der KP Chinas den „Beschuß über einige historische Fragen der Partei seit der Gründung der VR China“, in dem die Kulturrevolution gründlich negiert wurde. Im Beschuß heißt es: „Die Geschichte hat geurteilt, daß die ‚Große Kulturrevolution‘ eine falsche und von konterrevolutionären Cliquen mißbrauchte Kampagne darstellt, die der Partei, dem Staat und den Völkern schweren Schaden zugefügt hat.“ (3)

Die Kulturrevolution stellte nicht nur politisch einen Rückschritt in der historischen Entwicklung Chinas dar, sie brachte China auch wirtschaftlich an den Rand des Zusammenbruchs. Für den Film bedeutete sie ebenfalls eine Katastrophe. Unter der Herrschaft der ‚Viererbande‘ wurde der chinesische Film schwer geschädigt, den meisten Filmregisseuren der zweiten und dritten Generation, die damals gerade in der Blüte ihres Lebens standen, ihrer Arbeitsmöglichkeiten beraubt. Sie wurden aus ihren Ateliers verjagt, politisch verfolgt, physisch und psychisch gequält, in den Selbstmord getrieben, so daß die chinesischen Filmschaffenden dezimiert wurden.

Die Kulturrevolution bereitete dem chinesischen Film nicht nur einen ‚Kahlschlag‘, sondern fügte ihm auch einen enormen wirtschaftlichen Verlust zu. In den Jahren von 1966 bis 1972 kam es etwa sechs Jahre lang zu keiner einzigen Spielfilmproduktion, darunter standen die sieben Filmstudios mehr als drei Jahre lang still. Dadurch erlitten die Filmstudios große wirtschaftliche Verluste. Allein das Defizit des Shanghai-Studios von 1973 bis 1977 betrug „mehr als fünf Millionen Yuan“ (4), so viel wie das ganze feste Anlagevermögen des Studios.

Während der Kulturrevolution waren unter der Kontrolle der ‚Vierbände‘ fast alle Filme, die in den 17 Jahren von 1949 bis 1966 produziert waren, von der Vorführung ausgeschlossen und blieben in den Filmarchiven. In den zehn Jahren dieser Revolution von 1966 bis 1976 wurden insgesamt nur „70 Langfilme, darunter sechs Remakes der alten gleichnamigen Spielfilme und ein Dutzend Verfilmungen von Musterstücken der modernen Peking- oder Lokaloper“ (5) verliehen, was zwangsläufig auch zum enormen Verlust der Verleihgesellschaft führte: 1974 betrug der Verlust vier Millionen Yuan; 1975 fünf Millionen Yuan und 1976 zehn Millionen Yuan (6). Der wirtschaftliche Verlust des Filmwesens reichte sogar weit über die Zeit der Kulturrevolution hinaus: Nach der Zerschlagung der ‚Vierbände‘ wurde die Produktion der 21 inhaltlich ähnlichen Filme eingestellt, was einen Verlust von 7,25 Millionen Yuan erzeugte. Bei den Kopien, die nach der Kulturrevolution nicht mehr in den Verleih kamen, betrug der Verlust 5,68 Millionen Yuan und bei Vorführrechten für Filme, die nach der Kulturrevolution nicht mehr gezeigt werden durften, mehr als 21,4 Millionen Yuan. Insgesamt beliefen sich die Verluste damit auf 27 Millionen Yuan. (7)

Außerdem brachte die Kulturrevolution der chinesischen Filmkunst eine zehnjährige Stagnation. Während der Kulturrevolution, in der eine total ablehnende Haltung gegenüber allen fremden Einflüssen eingenommen wurde, gab es überhaupt keine Möglichkeit, die filmkünstlerische Entwicklung anderer Länder kennenzulernen, so daß die Entwicklung der chinesischen Filmkunst weiterhin hinter dem internationalen Film zurückblieb. Als sich China nach der Zerschlagung der ‚Vierbände‘ wieder der internationalen Welt öffnete, entdeckten die chinesischen Filmschaffenden erstaunt, daß der chinesische Film im Vergleich zum Weltniveau bei weitem zurückgeblieben war. Die bereits in den fünfziger und sechziger Jahren bestehende Isolation des chinesischen Films und seine Abschottung gegenüber der internationalen Entwicklung wurden durch die Kulturrevolution verlängert und noch gesteigert.

5. Die Filmemacher der dritten Generation

In der Periode des ‚Films des Neuen China‘, die von der Gründung der VR China 1949 bis zum Ende der Kulturrevolution 1976 dauerte, wurden 709 Filme, darunter 527 Spielfilme gedreht (1). Der ‚Film des Neuen China‘ wurde hauptsächlich von den

Filmen der Filmemacher der dritten Generation, zum Teil auch von denen der Filmemacher der zweiten Generation, geprägt.

Als Filmemacher der dritten Generation wurden wesentlich die neuen Filmregisseure bezeichnet, die in den fünfziger und sechziger Jahren begannen, Filme zu drehen. Zu den repräsentativen Regisseuren dieser Generation zählen Sha Meng (1907-1964), Cui Wei (1912-1979), Lu Ren (*1912), Lü Ban (1913-1976), Xie Tian (*1914), Shui Hua (*1916), Wang Ping (*1916), Ling Zifeng (*1917), Lin Nong (*1918), Su Li (*1919), Wang Jiayi (1919-1988), Chen Huaiai (1920-1994), Wu Zhaoti (1920-1992), Huang Zumo (*1921), Guo Wei (*1922), Li Jun (*1922), Bai Chen (*1922), Xie Jin (*1923), Wang Yan (*1923), Xie Tieli (*1925), Cen Fan (1926) u.a.

Viele von ihnen beschäftigten sich vor 1949 nicht mit dem Film, sondern dienten als Schauspieler bzw. Regisseure in den Kulturensembles der Armee oder waren Literatur- und Kunststudenten in Yanan wie Sha Meng, Cui Wei, Ling Zifeng, Shui Hua, Guo Wei, Li Jun, Xie Tieli, Lü Ban u.a. Kurz nach der Gründung der VR China wurden sie aus der Armee oder verschiedenen Bereichen ausgewählt und in die Filmstudios geschickt, um damit die Reihen der Filmschaffenden des neuen China zu bilden. Da die meisten von ihnen Parteimitglieder waren und sich lange Zeit an den revolutionären Kämpfen beteiligt hatten, dienten sie nach der Befreiung als ein ‚folgsames Instrument der Partei‘, wie es die KP Chinas immer von ihren Mitgliedern verlangt. Sie stimmten deshalb mit der Filmpolitik des neuen China überein. Die Filmemacher wie Xie Jin, Xie Tian, Lu Ren, Bai Chen u.a. waren zunächst ebenfalls Literatur- oder Kunststudenten und begannen Ende der vierziger Jahre in Shanghai mit ihrer Filmarbeit als Darsteller oder Regieassistenten. Die jungen Filmemacher, insbesondere die neuen Filmemacher aus den Befreiungsgebieten, denen es an filmischen Erfahrungen mangelte, lernten ihr Können im wesentlichen autodidaktisch durch ihre Filmpraxis. Die jungen Filmemacher, die in Shanghai arbeiteten, hatten glücklicherweise die Chance, als Assistenten bei den Filmregisseuren der zweiten Generation zu arbeiten und sammelten dadurch ihre Erfahrungen, wie z. B. Xie Jin bei Shi Hui, Cen Fan bei Zhu Shilin, Wang Yan und Tang Huada bei Tang Xiaodan u.a.

Da die Filmemacher der zweiten und dritten Generation aus zwei ganz unterschiedlichen Zeiten kamen und vor dem ganz verschiedenen kulturellen

Hintergrund Filme drehten, zeigten sich große Unterschiede zwischen den Filmemachern der beiden Generationen:

Viele der neuen Filmregisseure waren Intellektuelle mit höherer literarischer Bildung. Sie betrachteten das Drehbuch als ‚Basis des Dramas‘, legten Wert auf die literarischen Komponenten des Drehbuches wie die Motive, die Handlungen, die Figuren, den Dialog und Details etc. Entscheidend für den Erfolg eines Films war für sie, in wieweit der literarische Wert eines Drehbuches verwirklicht werden konnte. Aus diesem Grund adaptierten sie gern herausragende literarische Werke, weil diese nicht nur den Drehbüchern einen literarischen Charakter, sondern auch ihnen - Buchautoren bzw. Filmregisseuren - mehr Freiraum für ihre weitere Schaffensmöglichkeit boten. Deshalb entstand in den 17 Jahren von 1949 bis 1966 eine Reihe von Literaturverfilmungen, und dieses Filmgenre hatte in der Zeit des neuen China einen höheren Anteil an der Gesamtentwicklung als in den dreißiger und vierziger Jahren.

Während die Filmregisseure der zweiten Generation erkannten, daß zwischen dem Film und der Literatur gewisse Affinitäten bestehen, kamen die der dritten Generation schon zur Einsicht, daß sich der literarische Charakter des Films mit seinem filmischen Charakter eng verbinden sollte. Deshalb stärkten sie den literarischen Wert des Films und nutzten damit die Vorteile der Literatur für den Film, ohne auf den eigenständigen Charakter des Films zu verzichten. Dafür waren die beiden Verfilmungen „Zu Beginn des Frühlings“ von Xie Tieli und „Zwei Schwestern auf der Bühne“ von Xie Jin zwei gute Beispiele, bei denen sich der literarische Inhalt mit der dramatischen Konstruktion eng verband und die literarischen Figuren erfolgreich in Gestalten auf der Leinwand verwandelt wurden. Durch diese neue Einheit erreichten die Literaturverfilmungen der Filmemacher der dritten Generation ein höheres Niveau.

Der Realismus, der sich als eine Schaffensmethode und auch als eine kulturelle Tradition seit den zwanziger Jahren im chinesischen Film entwickelt hatte, wandelte sich mit der Veränderung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Von den zwanziger über die dreißiger bis in die vierziger Jahre hinein entwickelte sich im chinesischen Film der sozialkritische Realismus. Er bemühte sich zwar, das elende Dasein der Werktätigen zu beschreiben, Zorn und Unzufriedenheit gegen die alte Gesellschaft zu formulieren, blieb aber wesentlich dabei stehen, die Phänomene additiv

darzustellen sowie sie zu beklagen. Das subjektive Engagement der Künstler schien allgemein schwächer als die objektive Realitätsbeschreibung.

Mit der Gründung der VR China setzte sich der ‚sozialistische Realismus‘ nach dem Vorbild der Sowjetunion in China durch. Dazu wurde Anfang der fünfziger Jahre in den kulturellen Kreisen eine Bewegung zum Erlernen des ‚sozialistischen Realismus‘ in Gang gesetzt. Danach galt dieser Realismus in den 17 Jahren von 1949 bis 1966 stets als leitendes Prinzip der Literatur und Kunst, einschließlich des Filmschaffens. Nach diesem Prinzip sollte die Realität in einem ‚sich entwickelnden Augenblick‘, d.h. nicht isoliert oder statisch, dargestellt werden und die künstlerische Darstellung der Realität sollte sich mit der Aufgabe, das Volk über die sozialistischen Prinzipien aufzuklären, verbinden. Da der sozialistische Realismus stets der Erkenntnis-, Propaganda- und Erziehungsfunktion der Literatur und Kunst Beachtung schenkte, wurden das Engagement bzw. das subjektive Bewußtsein der Künstler hervorgehoben. Die Filmemacher der dritten Generation verpflichteten sich ebenfalls, mit den bei den Volksmassen beliebten Darstellungsweisen die Richtlinien der Partei und die neuen Gedanken des Sozialismus zu propagieren. Im Gegensatz zu den Werken der zweiten Generation, die hauptsächlich verschiedene soziale Phänomene darstellten, bemühten sich die Filme der neuen Filmemacher eine Gesellschafts- bzw. Klassenanalyse zu liefern, vorwiegend die typischen Figuren im typischen Milieu, insbesondere die Helden bzw. fortgeschrittenen Typen, zu gestalten und sie positiv herauszustellen.

Zur Hervorhebung der Propaganda- und Erziehungsfunktion des Films verwendeten die Filmemacher der dritten Generation gern eine subjektive Montage und stellten die langen Einstellungen, die die Filmemacher der zweiten Generation entwickelt und verwendet hatten, zurück. Jedoch erstarrten die Montageformen wegen der übermäßigen Betonung der ‚sozialen Funktionen‘ des Films bald zu Stereotypen. Bei den Filmen der neuen Filmemacher kann man oft andeutungsvolle, symbolisch überhöhte Einstellungen sehen, so werden z.B. bei der Darstellung eines Märtyrertodes häufig hohe Kiefern auf einem Berg gezeigt, bei der Gestaltung des Rückschlags der Revolution findet oft ein jäher Wetterumschlag mit Sturm und Regen statt, während bei einem Sieg der Revolution ein heiterer Himmel mit weißen Wolken zu sehen ist oder blühende Blumen gezeigt werden. Bei der Darstellung voneinander liebevoll zugetaner Geliebten wird häufig ein Paar Mandarinenten ins Bild gebracht.

Die Betonung der Rolle der Montage steht nicht nur mit der traditionellen chinesischen Ästhetik im Einklang, sondern war auch ein Ergebnis des Einflusses der ausländischen Kultur. In den dreißiger und vierziger Jahren wurde der chinesische Film mehr von den Filmen aus Hollywood als von denen der Sowjetunion beeinflusst. In den fünfziger Jahren wurden die amerikanischen Filme aus politischen Gründen verboten, dagegen die sowjetischen Filme massenweise in China eingeführt. Damals wurden nicht nur das politische, wirtschaftliche System, sondern auch das kulturelle System sowie die Theorie der Literatur und Kunst voll und ganz nach den herrschenden Prinzipien der Sowjetunion aufgebaut. Unter diesen Umständen wurde der ‚Film des Neuen China‘ selbstverständlich vorwiegend vom Film der Sowjetunion beeinflusst. Obwohl es zu dieser Zeit im sowjetischen Film auch die realistische Schule des ‚Kinoauges‘ u.a. gab, spielte aber die ‚Montageschule‘ mit Eisenstein als Vertreter dennoch die prägende Rolle. Deshalb wurde die Montage selbstverständlich eine von den Filmemachern der dritten Generation oft angewendete Darstellungsmethode.

Abgesehen von derartigen Unterschieden zwischen den Filmemachern der zweiten und dritten Generation war ihnen jedoch eins gemeinsam: Wie ihre Vorgänger blieben die Filmemacher der dritten Generation ebenfalls nicht von den verschiedenen politischen Kampagnen in den fünfziger und sechziger Jahren verschont. Viele von ihnen wurden von den Kampagnen betroffen, die Filmregisseure Sha Meng, Guo Wei und Lü Ban wurden sogar als eine ‚antiparteiische Clique‘ verurteilt. Viele Filme von ihnen wurden ebenfalls kritisiert oder zu den ‚Giftkraut-Filmen‘ gezählt. Während der zehnjährigen Kulturrevolution wurde auch die Aufführung der Filme von den Filmemachern der dritten Generation verboten. Die meisten von ihnen wurden als ‚Rinderteufel und Schlangengeister‘ verurteilt und ihrer Arbeitschance beraubt. Manche wurden sogar ins Zuchthaus geworfen, und einige begingen Selbstmord. Die anderen wurden in die Fabrik oder aufs Land geschickt und vergeudeteten dadurch die besten Jahre ihrer Karriere. Das Schicksal der Filmemacher der zweiten und dritten Generation besagte offensichtlich: Wer unter der Herrschaft des kulturellen Absolutismus, wie er in der Zeit der Kulturrevolution herrschte, versuchte, sich gegen die orthodoxen Lehren aufzulehnen oder sich über alte Vorschriften hinwegsetzte, muß mit scharfer Kritik bzw. dem Berufsverbot rechnen, selbst wenn er eine revolutionäre Vergangenheit hatte.

IV. Der ‚Neue Chinesische Film‘ 1979-1995

1. Die Wiederbelebung des chinesischen Films 1977-1978 und das Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ ab 1979

Mit der Beendigung der Kulturrevolution trat China in eine neue Entwicklungsperiode ein und auch der chinesische Film begann damit ein neues Kapitel. Er belebte sich aufs neue und kam nach einer zaudernden Etappe 1977/78 im Jahr 1979 zu einer historischen Wende. Es entstand der ‚Neue Chinesische Film‘.

1. 1. Die Wiederbelebung des chinesischen Films auf dem Festland

Die zehnjährige Kulturrevolution stellte nicht nur eine Katastrophe für die chinesische Nation dar, sondern führte auch dazu, daß die chinesische Volkswirtschaft im Jahr 1976 einem Zusammenbruch nahe war. Deshalb bestand in den Jahren 1977 und 1978, den ersten zwei Jahren der ‚neuen Entwicklungsperiode‘, die wichtigste Aufgabe für China darin, in den politischen, ideologischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereichen ‚das Chaos zu beseitigen und die Ordnung wieder herzustellen‘. Mit der Verurteilung der ‚Viererbande‘ wurden in der Filmbranche ihre These von der ‚schwarzen Linie in der Literatur und Kunst‘ negiert und ihre Kampagnen gegen die Filme „Pionierarbeit“ und „Haixia“ aufgedeckt. Dabei wurde auch ihre Doktrin der ‚Drei Hervorhebungen‘ öffentlich kritisiert. Das Parteiorgan „Volkszeitung“ veröffentlichte 1977 einen Aufsatz unter dem Titel „Über die ‚Drei Hervorhebungen‘“ und wies darauf hin, daß diese Doktrin dem Schaffensprinzip des sozialistischen Realismus widerspräche, den Regeln der Filmkunst bzw. -ästhetik zuwiderliefe und schließlich nur dazu führe, daß Falsches auf der Leinwand gezeigt werde. Gleichzeitig wurden die Filme, die in den 17 Jahren von 1949 bis 1966 gedreht und während der Kulturrevolution verboten worden waren, wieder zur Aufführung freigegeben. Die von der ‚Viererbande‘ verfolgten Filmkünstler wurden rehabilitiert und die Filmschaffenden, die während der Kulturrevolution zur Feldarbeit auf das Land geschickt worden waren, wieder zurückgeholt. Durch diese Maßnahmen kam in den Jahren 1977/78 der chinesische Film allmählich wieder zu sich. Mit der Normalisierung des politischen Lebens und der Volkswirtschaft fand auch eine

Wiederbelebung der Kultur Chinas und nicht zuletzt auch des Filmwesens statt: 1977 begann das staatliche Amt für Filmverwaltung wieder zu arbeiten. Im folgenden Jahr wurde die Filmakademie in Peking, die während der Kulturrevolution aufgelöst worden war, wieder ins Leben gerufen und nahm die ersten Studenten nach der Kulturrevolution auf. Auch der Verband der chinesischen Filmschaffenden, eine 1950 gegründete Organisation der chinesischen Filmkünstler bzw. -wissenschaftler, reorganisierte sich. Ebenso begann der ihm untergeordnete Filmverlag wieder zu arbeiten und brachte im Januar 1979 die Filmzeitschriften „Filmkunst“, „Volksfilm“ und „Filmtechnik“ wieder heraus. 1978 nahm das Chinesische Filmarchiv, das von 1966 bis 1976 mit der Arbeit aufgehört hatte, ebenfalls seine Tätigkeiten wieder auf. Zur Neuorganisation der Filmpolitik und der Verwaltung der Filmstudios erließ das Filmamt im Jahr 1977 eine Reihe von Bestimmungen, um die Spielfilmproduktion Schritt für Schritt wieder in Gang zu bringen. Unter diesen Umständen belebten sich sowohl die alten als auch die jüngeren Filmstudios.

1. 2. Filmproduktion und -genres 1977-1978

In den Jahren 1977 und 1978 wurden insgesamt 55 Spielfilme produziert, davon 17 Filme im Jahr 1977 und 38 im Jahr 1978 (1). Die wichtigsten Filmgenres in diesen beiden Jahren waren:

1.2.1. Die ‚Wundenfilme‘

Die Spielfilmproduktion 1977/78 setzte nach einigen Revuefilmen wie „Frühling“ (1977), „Sieg im Oktober“ (1977), die anlässlich der Zerschlagung der ‚Viererbande‘ gedreht wurden, mit den ‚Wundenfilmen‘ ein. Zu diesem Genre zählten die Filme wie „Sturm im Oktober“ (1977), „Harter Leidensweg“ (1978), „Leuchtboje“ (1978), „Weg im Wind und Regen“ (1978), „Der Mann ohne Gedächtnis“ (1978) u.a.

Das Entstehen der ‚Wundenfilme‘ war kein Zufall. Sie waren einerseits Folge der veränderten politischen Situation, andererseits eine Erweiterung der bereits vorhandenen ‚Wundenliteratur‘, die unmittelbar nach der Kulturrevolution entstanden war. Die Kulturrevolution hatte dem chinesischen Volk sowohl physisch als auch psychisch große Wunden zugefügt. Nach dem Ende der ‚Viererbande‘ begann man

diese ‚Revolution‘ scharf zu verurteilen. Literatur und Kunst, die in China als ein empfindliches ‚Barometer der Zeit‘ gelten, wurden zum Ausdrucksmittel für die Stimmung des Volkes. Im Jahr 1977 wurde die Kurzgeschichte „Klassenlehrer“ von Liu Xinwu veröffentlicht, die als das erste literarische Werk gilt, das die ‚inneren Wunden‘ der jungen Generation durch die Kulturrevolution darstellt. Bald veröffentlichte Lu Xinhua eine Kurzgeschichte unter dem Titel „Wunden“, die noch direkter als „Klassenlehrer“ die ‚Wunden‘ am Herzen der jungen Generation schildert. Nach diesen beiden Veröffentlichungen kam in China die Richtung der ‚Wundenliteratur‘ zustande. Sie nahm vorwiegend die Leiden- und Kampfgeschichte der Volksmassen während der Kulturrevolution zum Thema und bildete den ersten Versuch, sich in künstlerischer Weise mit der jüngsten Vergangenheit auseinanderzusetzen. Deshalb wurde diese Literatur von Lesern sehr begrüßt. Die ‚Wundenliteratur‘ setzte sich bald auch in anderen Gattungen wie im Gedicht, in der Reportage, im Drama und dann auch im Film durch.

Die ‚Wundenfilme‘ versuchten, mit filmischen Mitteln das Leiden des Volkes in den katastrophalen Jahren der Kulturrevolution darzustellen. Da diese Filme den Haß des Volkes gegen die ‚Viererbande‘ zum Ausdruck brachten, fanden sie anfänglich unter Zuschauern auch großen Anklang. Jedoch war diese Phase der ‚Wundenfilme‘ - ähnlich wie die Phase der deutschen ‚Trümmerfilme‘, die vor dem Hintergrund der Trümmerlandschaft der Nachkriegszeit 1946/47 in Deutschland ebenfalls eher die politische Stimmung zum Ausdruck brachten - nur kurz. Gründe für das wachsende Desinteresse waren: In den ‚Wundenfilmen‘ 1977/78 wurde hauptsächlich der Machtkampf verschiedener politischer Fraktionen in der Zeit der Kulturrevolution behandelt. Die Hauptfiguren waren meistens ‚heldenhafte‘ Parteifunktionäre, an deren Darstellung immer noch Spuren der Doktrin der ‚Drei Hervorhebungen‘ bzw. der ‚Erhabenheit, Großheit und Komplettheit‘ zu erkennen waren. Außerdem wurden diese Filme meistens in aller Eile gedreht und waren deshalb künstlerisch eher einfach geraten. Unter diesen Umständen blieben diese Filme sowohl im Inhalt als auch in der Gestaltung konventionell und klischeehaft. Viele Zuschauer kritisierten damals ironisch, daß in diesen Filmen, im Vergleich mit den Spielfilmen aus der Zeit der Kulturrevolution, nur „gute Leute gegen schlechte vertauscht“ worden seien (2).

1.2.2. Die ‚Agentenfilme‘

In dieser Zeitspanne kam es auch zu einer Wiederbelebung des ‚Agentenfilms‘. In den beiden Jahren 1977 und 1978 wurde eine Reihe von Filmen in diesem Genre gedreht wie „Bärenspur“ (1977), „Verborgene Klippe“ (1977), „Das schwarze Dreieck“ (1978), „Verteidigungsfront unter dem blauen Himmel“ (1978), „Bekämpfung des Agenten ‚Hai‘“ (1978) u.a. Das Aufleben der ‚Agentenfilme‘ war ein Versuch der Filmschaffenden, dem während der Kulturrevolution verkündeten Gestaltungsprinzip, direkt der Politik zu dienen, zu entkommen und auf andere Themen und Formen auszuweichen. In der damaligen politischen Situation sahen sie im ‚Agentenfilm‘ die einzige Möglichkeit, eine spannende Spielhandlung zu ermöglichen und die Zuschauer zu faszinieren. Leider waren diese Filme damals qualitativ noch wenig bedeutsam. Sie zeigten sowohl inhaltlich als auch stilistisch noch deutliche Spuren der alten Konventionen dieses Genres.

1.2.3. Die ‚Filme über Persönlichkeiten der Partei und Regierung‘

Die Produktion von Filmen über lebende bzw. verstorbene führende Persönlichkeiten der Partei und Regierung war nach der Gründung der VR China nicht zugelassen worden. Während der Kulturrevolution wurde dieses Filmgenre sogar zum Tabu erklärt, weil die ‚Viererbande‘ in ihrer Agitation gegen ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber in der Partei‘ selbstverständlich auch gegen Filme über führende Persönlichkeiten der Partei und Regierung aufgetreten war. Erst nach dem Ende der ‚Viererbande‘ wurde dieses Tabu gebrochen und mit der Verfilmung des Tanzdramas „Schmetterlingsliebe zu Blumen“ (1978) wurde zum ersten Mal die Liebe zwischen dem jungen Mao Tsetung und seiner ersten, verstorbenen Ehefrau Yang Kaihui dargestellt. Im Spielfilm „Der strömende Gelbe Fluß“ (R: Xie Tieli, 1978), der das Schicksal einer Bauernfamilie am Gelben Fluß in der alten und neuen Zeit erzählt, treten auch Mao und Ministerpräsident Zhou auf. Da die während der Kulturrevolution weit verbreitete ‚Vergöttlichung des Führers‘ zu dieser Zeit noch nicht beseitigt worden war, blieben diese ersten Versuche in der Gestaltung oberflächlich. In diesen Filmen stehen die ‚Führerrollen‘ nicht im Mittelpunkt der Handlung oder des Konfliktes. Von einer Charakterisierung ihrer Innenwelt war auch keine Rede. Trotzdem füllten diese Versuche im chinesischen Film eine Lücke im Angebot.

1. 3. Schwere Schritte des chinesischen Films 1977-1978

Die Filmproduktion der Jahre 1977 und 1978 konnte die starke Nachfrage des damals kulturlustigen chinesischen Volkes nach Filmen bei weitem nicht zufriedenstellen. Viele Zuschauer beschwerten sich deshalb in Briefen an das Filmamt: Nach zwei Jahren des Endes der Kulturrevolution sei es unverständlich, warum immer noch so viele Filme mit niedrigem künstlerischem Niveau auf den Markt kämen, während sich andere Branchen der Kultur rasch entwickelten (1). Am 22. Juli 1978 schrieb das Parteiorgan „Volkszeitung“ in einem Kommentar unter dem Titel „Produziert mehr gute Filme“: „Unsere Filmarbeit läßt im Vergleich mit der Nachfrage der breiten Volksmassen nach einem reichhaltigen und bunten kulturellen Leben noch viel zu wünschen übrig. Die Zahl unserer Filme, insbesondere der Spielfilme, ist noch zu gering. Auch ihre Qualität ist nicht zufriedenstellend. An manchen Filmen sind sogar noch der Ton und die Haltung der ‚Vierbande‘ zu erkennen.“ (2)

Die chinesische Spielfilmproduktion hatte nach der Kulturrevolution zwar einen neuen Anlauf genommen, doch kam der Aufbruch wegen vieler Nachwirkungen der Kulturrevolution nur schleppend in Gang. Dafür waren folgende Gründe ausschlaggebend:

1) Nach der Kulturrevolution waren zahlreiche Probleme zu bewältigen. Infolge des weiterhin bestehenden Einflusses der ultralinken Linie in der Partei stellten die Organe der Partei und Armee, „Volkszeitung“ und „Zeitung der Befreiungsarmee“, zusammen mit der „Rote Fahne“ in einem Leitartikel am 7. Februar 1977 das falsche ‚Zwei Alle-Prinzip‘ auf. Dieses Prinzip besagt: „Alle Entscheidungen und Anweisungen vom Vorsitzenden Mao müssen wir noch weiter voll und ganz durchführen und sie immer treu befolgen.“ (3) Das Wesen des ‚Zwei Alle-Prinzips‘ bestand darin, an Fehlern, wenn sie auf Mao zurückgingen, weiter festzuhalten. Dies führte zu Verzögerungen bei der Korrektur der Parteipolitik. Die Aufstellung des ‚Zwei Alle-Prinzips‘ besagte noch, daß die alten Vorstellungen der Kulturrevolution bei der damaligen Parteiführung unter Hua Guofeng, dem Nachfolger von Mao, noch immer vorhanden waren. Hua weigerte sich, die Fehler der Kulturrevolution zu beseitigen. Auf dem 11. Parteitag der KP Chinas 1977 wiederholte er sogar noch die alten Losungen wie ‚Führt die Revolution unter der Diktatur des Proletariats fort!‘ und ‚Führt den Klassenkampf als leitendes Prinzip

durch!'. Der „Beschuß des ZK der KP Chinas über einige historische Fragen seit der Gründung der VR China“ wies 1981 darauf besonders hin: „Einerseits war es nicht leicht, das sich aus der Kulturrevolution ergebene politische und ideologische Chaos in einer kurzen Zeitspanne zu beseitigen, andererseits hat der damalige Vorsitzende des ZK der KP Chinas Hua Guofeng bei seinen Leitgedanken weiter an den alten Fehlern festgehalten.“ (4)

Unter diesen Umständen wurde die falsche Politik der Kulturrevolution fortgesetzt. Die Forderung aus der Bevölkerung, die Fehler der Kulturrevolution gründlich zu berichtigen, stieß auf Widerstand. Eine derartige politische Situation prägte zwangsläufig auch die kulturelle Entwicklung, einschließlich die des Films. Der chinesische Film konnte also in den ersten zwei Jahren nach dem Ende der Kulturrevolution deren Schatten noch nicht entkommen. Er blieb noch immer ein Instrument der Politik und des Klassenkampfes.

2) Während der Kulturrevolution waren fast alle Kunstgattungen von der Behauptung der ‚Viererbande‘, es gebe eine „Diktatur der schwarzen Linie in der Literatur und Kunst“, betroffen. Nach dem Ende der Kulturrevolution wurde diese Behauptung eine Zeitlang nicht außer Kraft gesetzt. Bei einem Seminar über das Drehbuchschreiben Anfang 1977 wurde noch betont, daß ‚die revolutionäre Linie‘ die Haupttendenz der Kulturrevolution bildete und bei der Darstellung dieser Revolution statt ihrer dunklen Seiten ‚ihre positive, helle Seite‘ hervorgehoben werden sollte. Die Verurteilung der ‚Viererbande‘ sollte, so war die Auffassung, auf keinen Fall die Kulturrevolution beeinträchtigen (5). Unter diesen Umständen konnten die Filmschaffenden ihre Kreativität noch nicht frei entfalten.

3) Während der Kulturrevolution waren fast die meisten Filme in den 17 Jahren von 1949 bis 1966 als ‚Giftkraut‘ abgestempelt und zahlreiche Filmschaffende verfolgt worden. 1977 war zwar diese Zeit vorbei, aber viele Filmschaffende und ihre Filme wurden dennoch nicht gleich rehabilitiert. Unter diesen Umständen konnte die Filmkunst, die lange Zeit unter der Herrschaft der ‚Viererbande‘ gelitten hatte, kaum wirklich neue Wege gehen.

4) Während der zehnjährigen Kulturrevolution war die Kultur Chinas, einschließlich des Films, voll und ganz von der internationalen Entwicklung abgeschlossen, so daß viele Filmschaffende in den Jahren 1977 und 1978 nur ein begrenztes Blickfeld besaßen. Sie konnten noch keine Beispiele der ausländischen Filmkunst sehen und von den Erfahrungen ausländischer Regisseure profitieren. In dieser Situation mußte ein künstlerischer Aufbruch ausbleiben.

1977-1978 waren die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen für eine durchgreifende Erneuerung noch nicht gegeben. Deshalb ist die Phase von 1977/78 als eine Übergangszeit zu sehen, denn sie enthielt einerseits noch Spuren der früheren ästhetischen Doktrinen und ging andererseits nur zaghaft eine neue Entwicklung an.

1. 4. Die historische Wende des chinesischen Films und das Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ 1979

1.4.1. Voraussetzungen für die Wende

Nach der zaudernden Phase von 1977/78 kam es im Jahr 1979 im chinesischen Film zu einer Wende. Seit diesem Jahr wurde der ‚Neue Chinesische Film‘ zu einem Begriff in der Öffentlichkeit. Für diese Wende waren folgende historische Voraussetzungen maßgeblich:

1) Schon am 24. Mai 1977 wies Deng Xiaoping darauf hin, daß die ‚Zwei Alle-Ansicht‘ dem Marxismus widerspräche (1). Danach betonte er, daß man die Ideen von Mao Tsetung im ganzen sehen, aber nicht jedes Wort von ihm dogmatisch als unabänderliche Wahrheit nehmen müsse. Eine solche Handlungsweise würde dazu führen, die Ideen von Mao Tsetung letztlich zu verdrehen und zu zerstören (2). Die Rede von Deng war deshalb so bedeutend, weil sie ein neues Denken in Gang setzte und zu einer Emanzipation von den dogmatischen Vorstellungen führte.

Am 10. Mai 1978 veröffentlichte die von der Zentralen Parteischule des ZK der KP Chinas herausgegebene interne Zeitschrift „Theoretischer Trend“ einen Beitrag unter dem Titel „Die Praxis ist das einzige Kriterium für die Erprobung der Wahrheit“. Der Beitrag betonte: „Alle Theorien müssen durch die Praxis erprobt werden. Die soziale Praxis gilt als das einzige Kriterium für Erprobung der Wahrheit. Alles, was die Praxis

überschreitet und sich als ‚Tabu‘ ausgibt, ist in Wirklichkeit keine Wissenschaft, kein echter Marxismus und keine Idee von Mao Tsetung, sondern Obskurantismus, Idealismus und kultureller Absolutismus. Für uns bestehen immer noch viele neue Fragen im Bezug auf den Sozialismus, die wir kennenlernen und erforschen müssen. Es ist deshalb falsch, wenn man immer nur auf vorhandene Texte des Marxismus und auf die Ideen von Mao Tsetung schaut oder versucht, mit bestehenden Formeln und Schemata die sich rasch entwickelnde revolutionäre Praxis einzuschränken oder zu unterdrücken. Deshalb müssen wir die neuen Fragen in der neuen Praxis untersuchen. Das ist erst eine richtige marxistische Haltung.“ (3) Die Veröffentlichung dieses Artikels, der kurz darauf auch im Parteiorgan „Volkszeitung“ nachgedruckt wurde, fand im ganzen Land starken Widerhall. Sie führte zu einer lebhaften Diskussion über das Kriterium der Wahrheit, zu einer Abwertung des Dogmatismus und gab der Wirklichkeit ein neues Gesicht.

Am 2. Juni 1978 sagte Deng auf der Konferenz über die politische Arbeit der Armee, daß man die Theorien mit der Praxis verbinden müßte und nur auf diese Weise die bestehenden Probleme richtig lösen könnte (4). Dabei betonte er die Aufgabe, den „üblen Einfluß der Lin Biao-Clique und der ‚Viererbande‘ restlos einzudämmen, das Chaos zu beseitigen und die Ordnung wieder herzustellen, die geistigen Fesseln zu brechen und eine Emanzipation des Denkens herbeizuführen.“ (5) Dengs Rede ermutigte die öffentliche Diskussion über das Kriterium der Wahrheit, die fast das ganze Land erfaßte.

Im Dezember 1978 wurde die 3. Plenartagung des vom 11. Parteitag gewählten ZK der KP Chinas einberufen und die Kulturrevolution wegen ihrer schweren Folgen massiv verurteilt. Diese Plenartagung entschied, den Schwerpunkt der Arbeit der KP Chinas in die sozialistische Modernisierung zu setzen. Außerdem überprüfte und revidierte sie eine große Zahl von Unrechtmäßigkeiten, Rechtsbeugungen und Justizirrtümern aus der Kulturrevolution. Die 3. Plenartagung beendete die Übergangsphase nach dem Ende der Kulturrevolution. Von diesem Zeitpunkt an begann China mit der Modernisierung seiner Gesellschaft.

2) Zur Berichtigung der Fehler der Parteipolitik bezüglich der Intellektuellen beschloß das ZK der KP Chinas am 5. April 1978, alle Leute, die 1957 als ‚bürgerliche rechte

Elemente‘ abgestempelt wurden, politisch zu rehabilitieren. Diese Rehabilitierung dauerte bis Ende 1980. Laut der offiziellen Bekanntmachung wurden „etwa 540.000 rechte Elemente“ wieder in ihre früheren politischen Rechte eingesetzt (6). Die inoffizielle Zahl der angeblich ‚rechten Elemente‘ war jedoch fast doppelt so hoch.

3) Im März 1979 führten die Organisationsabteilung und die Propagandaabteilung des ZK der KP Chinas, das Kulturministerium und der allchinesische Verband der Literatur- und Kunschtchaffenden gemeinsam eine Konferenz über die Intellektuellenpolitik der Partei durch. In den Protokollen dieser Konferenz wurde darauf hingewiesen: „All diejenigen, die während der Kulturrevolution wegen der angeblichen ‚schwarzen Linie in der Literatur und Kunst‘ und anderer Kampagnen überprüft und kritisiert wurden, werden rehabilitiert“ (7).

Am 3. Mai erklärte das ZK der KP Chinas, das vom ZK unterzeichnete ‚Protokoll der Aussprache über literarisch-künstlerische Tätigkeiten der Armee‘ vom Februar 1966 für ungültig und die These der ‚schwarzen Linie in der Literatur und Kunst seit der Gründung der VR China‘ für falsch. Die in diesem Zusammenhang verfolgten Personen sollten rehabilitiert werden.

Im November 1979 fand die 4. Tagung der Vertreter der Literatur- und Kunschtchaffenden in Peking mit einer Rede von Deng Xiaoping statt. Die Parteipolitik über Literatur und Kunst wurde neu formuliert und die alte Losung „Literatur und Kunst dienen der Politik“ durch die neue, „dem Volk und dem sozialistischen Aufbau zu dienen“, ersetzt. Die beiden Formeln von Mao über die literarisch-künstlerische Tätigkeiten - „Laßt hundert Blumen blühen und hundert Schulen miteinander streiten“ - wurden bekräftigt. Ein günstiges politisches Klima für die Entwicklung der Literatur und Kunst wurde damit geschaffen.

4) Hu Yaobang, der damalige Leiter der Propagandaabteilung des ZK der KP Chinas, kam mehrmals mit Filmschaffenden zusammen. Bei einer Tagung der Leiter der Filmstudios im Februar 1979 forderte er, den Rückstand der Filmkultur zu beseitigen. Seine Rede führte zu einem neuen Enthusiasmus der Filmschaffenden.

1.4.2. Maßnahmen zur Erweiterung der Spielfilmproduktion und Erhöhung der Filmqualität

Zur Erweiterung der Spielfilmproduktion und zur Erhöhung der Filmqualität wurden im Jahr 1979 eine Tagung der Leiter der Filmstudios und eine Reihe von Seminaren der Regisseure und Drehbuchautoren abgehalten, die Filmverwaltung reorganisiert und neue Bestimmungen über die Zensur der Drehbücher und Filme, über die Prämierung ausgezeichneter Filme u.a. festgelegt; zur Feier des 30. Jubiläumjahres der Gründung der VR China wurden der Filmproduktion neue Aufträge gegeben; in den Jahren von 1977 bis 1979 wurden fünf neue Filmstudios gegründet: das Guangxi-Studio (in der Provinz Guangxi), das Xiaoxiang-Studio (in der Provinz Hunan), das Jugend-Studio (der Filmakademie Peking unterstellt), das Tianshan-Studio (im autonomen Gebiet der nationalen Minderheit Xinjiang) sowie das Studio der Inneren Mongolei (im autonomen Gebiet der nationalen Minderheit der Inneren Mongolei).

Diese Maßnahmen förderten die Filmproduktion, so daß sich die Jahresproduktion 1979 auf 54 Filme erhöhte (1). Darunter waren eine Reihe guter Filme, die bei Zuschauern großen Anklang fanden. Die Unzufriedenheit der Zuschauer mit den Filmen des eigenen Landes begann nachzulassen. Für viele Filmschaffende war 1979 deshalb das Jahr der Wende.

1.4.3. Spielfilmschaffen und -produktion 1979

Themen

1) Fortsetzung des Genres des ‚Wundenfilms‘

1979 brachten die chinesischen Schriftsteller und Filmregisseure bei der Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit weitere Arbeiten der ‚Wundenliteratur‘ und des ‚Wundenfilms‘ heraus, die die bitteren Schicksale und Erlebnisse der einfachen Leute in der Zeit der Kulturrevolution darstellten. Deshalb bildeten die ‚Wundenfilme‘ im Jahr 1979 weiter einen wichtigen Bereich der Spielfilmproduktion. Von den repräsentativen ‚Wundenfilmen‘ dieses Jahres sind

besonders „Lachen eines gequälten Mannes“ und „Trillernde Stimme des Lebens“ zu nennen:

„Lachen eines gequälten Mannes“ (R: Yang Yanjin, 1979) behandelt ein zentrales Thema der Zeit, die Wahrheit zu sagen. Die Hauptfigur Fu Bin ist ein aufrichtiger Journalist, der nicht lügen, keine erfundenen Nachrichten schreiben und sein Gewissen nicht ‚verkaufen‘ will. Der Film schildert seinen Versuch, in der anormalen Situation der Kulturrevolution aufrichtig zu bleiben und nicht mit der ‚Viererbande‘ zu kollaborieren. Aber es war damals kaum möglich, Wahrheiten auszusprechen, seine Versuche müssen schließlich scheitern. Unter dem Druck der Verhältnisse wird er gezwungen zu lügen und gerät deshalb in einen tiefen seelischen Konflikt. Der Film brachte das Anliegen vieler Menschen in jener Zeit authentisch zum Ausdruck und gewann den Preis für den ausgezeichneten Film des Kulturministeriums 1979.

„Trillernde Stimme des Lebens“ (R: Teng Wenji, 1979) erzählt die Geschichte eines Musikers, der trotz des politischen Drucks der ‚Viererbande‘ mit einer von ihm selbst komponierten Musik des verstorbenen Ministerpräsidenten Zhou in Ehren gedenkt. Auf einem Konzert bewundert das Mädchen Xu den Mut des Violinisten und verhilft dem verfolgten Geiger zur Flucht und zu weiteren Aufführungen. Kurz danach ereignet sich der ‚Tiananmen-Zwischenfall‘, wobei anlässlich des traditionellen chinesischen Totenfestes am 5. April 1976 die Trauer des Volkes um den verstorbenen Premier Zhou auf dem Tiananmen-Platz und sein Protest gegen die ‚Viererbande‘ blutig unterdrückt wurden. Der Film stellt an Beispielen des Musikers und des Mädchens die damalige Unzufriedenheit und den Zorn der Menschen dar. Der Film gewann ebenfalls den Preis für den ausgezeichneten Film des Kulturministeriums 1979.

Weitere Filme in diesem Genre waren: „Tränenspuren“, „In der Stille“, „Leidende Herzen“, „Hochzeitsfeier“, „Neue Hoffnung“, „Stürmische See“, „Blutkirschen“, „Im Frühlingsregen“, „Besuch bei zehn Absolventen“, „Die heilige Mission“ u.a.

In den ‚Wundenfilmen‘ des Jahres 1979 wurde meistens in der Form der Tragödie das Leiden dargestellt, das die ‚Viererbande‘ in der Bevölkerung angerichtet hatte. Die Hauptfigur in „Lachen eines gequälten Mannes“ wird z. B. verhaftet und in einen Polizeiwagen geschleppt. „Trillernde Stimme des Lebens“ endet mit der blutigen

Unterdrückung des Widerstandes der Volksmassen auf dem Tiananmen-Platz. Der Brustchirurg im Film „Leidende Herzen“ wird in den Tod getrieben. Mit derartigen tragischen Schlüssen entfalteten diese Filme eine starke anklagende Kraft. Sie stellten jene gewalttätige Zeit, die Depression und den Widerstand des Volkes überzeugend dar und gaben damit den Spielfilmen, die sich mit dem Thema des Kampfes gegen die ‚Viererbande‘ beschäftigten, ein neues Niveau. Da diese Filme zu der Zeit entstanden, als kulturpolitisch gegen die ‚Falschheit, Großheit und Leerheit‘ vorgegangen wurde, gewannen sie eine große Bedeutung für die Abschaffung der Doktrin der ‚Drei Hervorhebungen‘.

2) Filme mit ‚revolutionär-historischer Thematik‘

Filme mit der ‚Thematik des revolutionären Kreiges und der revolutionären Geschichte‘ hatten an der Filmproduktion des neuen China einen bedeutenden Anteil. Während der Kulturrevolution wurden dieses Filmgenre von der Doktrin der ‚Drei Hervorhebungen‘ und die Gestaltung der Hauptfiguren vom Modell der ‚Erhabenheit, Großheit und Komplettheit‘ geprägt. Da die menschliche Natur und die menschlichen Gefühle zu dieser Zeit als Synonyme für die ‚Bourgeoisie‘ und den ‚Revisionismus‘ galten und Filme über die Liebe ‚der bürgerlichen Sentimentalität‘ beschuldigt wurden, scheuten die Filmemacher davor, in ihren Filmen die menschliche Natur oder die menschlichen Gefühle darzustellen. Infolgedessen wirkten die Figuren meistens blaß, besaßen keinen ausgeprägten Charakter und waren künstlerisch nicht imstande, die Zuschauer emotional zu bewegen.

1979 begannen die Filmschaffenden sich von klischeehaften Gestaltungsprinzipien zu lösen und sich mit der Darstellung menschlicher Natur und Gefühle zu beschäftigen. Unter diesen Umständen entstanden Filme revolutionär-historischer Thematik mit authentisch wirkenden Figuren wie „Begierig, zur Truppe zurückzukehren“, „Vom Sklaven zum General“, „General Ji Hongchang“, „Xiaohua“ u.a. Diese Filme verlagerten den Schwerpunkt von der Darstellung des Krieges zur Gestaltung der Menschen, nahmen den Krieg als Hintergrund und schilderten das Schicksal verschiedener Menschen.

„Begierig, zur Truppe zurückzukehren“ (R: Li Jun, 1979) erzählt die Geschichte eines schwer verwundeten Kompanieführers der Alliierten gegen die japanische Aggression in Nordostchina im Winter 1939, der die Verbindungen mit der Truppe verliert. Er wird von einer jungen Witwe gerettet. Dank ihrer Fürsorge wird er bald gesund. Zwischen den beiden entwickelt sich eine Liebe. Der Kompanieführer, der zu seiner Truppe zurückkehren will, ist jedoch entschlossen, zuerst die japanischen Aggressoren zu besiegen und dann die junge Witwe zu heiraten. Er nimmt Abschied von der jungen Frau und begibt sich zu seiner Truppe. Die besondere Darstellung der Liebe zwischen dem Kompanieführer und der jungen Witwe hinterließ beim Publikum einen tiefen Eindruck. Der Film gewann den Preis für den ausgezeichneten Film des Kulturministeriums 1979.

„Vom Sklaven zum General“ (R: Wang Yan, 1979) erzählt, wie Luo Xiao sich von einem kleinen Sklaven der Yi-Nationalität (einer nationalen Minderheit in Südwestchina) zu einem legendären General der revolutionären Armee entwickelt. Der Film brach mit der Konvention, durch seine Figuren die Strategie und Taktik des Krieges zu illustrieren. Er zeigt dagegen den General als einen Mann mit menschlichen Gefühlen.

„General Ji Hongchang“ (R: Li Guanghui, 1979) ist ein biographischer Film über den Titelhelden im Kampf gegen die japanische Aggression. Er schildert aus verschiedenen Perspektiven, wie Ji mit seiner Vergangenheit als ein hoher General der Kuomintang bricht und den revolutionären Weg beschreitet. Der Film gewann den Preis des Kulturministeriums 1979 und den Preis der „Hundert Blumen“ für den ausgezeichneten Spielfilm.

Der Film „Xiaohua“ (R: Zhang Zheng u. Huang Jianzhong, 1979) handelt von Trennung und Zusammenfinden dreier Geschwister in den dreißiger und vierziger Jahren. Dong Hongguo, die Tochter eines revolutionären Paares, wird kurz nach der Niederlage eines revolutionären Aufstandes von der armen Bauernfamilie Zhao adoptiert. Sie trägt seitdem den Namen Zhao Xiaohua, den Namen der Tochter der Familie Zhao, die wegen des Elendaseins kurz davor verkauft worden war. Xiaohuas (Hongguos) Adoptiveltern werden bald von den Feinden getötet, ihr Adoptivbruder Zhao Yongsheng entkommt einer gewaltsamen Aushebung von Rekruten und tritt in die

Volksbefreiungsarmee ein. Bei einer Schlacht wird er verwundet und von einer braven Partisanin He Cuigu (die eigentliche Xiaohua und die leibliche Schwester von Yongsheng) mit einer Tragbahre in ein Lazarett gebracht. Xiaohua (die Adoptivtochter) kommt nun auf der Suche nach Yongsheng ebenfalls in die Stadt und trifft dort sowohl Yongsheng als auch Cuigu. Erst durch eine Erklärung von Cuigu's Adoptivvater werden die Verhältnisse klar, die drei Geschwister kommen zusammen und Xiaohua (Hongguo) findet schließlich auch wieder zu ihren Eltern zurück. Der Film nahm den Krieg nur als Hintergrund und machte die Trennung der Familienangehörigen zu seinem zentralen Motiv. Faszinierend sind vor allem die Einstellungen, in denen Cuigu, gespielt vom Filmstar Liu Xiaoqing, auf einem Bergpfad kriecht, um den verwundeten Yongsheng zu retten. Dieser Film gewann den Preis der „Hundert Blumen“ für den besten Spielfilm und den Preis des Kulturministeriums 1979.

Darstellungsformen

Neben den thematischen Veränderungen war die Einführung neuer Darstellungsformen ein weiteres Kennzeichen des Filmschaffens in dieser Zeit. Die Emanzipation des Denkens gab 1978 für die Entwicklung der Filmkunst auch einen entscheidenden Anstoß. Die Filmschaffenden sahen in ihrer Abneigung gegen die seit Jahren bestehende Doktrin, daß man mit dem alten Inszenierungsstil das neue soziale Leben nicht mehr angemessen darstellen konnte. Besonders nachdem sie exemplarische Arbeiten verschiedener internationaler Filmrichtungen gesehen hatten, bemerkten sie die ästhetische Rückständigkeit ihrer Filme. Ihre gemeinsame Forderung war, die Darstellungsformen des chinesischen Films zu erneuern. Viele Filmemacher studierten die Filmsprache ihrer ausländischen Kollegen und versuchten, deren Darstellungsformen wie die Gestaltung des ‚stream of conciousness‘, Zeitsprünge und Raumwechsel, Rückblenden, den Zoom und anderes mehr in ihre Inszenierung einzusetzen.

Der Film „Lachen eines gequälten Mannes“ z.B. durchbrach die dramatische Konstruktion des traditionellen Spielfilms. Er nimmt nicht mehr die Ereignisse als Handlungsfaden, sondern entwickelte sich entlang des seelischen Zustands und der Stimmung der Hauptgestalt. Während der Film mit realistischen Mitteln die Wirklichkeit darstellt, bringt er mit audiovisuellen Special Effects die Assoziationen

und Gefühlsreaktionen der Hauptfigur zum Ausdruck. Dazu sagte der Drehbuchautor und Regisseur des Films Yang Yanjin: „In der Zeit der ‚Viererbände‘ ließ der politische Druck die Menschen psychisch introvertiert werden und viele Leute mußten ihren Zorn oder Widerstand verbergen und litten deshalb oft unter Alpträumen. Um den seelischen Zustand der Menschen in jener Zeit konkret darzustellen, haben wir im Film viele Einstellungen von Träumen, Erinnerungen, Illusionen und Assoziationen eingesetzt.“

(1) Als die Hauptfigur Fu Bin unter dem politischen Druck in eine seelische Krise gerät, ließ der Regisseur ihn am Tage im Bus und am Abend im Theater Alpträume erleben, um seine verzweifelte Stimmung zu veranschaulichen. Bei der Szene ‚Prüfung der Professoren‘ deformierte Yang die Realität ins Grotteske und Absurde, indem er den Positiv- und Negativfilm über das Gelächter der Prüfer nacheinander montierte. Eine derartige Art des filmischen Erzählens, Realität und Traum, Erinnerung und Assoziation miteinander zu verbinden und damit die Stimmung und den seelischen Zustand der Hauptfigur darzustellen, war damals im chinesischen Film noch völlig neu und fand beim Publikum großen Anklang.

Im Film „Xiaohua“ verzichteten die Filmregisseure auch auf eine linear durchgezählte Handlung. Statt dessen verbinden sie durch Rückblenden Vergangenheit und Gegenwart, Illusionen und Realität und entwickeln die Handlung über die Bewegungen, die Psyche und die Stimmung der Figuren. Gleichzeitig reduzieren sie den Anteil der Dialoge und steigern die audiovisuelle Darstellungskraft. Außerdem wird der Film abwechselnd in Farbe und Schwarz-Weiß gedreht, wobei die Gegenwart in Farbe und die Vergangenheit in Schwarz-Weiß erscheint. Der Wechsel zwischen beiden dient nicht der Wiedergabe des realen Lebens, sondern der Stimmungserzeugung. In der Gestaltung des Rhythmus ersetzt der Film ebenfalls die konventionellen Ab- und Aufblenden durch direkte Schnitte der Zeit- und Raumeinheiten, erzeugt damit Sprünge und gibt den Gefühlen der Figuren eine knappe und dynamische Form. Der Geschichte des Films angepaßt, erzeugt der Ton eine ‚romantische‘ Atmosphäre. Die Bemühungen der Filmemacher um neue Erzähl- und Darstellungsweisen wurden von vielen Kritikern gelobt.

„Trillernde Stimme des Lebens“ zählt zu den ersten Spielfilmen, die dokumentarische Darstellungsweisen verwendeten. Um eine authentische Darstellung der Umgebung zu erreichen, in der der Musiker von der Geheimpolizei heimlich beobachtet und verfolgt

wird, drehte der Filmemacher mit einer versteckten Kamera heimlich in einem Bazar. Im Film werden noch viele neue Darstellungsmittel wie Zeitlupen, lange Einstellungen, Zooms, Zeit- und Raumsprünge eingesetzt. Außerdem schenkt der Regisseur der Filmmusik große Beachtung. Er versucht, den Film in Form einer Symphonie zu konstruieren und gliederte ihn wie ein Musikstück. Melodienführung, Rhythmus der Bilder und die Veränderung der Stimmung der Figuren werden eng miteinander verbunden. Der Film wurde damit zu einem künstlerisch attraktiven Musikfilm.

Die oben genannten Filme leiteten einen künstlerischen Aufbruch ein. Sie durchbrachen die Erstarrung der Formen und den konventionellen Gebrauch der Technik, bereicherten die Filmsprache des chinesischen Films und verliehen ihr eine neue Dynamik. Da es zu dieser Zeit dem chinesischen Filmschaffen noch an einer soliden ästhetischen Basis fehlte und manche Filmemacher mehr nach neuen Darstellungsformen strebten, lassen sich an diesen Filmen in der Gestaltung und in der Inszenierung noch Imitation erkennen. In diesem Sinne befand sich der chinesische Film des Jahres 1979 noch in einer Versuchsphase.

2. Der ‚Neue Chinesische Film‘ 1980-1984

Nach der Übergangsphase 1977/78 und der Wende 1979 trat der chinesische Film in die Periode des ‚Neuen Chinesischen Films‘ ein. Anfang der achtziger Jahre übten vor allem folgende politische, wirtschaftliche und künstlerische Bedingungen einen direkten oder indirekten Einfluß auf die Entwicklung des ‚Neuen Chinesischen Films‘ aus.

2. 1. Der neue Hintergrund für das Filmschaffen

2.1.1. Die politische und wirtschaftliche Entwicklung

Am 1. Januar 1980 betonte Deng Xiaoping: Die achtziger Jahre würden ein wichtiges Jahrzehnt für China sein, und China sollte sich bemühen, bis zum Ende des Jahrhunderts die ‚Vier Modernisierungen‘ des Landes (Modernisierungen der Industrie, Landwirtschaft, Wissenschaft und Technik sowie der Landesverteidigung) zu verwirklichen und mit einem durchschnittlichen Produktionswert der Volkswirtschaft von 1000 US-Dollar pro Einwohner ein ‚wohlsituiertes‘ Lebensniveau zu erreichen (1). Dazu müßten politische Stabilität und Geschlossenheit geschaffen werden. China sollte

dazu „politisch und ideologisch an den ‚Vier Grundprinzipien‘ (dem sozialistischen Weg, der Führung der KP Chinas, der volksdemokratischen Diktatur, dem Marxismus-Leninismus und den Ideen Mao Tsetungs), die als Voraussetzungen für die Verwirklichung der ‚Vier Modernisierungen‘ gelten, festhalten“ (2). Die ‚Vier Grundprinzipien‘ wurden 1982 sogar in die neue Verfassung der VR China aufgenommen.

Anfang der achtziger Jahre unternahm die KP Chinas weitere Bemühungen, um die Folgen der Kulturrevolution zu beseitigen. Am 19. März 1980 wurde der während der Kulturrevolution verfolgte und getötete Ex-Präsident der Republik Liu Shaoqi rehabilitiert. Danach wurden zahlreiche weitere ‚Unrechtmäßigkeiten, Rechtsbeugungen und Justizirrtümer‘, zu denen es während der zehnjährigen Unruhen gekommen war, korrigiert. Am 20. November 1980 eröffnete das Oberste Volksgericht der VR China eine Sondergerichtsverhandlung gegen die ‚Viererbande‘ und die Mitglieder der Lin Biao-Clique, die entweder zum Tode oder zu lebenslänglichen Gefängnisstrafen verurteilt wurden. Im Juni 1981 wurde von der 6. Plenartagung des ZK der KP Chinas eine Bilanz der Fehler der KP Chinas seit der Gründung der VR China, insbesondere während der Kulturrevolution, gezogen. Damit wurde die Aufgabe, ‚das Chaos zu beseitigen und die Ordnung wieder herzustellen‘ beendet. Auf dem 12. Parteitag der KP Chinas im September 1982 betonte Deng Xiaoping, ‚einen Sozialismus chinesischer Prägung‘ (3) aufbauen zu wollen.

Die wirtschaftliche Entwicklung wurde ebenfalls vorangetrieben. Nach der Restaurationsphase 1977/78 und der Regulierungsphase 1979-1981 belebt sich die wirtschaftliche Kraft Chinas wieder. Im Mai 1980 beschloß das ZK der KP Chinas, in Shenzhen, Zhuhai und Shantou der südchinesischen Provinz Guangdong sowie in Xiamen der Provinz Fujian an der ostchinesischen Küste vier ‚wirtschaftliche Sonderzonen‘ einzurichten, erlaubte dort eine viel freiere Wirtschaftspolitik als in Binnengebieten und erprobte damit eine Reform des Wirtschaftssystems. Von 1981 bis 1984 öffneten sich auch die neu gegründete Provinz Hainan und 14 weitere Hafenstädte in den Küstengebieten nach außen. Die Reform- und Öffnungspolitik der chinesischen Wirtschaft trug dazu bei, ausländisches Kapital, moderne Technik und fortschrittliches Management aus dem Westen einzuführen und den Export Chinas zu verstärken.

2.1.2. Kampagnen gegen die ‚bürgerliche Liberalisierung‘

Nach der Kulturrevolution herrschte in China eine allgemeine ‚Krise des Glaubens‘. Die von der Partei propagierten kommunistischen Mythen und der Personenkult zerbrachen an der Realität. Man begann über die Gründe der Katastrophe der Kulturrevolution nachzudenken und am Marxismus-Leninismus, an den Ideen Mao Tsetungs sowie am sozialistischen Gesellschaftssystem zu zweifeln. Um dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten, stellte Deng Xiaoping 1979 nicht nur die ‚Vier Grundprinzipien‘ auf, sondern startete kurz darauf auch Kampagnen gegen die ‚bürgerliche Liberalisierung‘.

Nach offizieller Lesart entstand die erste Welle der ‚bürgerlichen Liberalisierung‘, auch als ‚Pekinger Frühling‘ bezeichnet, um 1979. Sie setzte mit den Wandzeitungen der ‚Demokratischen Wand in Xi Dan‘ (1) in Peking ein und erfaßte bald den gesamtgesellschaftlichen Bereich sowie die Literatur und die Kunst. Zahlreiche Leute versammelten sich dort und gaben mit ‚Da-Zi-Bao‘ (Wandzeitungen mit großen handgeschriebenen Schriftzeichen) ihre Meinungen darüber kund, wie China aus der Kulturrevolution herausfinden könne. Sie forderten dazu auf, eine Demokratie und einen Rechtsstaat in China zu errichten. Wei Jingsheng, ein junger Arbeiter aus Peking, forderte mutig, mit der Diktatur des Proletariats Schluß zu machen und die fünfte Modernisierung - die politische Demokratisierung - in China einzuführen. Dies ging der politischen Führung eindeutig zu weit, und die ‚Demokratische Wand in Xi Dan‘ wurde bald darauf von der Behörde verboten. Eine Reihe politischer Dissidenten mit Wei Jingsheng an der Spitze wurde verhaftet und ins Gefängnis geworfen.

Im Juli 1981 machte Deng in seiner Rede über Probleme an der ideologischen Front darauf aufmerksam, daß eine Tendenz der ‚bürgerlichen Liberalisierung‘ bestehe mit dem Ziel, gegen die Parteiführung aufzutreten. Im August hielt die Propagandaabteilung des ZK der KP Chinas in Peking eine Konferenz über die ideologische Arbeit ab. Dabei wurde betont, einen Kampf gegen die Strömung der ‚bürgerlichen Liberalisierung‘ zu führen. (2)

Die zweite Welle der ‚bürgerlichen Liberalisierung‘ wurde, ebenfalls nach offizieller Darstellung, von den Diskussionen über den Humanismus, die Menschlichkeit und die menschliche Entfremdung im Jahr 1983 eingeleitet. Bei diesen Diskussionen

appellierten viele Intellektuelle daran, zum Humanismus zurückzukehren und forderten auf, die Menschlichkeit und die menschliche Würde, die während der Kulturrevolution gründlich zerstört worden waren, wieder herzustellen. Diese Forderungen wurden jedoch von der Partei als eine weitere Herausforderung an die Parteiführung und das sozialistische Gesellschaftssystem angesehen. Auf der 2. Plenartagung des 12. Parteitags der KP Chinas im Oktober 1983 bezeichnete Deng diese Diskussionen als eine ‚geistige Verschmutzung‘ und behauptete, daß sich „verschiedenartige verkommene und dekadente Gedanken der Bourgeoisie sowie anderer Ausbeuterklassen verbreiteten.“ (3) „Dringende Aufgabe der Partei“ sei es deshalb, die „ideologische Front zu verstärken“ (4).

Die dritte Welle der ‚bürgerlichen Liberalisierung‘ ist mit der Studentenbewegung des ganzen Landes 1986/87 zu verzeichnen. Im September 1986 stellte Deng noch einmal die Notwendigkeit der Kampagnen gegen die ‚bürgerliche Liberalisierung‘ heraus und betonte, daß auch in Zukunft „vor der bürgerlichen Liberalisierung zu warnen“ (5) sei.

Die von der Partei gestarteten Kampagnen gegen die ‚bürgerliche Liberalisierung‘ wirken seither wie die Beschwörung des ‚Goldenen Reifs‘, gemurmelt von einem Mönch im chinesischen klassischen Roman „Die Pilgerfahrt in den Westen“, um den Affenkönig zu zügeln. Damit versucht die Partei einer weitergehenden Emanzipation des Denkens der Intellektuellen Einhalt zu gebieten und diese ideologisch auf der Parteilinie zu halten.

2.1.3. Die umstrittenen Werke und die Kampagne gegen den Film „Bittere Liebe“

Doch das Rad der Geschichte kann nicht zurückgedreht werden und die Emanzipation des Denkens ist unaufhaltsam. Die Öffnung Chinas nach außen gab den Literatur- und Kunstschaffenden die Möglichkeit, neue literarisch-künstlerische Entwicklungen im Westen kennenzulernen. Dadurch erweiterte sich ihr Blick und hervorragende literarisch-künstlerische Werke - neue Erzählungen, Reportagen, Gedichte, Theaterstücke, Gemälde und auch Filme - entstanden wieder. Eine neue Generation junger, künstlerisch begabter und experimentierfreudiger Schriftsteller, Musiker, Maler, Buchautoren und auch Filmemacher machte sich bemerkbar.

Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre erschienen einige bemerkenswerte Arbeiten, wie z.B. die Erzählung „Fliegende“ (Literaturzeitschrift „Oktober“/Peking Nr.3/1979), das Drama „Wenn ich echt wäre“ (Zeitschrift „Shanghai-Theater“ Nr.7/1979), die Drehbücher „In Sozialakten“ (Zeitschrift „Filmschaffen“/Peking Nr.10/1979) und „Diebin“ („Filmschaffen“ Nr.11/1979), die schonungslos die Privilegien führender Persönlichkeiten und den Bürokratismus in der Partei und Armee bloßstellten und die Schattenseiten des sozialen Lebens aufdeckten. Diese Arbeiten wurden jedoch kurz darauf verboten.

Auch der Film „Die Sonne und Menschen“ (R: Peng Ning, 1981) wurde wegen seines ‚fragwürdigen Inhalts‘ öffentlicher Kritik ausgesetzt. Der Film wurde nach dem Drehbuch „Bittere Liebe“ (Literaturzeitschrift „Oktober“/Peking Nr. 3/79) von Bai Hua, einem Schriftsteller und Drehbuchautor der Armee, gedreht. Er erzählt das traurige Schicksal des Malers Ling, der kurz nach der Gründung der VR China aus dem Ausland zurückkehrt und sein Können für das Vaterland einsetzen will. Er wird aber im Jahr 1957 als ein ‚rechtes Element‘ gebrandmarkt, Anfang der Kulturrevolution erneut zu einem ‚Element der schwarzen Bande‘ abgestempelt und verfolgt. An seinem Geburtstag wird er wieder einmal zu einem Verhör geschleppt und dabei grün und blau geschlagen. Seine Tochter meint, daß die Familie nicht mehr in China bleiben sollte. Damit ist Ling jedoch nicht einverstanden. Seine Tochter fragt ihn: „Du liebst diesen Staat, aber liebt dich dieser Staat?“ Darauf kann Ling nichts antworten. Um weiteren Verfolgungen zu entgehen, flieht er in ein Ödland und führt dort ein hartes Leben. Schließlich stirbt er ausgehungert im Winter bei bitterer Kälte. In der Schlußzene des Films bilden seine Kriechspuren im Schnee ein großes Fragezeichen, das den Patriotismus des Malers in Zweifel setzt.

Da der Film die Intellektuellenpolitik der Partei schonungslos kritisierte, wies Deng im März 1981 in seiner Rede über den Kampf gegen falsche ideologische Tendenzen darauf hin, daß „das Szenarium ‚Bittere Liebe‘ zu kritisieren“ sei, weil „an den ‚Vier Grundprinzipien‘ festgehalten werden“ müsse (1). Kurz darauf veröffentlichte die „Zeitung der Befreiungsarmee“, das Organ der Armee, einen Beitrag unter dem Titel „Die ‚Vier Grundprinzipien‘ dürfen nicht verletzt werden - über das Szenarium ‚Bittere Liebe‘“ und warf dem Film eine falsche Kritik vor. Die Zeitung sah im Szenarium „kein isoliertes Phänomen, sondern ein Ergebnis der falschen Gedankenströmung der

bürgerlichen Liberalisierung und der Negation der ‚Vier Grundprinzipien‘ (2).

Im Juli des selben Jahres sprach Deng in seinem Gespräch über Probleme an der ideologischen Front noch einmal über den Film und warf dem Drehbuchautor vor, er verunglimpfe den Sozialismus. Daraufhin berief das Filmamt in Peking eine Sitzung der Leiter der Filmstudios ein, auf der die ‚falsche Tendenz‘ des Films ‚Die Sonne und Menschen‘ kritisiert wurde.

Kurz darauf erschien in der ‚Zeitung der Literatur und Kunst‘ Nr.19/1981, dem Organ der Union der chinesischen Literatur- und Künstschaftenden, auf Hinweis der offiziellen Behörde ein Artikel unter dem Titel ‚Über die falsche Tendenz von ‚Bittere Liebe‘, der auch vom Parteiorgan ‚Volkszeitung‘ nachgedruckt wurde. Dem Szenarium wurde eine verzerrte Darstellung des sozialistischen Gesellschaftssystems vorgeworfen. Im Dezember 1981 wurde der Autor Bai Hua schließlich gezwungen, in einem offenen Brief an die Redaktion der ‚Zeitung der Befreiungsarmee‘ und der ‚Zeitung der Literatur und Kunst‘ Selbstkritik zu üben. Zwar fand die Kampagne gegen den Film ‚Bittere Liebe‘ damit ein Ende, doch waren die Literatur- und Künstschaftenden weiterhin von der Beschwörung der ‚Vier Prinzipien‘ und von Kampagnen gegen die ‚bürgerliche Liberalisierung‘ bedroht. Damit blieb eine Verunsicherung der Filmemacher bestehen.

2. 2. Das Erwachen des neuen filmischen Bewußtseins und das künstlerische Manifest der Filmemacher der vierten Generation

Seit langem bestand in der Parteipolitik über die Literatur und Kunst sowie das Filmschaffen die Tendenz, die Politik der Kunst, den Inhalt der Form und die Weltanschauung der Künstler ihren formal gestalterischen Fähigkeiten vorzuziehen. Diese Tendenz erreichte während der Kulturrevolution eine extreme Zuspitzung. Unter dem Diktat der ‚Viererbande‘ trauten sich viele Filmemacher überhaupt nicht mehr, sich mit der künstlerischen Form und Technik zu beschäftigen. Die wirtschaftlichen und sozialen Reformprozesse, die Öffnung Chinas nach außen und die Demokratisierung der akademischen Atmosphäre seit 1980 trugen bedeutend zur Befreiung der chinesischen Literatur- und Künstschaftenden von den dogmatischen Ideen bei und führten zur Entfaltung neuer ästhetischer Darstellungsweisen. Die Öffnung Chinas zur Welt zeigte

den chinesischen Filmschaffenden, wie groß die Distanz zwischen dem chinesischen Film und dem internationalen Film war. In den Debatten über die Rückständigkeit des chinesischen Films Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre begann man sich an den neuen Filmtheorien des Westens nach dem Zweiten Weltkrieg zu orientieren und bemühte sich, sie aufzunehmen und ihre Erkenntnisse in die Praxis einzubeziehen.

Während sich die chinesischen Filmschaffenden in den fünfziger und sechziger Jahren hauptsächlich mit den sowjetischen Filmtheorien und dem ‚sozialistischen Realismus‘ beschäftigten, wurden in den frühen achtziger Jahren vor allem den Filmtheorien über lange Einstellungen von André Bazin und Siegfried Krakauer Beachtung geschenkt. Eine Reihe filmtheoretischer Bücher, wie z.B. 1980 „Le Language Cinematographique“ von Marcel Martin, 1981 „Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ von Siegfried Krakauer, 1981 „Grammar of the Film Language“ von Daniel Arijon, 1983 „The Film Idea“ von Stanley J. Solomon, 1987 „Ou ´est - le que le cinema?“ von Bazin, wurde ins Chinesische übersetzt. Zu dieser Zeit veröffentlichten die chinesischen Filmtheoretiker auch eine Reihe theoretischer Beiträge und Bücher wie „Filmästhetik 1982-1984“, hrsg. vom Filmtheoretiker und -kritiker Zhong Dianfei, „Historischer Abriss der filmästhetischen Strömungen der Welt“ (1985) von Luo Huisheng, „Filmästhetische Gedanken aus dem Westen der Gegenwart“ (1986) von Li Youzheng u.a. Alle diese Arbeiten riefen bei den chinesischen Filmschaffenden und -kritikern eine lebhaftige Diskussion über die Substanz, Eigenschaft und Funktion des Films hervor.

Diese Diskussion setzte mit Beiträgen der Filmkritiker Bai Jingcheng und Zhong Dianfei Ende 1979 an. Da der chinesische Film seit langem von der Literatur und dem Theater abhängig war und von ihnen beeinflusst wurde, forderten die beiden Autoren, den ‚Krückstock des Theaters wegzuwerfen‘ (1) und ‚den Film sich vom Theater scheiden zu lassen‘ (2). Ihre Beiträge gaben den Forderungen vieler Filmtheoretiker und Filmemacher Ausdruck, die ‚traditionelle theatralische Struktur‘ und die ‚alten dramatischen Konfliktgesetze‘ in der Filmgestaltung aufzugeben. Ihre Forderungen wurden als ein Zeichen für das Entstehen eines neuen filmischen Bewußtseins der chinesischen Filmschaffenden angesehen.

Nur wenig später veröffentlichte Zhang Nuanxin, Filmemacherin und Lehrerin der Filmakademie in Peking, gemeinsam mit Li Tuo, einem Schriftsteller und Filmkritiker,

in der Zeitschrift „Filmkunst“ Nr.3/79 einen Beitrag unter dem Titel „Über die Modernisierung der Filmsprache“. Darin schrieben sie: „Sobald vom Film die Rede ist, können sich unsere meisten Filmemacher nicht von der Vorstellung eines dramatischen Konflikts oder einer theatralischen Geschichte trennen. Hätten sie nicht die ‚Krücke des Theaters‘, könnten sie keinen Zentimeter Film drehen“ (3). „Seit Dutzenden Jahren werden diese filmische Vorstellung bzw. Konstruktion nicht angezweifelt, so daß der Film schließlich zu einem ‚Bühnenstück in Dosen‘ wurde“ (4). Weiter sagten sie: „Bis heute befolgen unsere meisten Drehbücher und Filme noch immer das Muster des sogenannten ‚theaterhaften Films‘“ (5), „unsere Filmsprache bleibt immer noch den Konventionen der fünfziger, vierziger, sogar dreißiger Jahre verhaftet, so daß selbst die ganz neuen Filme, die das Leben unseres Volkes in den siebziger Jahren widerspiegeln, in ihrer Darstellungsform überholt und antiquiert sind und bei weitem nicht dem ästhetischen Anspruch des Publikums auf eine angemessene Filmkunst in der neuen Periode entsprechen“ (6).

Dann stellten sie zwei Fragen: „Wie kann der chinesische Film Anschluß an die Entwicklung des internationalen Films gewinnen? Und: „Wie kann die Filmsprache in China modernisiert werden?“ (7) Nachdem die beiden Autoren einen Rückblick auf die Entwicklung der Filmsprache in der Filmgeschichte gegeben hatten, schrieben sie, daß „eine der wesentlichen Entwicklungstendenzen der Filmkunst“ darin bestehe, „die Erzählform der Filmsprache vom Dramatischen zu entfernen und immer filmischer werden zu lassen“ (8). Zum Schluß forderten sie definitiv eine Erneuerung der chinesischen Filmsprache: „Die Erneuerung der Filmsprache ist zur Zeit eine dringende und aktuelle Aufgabe für die chinesischen Filmschaffenden. Wir müssen von der fortgeschrittenen internationalen Filmkunst lernen und uns mutig das Nützliche der modernen Filmsprache aneignen.“ (9) Dazu riefen sie die Filmschaffenden auf, „in aller Offenheit über den künstlerischen Charakter des Films, Darstellungstechnik, Ästhetik und Sprache zu sprechen“ (10).

Der Beitrag von Zhang Nuanxin und Li Tuo war der erste systematische Aufruf für die Erneuerung und Modernisierung der chinesischen Filmsprache. Er lenkte die Aufmerksamkeit auf die seit langem in China stagnierende ästhetische Entwicklung des Films und brachte die Forderungen vieler Filmemacher zum Ausdruck, den chinesischen Film zu erneuern. Er übte einen bedeutenden Einfluß auf die weitere

Entwicklung der chinesischen Filmtheorie und -praxis aus. Deshalb wurde dieser Beitrag „das künstlerische Manifest der Filmemacher der vierten Generation“ und „Programm des chinesischen Avantgardekinos“ (11) genannt.

2. 3. Filmemacher der vierten Generation und ihre Merkmale

Vor diesem Hintergrund trat eine neue Filmemacher-Generation des chinesischen Films - die Filmemacher der vierten Generation - hervor. Sie kamen kurz nach der Kulturrevolution mit eigenen Filmen heraus, brachten damit den ‚Neuen Chinesischen Film‘ hervor und prägten ihn vom Ende der siebziger Jahre bis zur Mitte der achtziger Jahre. Zu dieser Generation gehören Wu Yigong (*1938), Ding Yinnan (*1938), Wu Tianming (*1939), Zhang Nuanxin (1940-1996), Hu Bingliu (*1940), Wang Haowei (*1940), Yan Xueshu (*1940), Huang Jianzhong (*1941), Lu Xiaoya (*1941), Song Chong (*1941), Xie Fei (*1942), Chen Jialin (*1943), Zheng Dongtian (*1944), Teng Wenji (*1944), Wang Junzheng (*1945) u.a.

Die meisten Filmemacher der vierten Generation wurden in den ersten vierziger Jahren geboren und wuchsen in der neuen Zeit nach der Gründung der VR China auf. Sie besuchten Ende der fünfziger oder Anfang der sechziger Jahre die Filmakademie in Peking und bekamen dort eine systematische Ausbildung in Filmwissenschaft und -praxis. Deshalb wurden sie auch die ‚Filmemacher der akademischen Schule‘ genannt. Mitte der sechziger Jahre schlossen sie ihr Studium an der Filmakademie ab, wurden dann in verschiedene Filmstudios geschickt, wo sie anfangs als Assistenten bei alten Regisseuren arbeiteten. Als sie ein oder zwei Jahre später beabsichtigten, ihr Können zur vollen Geltung zu bringen, brach die Kulturrevolution aus. Während der zehnjährigen Kulturrevolution wurde ihnen ebenso wie den alten Regisseuren die Chance zur Arbeit genommen. Infolgedessen konnten die Filmemacher der vierten Generation ihre besten Schaffensjahre nicht nutzen, und ihre künstlerische Karriere wurde dadurch zerstört. Nach der Kulturrevolution waren sie bereits im mittleren Alter. Die ‚neue Periode‘ nach der Kulturrevolution bot ihnen eine Chance, Versäumtes nachzuholen. Mit reichen Lebenserfahrungen und nach einer langen künstlerischen Vorbereitung kamen sie endlich mit eigenen Werken heraus.

Zu dieser Zeit vertraten sie nicht mehr das frühere Pathos, sondern begannen kritischer das, was sich in der jüngsten Vergangenheit und auch in der Gegenwart Chinas ereignet hatte, zu betrachten. Sie wollten die ‚Falschheit und Unechtheit‘ von der Leinwand vertreiben. Von Gedanken bis zu Gefühlen, von Bewegung bis zu Dialog, von Handlung bis zu Milieu, von Farbe bis zu Licht, von Requisiten bis zu Kostümen, alles sollte wahrhaft und glaubwürdig sein. Jede Künstlichkeit wurde abgelehnt und ein realistischer und dokumentarischer Stil angestrebt. Dazu bezogen sie sich auf die Filmtheorie von André Bazin über die langen Einstellungen und die Theorie von Siegfried Krakauer, daß der Film ‚eine Abbildung der materiellen Realität‘ darstelle. Deshalb traten sie gegen pure Erfindungen, gegen falsche und leere Inhalte sowie eine übertriebene Darstellung auf.

Gleichzeitig setzten sich die Filmemacher der vierten Generation bewußt für neue filmische Vorstellungen ein. Sie lösten das traditionelle dramatische Handlungsmodell auf, das den meisten alten Filmen zugrunde lag und aus der Abfolge von Anfang, Entwicklung, Höhepunkt und Schluß bestand, und bedienten sich eher epischer und kinematographischer Erzählweisen. Viele von ihnen gingen mit der Kamera zu den einfachen Leuten und bemühten sich, das Leben in seinem ursprünglichen Sinne darzustellen und ihm sein eigentliches Antlitz wiederzugeben. Demzufolge gaben sie die von den Filmemachern der dritten Generation häufig benutzte Montagetechnik auf und drehten statt dessen viele lange Einstellungen. Dadurch entstand Anfang der achtziger Jahre eine Reihe Filme im dokumentarischen Stil, die von den Filmen „Nachbarn“ (R: Zheng Dongtian, 1981) und „Sha Ou“ (R: Zhang Nuanxin, 1981) eingeleitet wurden. In „Nachbarn“ versucht Regisseur Zheng Dongtian, mit langen Einstellungen den Eindruck eines ‚Lebensstroms‘ herbeizuführen. Der enge und dunkle Korridor des Hauses, die Wohnsituation und das Lebensmilieu der einfachen Leute sitifeten bei den Zuschauern ein vertrautes Gefühl und ließen diese auf der Leinwand ein authentisches Bild des Lebens sehen. Auch beim Einsatz des Tons und der Requisiten bemühte sich der Regisseur, den Eindruck größtmöglicher Lebensnähe zu erzeugen. Im Film „Sha Ou“ versuchte die Regisseurin Zhang Nuanxin, mit langen Einstellungen und beweglicher Kamera das Leben zu zeigen. Um den Eindruck von Lebensechtheit zu vermitteln, setzte sie außer Berufsdarstellern auch Amateuren ein. Zu den weiteren Filmen in diesem Stil zählten noch „Glücksbringer“ (R: Huang Jianzhong, 1982), „Der volontierende Rechtsanwalt“ (R: Han Xiaolei, 1982), „Die Straße im

Abendsonnenlicht“ (R: Wang Haowei, 1983), „Gegenlicht“ (R: Ding Yinnan, 1982), „Das Dorf in der Stadt“ (R: Teng Wenji, 1982), „Am Seestrand“ (R: Teng Wenji, 1984).

Im Verlauf der Diskussion über die Modernisierung der Filmsprache entstanden auch Filme, die die Spielhandlung und die dramatischen Konflikte vereinfachten. Ein typisches Beispiel dafür ist der Film „Meine Kindheit im Südteil Pekings“ (1982) von Wu Yigong. Dieser prosaische Film zeigt aus der Perspektive eines kleinen Mädchens drei Geschichten aus dem Leben im alten Peking. Der Film besitzt keinen einheitlichen Handlungsfaden, sondern wird durch die inneren Stimmungen und Gefühle des Mädchens zusammengehalten. Zu den Filmen in diesem Stil zählten noch „Heimatton“ (1983) von Hu Bingliu und „Das Mädchen in roter Bluse“ (1984) von Lu Xiaoya.

Als Mitte der achtziger Jahre die Filmemacher der vierten Generation in einem noch breiteren Umfang eigenständige filmische Ausdrucksweisen erprobten, trat ihnen bereits eine junge Generation von Filmemachern - den Filmemachern der fünften Generation - entgegen. Das bedeutendste Verdienst der Filmemacher der vierten Generation bestand darin, daß sie zum ersten Mal in der Geschichte des chinesischen Films sowohl in der Theorie als auch in der Praxis die Eigenschaft des Films untersuchten und erste Erneuerungsversuche in der Filmsprache unternahmen. Damit legten sie auch ein Sprungbrett für ihre Nachfolger. Die Filmemacher der vierten Generation spielen bis in die neunziger Jahre noch im ‚Neuen Chinesischen Film‘ eine wichtige Rolle.

2. 4. Die Wiederbelebung der Filmpreisverleihung

Mit der Normalisierung des Filmlebens belebte sich Anfang der achtziger Jahre auch die Filmförderung durch die Vergabe von Preisen wieder, die ebenfalls dazu beitrug, dem Filmschaffen und der Spielfilmproduktion neue Impulse zu geben.

Der Preis der ‚Hundert Blumen‘ wurde von 1962 an von der Zeitschrift ‚Volksfilm‘ für die beliebtesten Filme, die beliebtesten Darstellerinnen bzw. Darsteller verliehen, die ihre Leser jedes Jahr die Auswahl treffen ließ. Dieser Filmpreis wurde während der Zeit der Kulturrevolution eingestellt und wird seit 1980 wieder vergeben.

Zwei andere bedeutende Filmpreise, der Preis des ‚Goldene Hahns‘ und der ‚Preis der ausgezeichneten Filme‘, wurden neu gegründet. Die 1981 ins Leben gerufene Preisverleihung des ‚Goldenen Hahns‘ wird jährlich vom Verband der chinesischen Filmschaffenden verliehen, die Auswahl trifft eine Jury, die aus Filmkünstlern und -kritikern besteht. Der ‚Preis der ausgezeichneten Filme‘ ist ein Preis der Regierung und wird seit 1980 vom Kulturministerium (seit 1986 vom Ministerium für Rundfunk, Film und Fernsehen) vergeben. Heute dient dieser Filmpreis im wesentlichen dazu, diejenigen Filme des Jahres hervorzuheben, die besonders die ‚Hauptmelodie des sozialistischen Aufbaus‘ propagieren und die Filmpolitik der Partei und Regierung vertreten. Die Vergabe dieser drei Filmpreise dient auch dazu, die Richtung des Filmschaffens zu beeinflussen und die Aktivität der Filmschaffenden zu fördern.

2. 5. Filmproduktion und -genres 1980-1984

In der ersten Hälfte der achtziger Jahre stieg der Umfang der Spielfilmproduktion von Jahr zu Jahr. Er betrug im Jahr 1980 71 Filme, ein Jahr später waren es bereits 91 Filme. 1982 stieg die Zahl der neuen Spielfilme auf 96. In diesem Jahr nahmen die Werke der Filmemacher der vierten Generation innerhalb der Spielfilmproduktion einen bedeutenden Anteil ein. 1983 steigerte sich die Spielfilmproduktion auf 115 Filme. 1984 gelangte der ‚Neue Chinesische Film‘ zu einem Höhepunkt, die Jahresproduktion stieg auf 133 Filme (1). In dieser Phase gewannen die Filme mit den realitätsbezogenen Themen an Bedeutung und differenzierten sich in Themenwahl und Gestaltung weiter aus. Sie reichen von der Reflexion der Katastrophe der Kulturrevolution bis zur Darstellung der ‚seelischen Wunden‘ des Volkes, von der Thematisierung der Widersprüche in der Realität bis zum Verlangen nach Reform, von der Beschreibung des Lebens einfacher Leute bis zur Charakterisierung der jugendlichen Gruppen.

a) Reflexionsfilme

Die ersten Filme Anfang der achtziger Jahre, die auf eine breite Zustimmung beim Publikum stießen, waren Filme, die die jüngste Vergangenheit reflektierten. In diesen Filmen setzten sich die Filmemacher weiter mit der ultralinken Linie der Partei oder mit den Verbrechen der ‚Viererbande‘ während der Kulturrevolution auseinander.

Der Film „Legende der Tianyun-Gebirge“ (R: Xie Jin, 1980), der nach dem gleichnamigen Roman des Schriftstellers Lu Yanzhou gedreht wurde, handelt vom Schicksal der Intellektuellen in der Zeit von der Mitte der fünfziger Jahre bis zum Jahr 1979. Der Film setzte sich zum ersten Mal im ‚Neuen Chinesischen Film‘ mit der berüchtigten ‚Kampagne gegen die rechten Elemente‘ im Jahr 1957 auseinander. Mit der Tragödie von Luo Qun, einem aufrichtigen Intellektuellen, der während jener politischen Kampagne als ein ‚rechtes Element‘ abgestempelt wird, thematisiert der Film das damalige Unrecht und seine bitteren Folgen und deckt damit das seit längerem bestehende anormale politische Leben in China auf. Der Film folgt in seiner Handlung nicht dem Ablauf dieser Kampagne, sondern nimmt diese nur als Hintergrund. Er versucht, durch eine differenzierte Charakterisierung der Hauptfiguren, durch Darstellung ihrer unterschiedlichen Erlebnisse in jener Zeit das Abtöten der Menschlichkeit durch die politischen Machenschaften einzelner Funktionäre zu zeigen und durch die Darstellung der geistigen bzw. moralischen Welt des Protagonisten Luo Qun und seiner Frau die menschliche Würde herauszustellen.

Der Film wird aus der Perspektive von drei Frauen erzählt und durch ihre Erinnerungen getragen. Feng Qinglan, eine Grundschullehrerin, stellt eine einfache und gutherzige Frau dar. Ihre selbstlose Liebe zu Luo Qun, einem ‚politisch belasteten Menschen‘, ist nicht nur mutig, sondern stellt auch eine Herausforderung an die Unmenschlichkeit der politischen Verfolgung heraus. Song Wei, Fengs ehemalige Schulfreundin und später die stellvertretende Leiterin der Organisationsabteilung des Parteikomitees im Tianyun-Gebirge, liebte vor Beginn der Kampagne Luo Qun, hat ihn aber unter dem politischen Druck verlassen, nachdem Luo Qun zu einem ‚rechtem Element‘ abgestempelt wurde. Sie heiratet eher gezwungenermaßen Wu Yao, der als Politkommissar Luo Qun verfolgt hat und danach zum Abteilungsleiter für Propaganda befördert wird. Der Film beschreibt den politischen Aufstieg dieses Mannes und wie er aus persönlichen Gründen mit Hilfe der Kampagne Luo Qun verfolgt. Zhou Yuzhen ist ein modernes Mädchen mit jugendlicher Vitalität und geprägt von der Emanzipation des Denkens. Sie steht für die soziale Gerechtigkeit und verkörpert die Stimme des Volkes. Die mit den Figuren verknüpften drei Erzählfäden bilden die Grundlage der Handlung des Films. Der Film schildert ausführlich den Umbruch der politischen Konstellationen, zeigt subtil die Veränderungen der Gefühle der drei Frauen und bringt das Schicksal der Personen mit den politischen Kampagnen und der historischen Entwicklung in einen engen

Zusammenhang. In dieser psychologischen Konturierung der Figuren lag das Neue dieses Films.

Der Regisseur Xie Jin (*1923) hatte zuvor eine Reihe von Filmen wie „Die Korbballspielerin Nr. 5“ (1957), „Die rote Frauenkompanie“ (1960), „Zwei Schwestern auf der Bühne“ (1964), „Jugend“ (1977), „Ah, die Kinderwiegen!“ (1979) gedreht. In seinen Filmen beschreibt er in realistischer Weise das Schicksal der Gestalten und stellt dabei die Beziehungen zwischen dem menschlichen Schicksal, der Politik und der Geschichte dar. Deshalb besitzen seine Filme oft einen intensiven künstlerischen Ausdruck und wurden von Zuschauern begrüßt. „Legende der Tianyun-Gebirge“ erinnert nicht nur an die harte Vergangenheit und das traurige Schicksal der Intellektuellen in jener Zeit, sondern zeigt auch die politischen und sozialen Gründe dieser historischen Tragödie. Dazu meinte Xie Jin: „Ein echter Künstler muß auch ein Denker sein, er muß mit seinen Filmen Worte formulieren und die sozialen Fragen aufgreifen. Wenn ein Künstler nicht imstande ist, die Dinge, die die Entwicklung der Gesellschaft irritieren, sorgfältig zu entdecken, mutig zu enthüllen und laut dagegen zu schreien, bedeutet das, daß er seine Pflicht nicht getan hat.“ (2) Xie Jin zeigt mit diesem Film sein soziales Verantwortungsgefühl und seinen künstlerischen Erneuerungsgeist. Dafür erhielt er den Preis für die beste Regie. „Legende der Tianyun-Gebirge“ gewann den Preis für den besten Spielfilm der ersten Verleihung des ‚Goldenen Hahns‘ des Jahres 1981 und den Preis für den besten Spielfilm bei der vierten Verleihung des Preises der ‚Hundert Blumen‘.

„Nachtregen im Ba-Gebirge“ (R: Wu Yonggang u. Wu Yigong, 1980) erzählt eine Geschichte, die auf einem Dampfer in der Zeit der Kulturrevolution spielt. Dort treffen sich viele Leute verschiedenen Alters und unterschiedlicher Berufe: Die ‚Rote Gardin‘ und der von ihr deportierende ‚politische Häftling‘ - ein verfolgter Intellektueller. Die beiden verlieren jeweils ihre Freiheit, die ‚Rote Gardin‘ ihre geistige Freiheit und der ‚politische Häftling‘ seine Bewegungsfreiheit. Eine alte Frau, die aus weiter Entfernung herbei eilt, kommt zur Trauerfeier für ihren bei einem bewaffneten Kampf ums Leben gekommenen Sohn. Ein junges Mädchen, das schmerzlich Abschied von ihrem Geliebten nimmt, wird bald darauf eine von ihren Eltern erzwungene Geldheirat eingehen. Einem Lehrer, der seinen Beruf sehr liebt, wird nicht erlaubt, weiter Unterricht zu geben. Zwar ist die Situation von ihnen unterschiedlich, wird ihr

Schicksal ausnahmslos von der Kulturrevolution belastet und überschattet. Keiner ist davon verschont geblieben. All diese Facetten bilden zusammen Streiflichter einer anormalen und absurden Zeit und ergeben ein Bild des damaligen Lebens.

Der Drehbuchautor Ye Nan versucht mit diesem Film einerseits das Unheil, das die ‚Viererbande‘ in der Bevölkerung anrichtete, zu verurteilen, andererseits das schlichte Wesen und die Aufrichtigkeit der einfachen Menschen sowie ihren Glauben und ihre Ideale im damaligen politischen Klima darzustellen. Der junge Filmemacher Wu Yigong stellte im Film jedoch die Kulturrevolution nicht direkt dar, sondern erzeugte eine ästhetische Wirkung durch die Kombination des tragischen und poetischen Gehalts der Geschichte. Erwähnenswert ist auch das Spiel der Darsteller, insbesondere der jungen Darstellerin Zhang Yu, sie verkörperte ihre Rolle - die selbstvertraute und stolze, aber geistig begrenzte ‚revolutionäre kleine Kämpferin‘ - überzeugend. Dafür bekam sie den Preis für die beste Darstellerin bei der ersten Verleihung des ‚Goldenen Hahns‘ und bei der vierten Verleihung des Preises der ‚Hundert-Blumen‘. Ferner erhielt der Film den Preis für den besten Spielfilm des ‚Goldenen Hahns‘ und Ye Nan den Preis für den besten Drehbuchautor.

Ein weiterer bemerkenswerter Film über die jüngere Vergangenheit ist „Eine kleine Gasse“ (R: Yang Yanjin, 1981). Der Film zeigt mit der Geschichte von Xia und Yu, wie sich die beiden jungen Gestalten in der Zeit der Kulturrevolution nach echten Lebenswerten sehnten. Im Film wird das Mädchen Yu politisch verfolgt. Xia, der mit ihr sympathisiert und ihr hilft, wird deshalb von den ‚Rebellen‘ verprügelt und erblindet. Der Film erzählt von der Freundschaft und einer unentfalteten Liebe zwischen den beiden. Er deutet damit an, daß auch in jener Zeit, in der die Menschlichkeit zerstört wurde und die überkommenen Werte außer Kraft gesetzt waren, menschliche Würde, Aufrichtigkeit und die Sehnsucht nach einem richtigen Leben noch vorhanden waren. Die traurige Stimmung, der lyrische Stil sowie das überzeugende Spiel von Zhang Yu und Guo Kaimin gaben dem Film seine besondere Prägung. Auch in seiner ästhetischen Gestaltung zeigt der Film eine ausgeprägte eigenwillige Handschrift. Der Regisseur Yang Yanjin versucht durch das Einsetzen offener filmischer Erzählformen und Verfremdungseffekte ein Mitdenken der Zuschauer zu provozieren, indem er selbst auf der Leinwand erscheint und zusammen mit Xia über die Konstruktion des Films diskutiert. Am Ende des Films werden drei mögliche Schlußszenen angeboten und

damit ein offenes Ende geliefert. Dazu läßt der Regisseur die Hauptfigur Xia sagen: „Für unsere Generation ist kein Ende erforderlich, statt dessen brauchen wir einen Anfang, einen neuen Anfang.“

„Die von der Liebe vergessene Ecke“ (R: Zhang Qi, Li Yalin, 1981) ist ein realistischer Film über das Bauernleben. Er erzählt von der Liebe und Ehe zweier Generationen, Huangmei und ihrer Mutter, beschreibt das arme Leben und die Unaufgeklärtheit auf dem Lande. Der Film weist darauf hin, daß die ‚Politik der Volksverdummung‘ durch die ‚Viererbande‘ nicht nur die landwirtschaftliche Produktion zerstört hat, sondern auch die Ausbreitung der feudalistischen Gedanken förderte und schließlich zu einer doppelten Verarmung der Bauern - im materiellen wie im kulturellen - führte. Obwohl der Film nur einen Ausschnitt des weiten Landes zeigt, macht er aber den Leidensweg der chinesischen Bauern vom Ende der fünfziger bis zum Ende der siebziger Jahre deutlich. „Die von der Liebe vergessene Ecke“ bekam den Sonderpreis bei der zweiten Verleihung des ‚Goldenen Hahns‘. Der Drehbuchautor Zhang Xuan wurde mit dem Preis für das beste Drehbuch bei der zweiten Verleihung des ‚Goldenen Hahns‘ und der fünften Verleihung des Preises der ‚Hundert Blumen‘ ausgezeichnet.

In Form einer Komödie stellt der Film „Lachen an der Mond-Flußbiegung“ (R: Xu Suling, 1981) das Schicksal eines politisch verführten Bauern während der Kulturrevolution dar, kritisiert die sich ständig ändernden politischen Situationen und zeigt die schweren Mißstände, die der politische Radikalismus bei den Bauern anrichtete. Der Schauspieler Zhang Yan erhielt für die Hauptrolle des fleißigen und ehrlichen Bauern Jiang Maofu den Preis für den besten Darsteller des „Goldenen Hahns“.

Das Entstehen der Filme, die sich kritisch mit den Folgen der Kulturrevolution beschäftigen, ist kein Zufall, sondern steht in enger Verbindung mit der politischen Kritik an dieser ‚Revolution‘ und mit der Beseitigung ihrer Folgen am Anfang der neuen Periode. Das Schicksal der filmischen Hauptfiguren, wie z. B. Luo Qun, Song Wei, Feng Qinglan, Huangmei, Xia und Yu, steht stellvertretend für das große Leiden der Nation. In diesem Sinne legten diese Filme den Grundstein für eine veränderte Darstellung des Lebens.

b) Problemfilme

In den frühen achtziger Jahren entstand auch eine Reihe von Filmen, die sich mit Problemen und Widersprüchen aus dem realen Leben beschäftigen. Der Film „Inner- und außerhalb des Gerichtshofs“ (R: Cong Lianwen u. Lu Xiaoya, 1980) zeigt eine standhafte Richterin, die trotz politischen Drucks mutig gegen Repression und die Privilegien der Parteifunktionäre kämpft und schließlich den Sohn eines hohen Kadern, der in verbrecherische Handlungen verwickelt ist, verurteilt. Der Film thematisiert damit die Differenz zwischen dem geltenden Recht und der tatsächlichen Rechtsprechung und wies auf die notwendige Reform des Rechtssystems in China hin. Auch der Film „Das zehnte Kugelloch“ (R: Ai Shui, 1980) handelt vom Konflikt zwischen Recht und Gefühl. Der Film erzählt, wie der Sohn eines Richters gegen das Gesetz verstößt und der Vater bei ihm das Gesetz vollstrecken muß. Der Film macht damit auf die von der Kulturrevolution hinterlassenen sozialen Probleme, insbesondere die jugendliche Kriminalität, aufmerksam. Beide Filme gaben dem Wunsch der Bevölkerung Ausdruck, Recht und Gerechtigkeit zu schaffen, und stießen deshalb in der Öffentlichkeit auf große Resonanz.

„Nachbarn“ (R: Zheng Dongtian, 1981) setzt sich mit einem anderen Sujet der Realität - Wohnungsnot - auseinander, die durch die Kulturrevolution entstanden war. Der Film zeigt die schlechten Wohnverhältnisse der einfachen Leute, schildert ihre Kritik an der Ungerechtigkeit bei der Zuteilung der Wohnungen und an den Privilegien bzw. den destruktiven Praktiken der Parteifunktionäre. Dieser Film gewann den Preis für den besten Spielfilm bei der zweiten Verleihung des ‚Goldenen Hahns‘.

Der Film „Die Ärztin im mittleren Alter“ (R: Wang Qimin, 1982), eine Adaption der gleichnamigen Erzählung der Schriftstellerin Chen Rong, handelt vom Leben der Intellektuellen. Die Hauptfigur, die Ärztin Lu Wenting, arbeitet tagsüber in ihrem Beruf und bezieht dafür nur ein bescheidenes Gehalt. Sie wohnt mit ihrem Mann und zwei Kindern in einer kleinen Wohnung und muß abends noch ihren Haushalt versorgen. Der hohe Arbeitsdruck und die schlechte Lebenssituation führen zu starken Belastungen und lassen sie schließlich schwer krank werden. Mit dem Beispiel von Lu Wenting stellt der Film eindringlich die Situation der chinesischen Intellektuellen dar und wurde deshalb von den Zuschauern sehr begrüßt. Er erhielt den Preis für den besten Spielfilm jeweils

bei der dritten Verleihung des ‚Goldenen Hahns‘ und der sechsten Verleihung der ‚Hundert-Blumen‘. Das gelungene Spiel der jungen Darstellerin Pan Hong trug viel zum Erfolg des Films bei. Dafür wurde ihr der Preis des ‚Goldenen Hahns‘ für die beste Darstellerin verliehen.

Der Film „Familienglück“ (R: Zhao Huanzhang, 1981) thematisiert das Leben einer Bauernfamilie, schildert die unterschiedlichen Verhaltensweisen der Generationen der Großväter, Väter, Söhne und Enkel. Er stellt die Konflikte in der Familie dar und zeigt, wie diese auseinanderbricht und sich am Ende wieder versöhnt. Der Film warb damit für die traditionelle chinesische Ethik und Moral, indem er die neue Schwiegertochter Shuilian, die die Alten respektiert und die Kleinen liebt, positiv herausstellt und die eigensüchtige Schwiegertochter Qiangying negativ zeichnet. Dieser komödiantische Film besitzt eine klare Konstruktion und erzählt eine sich linear entwickelnde Geschichte. Eine solche traditionelle Erzählweise gefiel besonders den Bauern und einem breiten Publikum in China. Die lebensnahe Charakterisierung der Hauptfiguren - des offenen Großvaters, der toleranten Großmutter und der tugendhaften Shuilian - weckte bei den Zuschauern starke Sympathie. „Familienglück“ wurde zu einem großen Kinoerfolg und gewann den Preis für den besten Spielfilm beim fünften Wettbewerb der ‚Hundert-Blumen‘ und den Ehrenpreis bei der zweiten Verleihung des ‚Goldenen Hahns‘.

c) Jugendfilme

Seit 1980 entstand eine Reihe von Filmen, die sich mit dem Leben und den Problemen der Jugendlichen beschäftigten. Die Welle der neuen Jugendfilme wurde vom Film „Sha Ou“ (R: Zhang Nuanxin, 1981) eingeleitet. Der Film erzählt, wie die Titelheldin, eine junge Sportlerin, sich trotz verschiedener Schwierigkeiten und Rückschläge unbeirrt und beharrlich beim Training anstrengt und schließlich ihr Ziel erreicht. Die Worte von Sha Ou: „Wenn ich nicht die Beste werden will, bin ich keine gute Sportlerin“ und „Ich liebe mehr die Ehre als mein Leben“ waren für einen chinesischen Film provozierend und unerwartet. Sie zeigten die neue psychische Verfassung der jungen Generation, die in den Jahren der sozialen Unruhen herangewachsen war und nicht zurückbleiben wollte. Da der Film enthusiastisch das Ziel der neuen Generation

darstellte, den Aufschwung Chinas zu fördern, und künstlerisch nicht in den Konventionen verhaftet war, fand er unter den jungen Zuschauern großen Anklang.

Die weiteren Jugendfilme aus dem Jahr 1982 wie „Das Dorf in der Stadt“ (R: Teng Wenji), „Gegenlicht“ (R: Ding Yinnan), „Ich unter ihnen“ (R: Cong Lianwen u. Lu Xiaoya), „Der volontierende Rechtsanwalt“ (R: Han Xiaolei), „Der fremde Freund“ (R: Xu Lei) zeigen das Leben der Jugendlichen und ihr geistiges Streben aus mehreren Perspektiven. Sie erzählen ihre Geschichten oft in einem prosaischen Stil, weisen geschickte Zeit- und Raumsprünge auf und sind voll erfüllt von starken zeitbezogenen Verweisen.

Im Jahr 1983 entstanden einige Filme, die das Leben der Jugendlichen mit einer höheren Schulbildung thematisieren, wie z.B. „Unsere Felder“ (R: Xie Fei) und „Das Krankenzimmer Nr.16“ (R: Zhang Yuan u. Yu Yanfu). Die Hauptfiguren der beiden Filme verlassen in der Zeit der Kulturrevolution nach dem Aufruf von Mao die Stadt, kommen aufs Land zur Feldarbeit und vergeuden dort ihre Jugend. Nach dem Ende der sozialen Unruhen kehren sie in die Stadt zurück. Sie beginnen über die Kulturrevolution und ihre Rolle in dieser Zeit nachzudenken und versuchen, eine neue Position im städtischen Leben zu finden und sich eigene Lebensziele zu setzen. Der bittere Rückblick und das mit Pathos verbundene Bestreben nach Veränderung verleihen diesen Filmen eine besondere Eindringlichkeit.

Andere Filme behandelten das Leben der arbeitslosen Jugendlichen, wie z. B. „Straße“ (R: Chen Lizhou) und „Unter der Brücke“ (R: Bai Chen). Die beiden Filme beschreiben neben der Enttäuschung der jungen Filmfiguren aufgrund der erlebten Katastrophe auch ihre Bemühungen, auf unterschiedliche Weise einen neuen Lebensweg zu finden. Beiden Filmen fehlt zwar ein dramatischer Höhepunkt, doch gewinnen sie gerade dadurch an Glaubwürdigkeit. Es entsteht ein authentisches Bild vom Lebensmilieu der arbeitslosen Jugendlichen, die in kleinen Gassen und schäbigen Häusern leben und von ihrem harten Alltagsleben und ihren Freuden sowie Kümernissen erzählen.

Die Filme wie „Es lebe die Jugend!“ (R: Huang Shuqin) und „Das Wohnheim der Studentinnen“ (R: Shi Shujun) thematisieren das Leben der Studenten in den fünfziger Jahren und in der Gegenwart. Mit hellen Farben und einem heiteren Rhythmus

beschreiben beide Filme die Suche der jungen Studenten nach Idealen und nach einem neuen Weltbild. Sie zeigen das Leben der Figuren mit ihren Erlebnissen und Emotionen und treten für eine Haltung der Selbstlosigkeit und der Hilfsbereitschaft ein. Künstlerisch bemühen sie sich, jede unangemessene philosophische Diktion zu vermeiden, ihre Geschichte in klaren Bildern und mit fließenden Montagen darzustellen und dadurch eine lyrische Stimmung zu erzeugen.

Zu den repräsentativen Jugendfilmen 1984 zählen „Das Menschenleben“ (R: Wu Tianming) und „Das Mädchen in roter Bluse“ (R: Lu Xiaoya). „Das Menschenleben“ erzählt den enttäuschten Lebensweg eines jungen Mannes aus dem Dorf und stellt dadurch die Frage, wie sich die Jugendlichen zum Leben verhalten sollen. Gao Jialin, ein Bauernsohn mit Schulbildung, sehnt sich nach dem modernen Leben in der Stadt. Er ist darauf erpicht, das Dorf zu verlassen und in der Stadt sein Talent zu erproben. Deswegen verschmäht er die Liebe von Qiaozhen, einem schlichten Dorfmädchen, und sucht die Zuwendung seiner Mitschülerin Huang in einer Kreisstadt. Doch am Ende kann er nicht Huang heiraten, sondern kehrt gezwungenermaßen wieder in sein Dorf zurück. Gaos Schicksal und seine tragische Liebesbeziehung zu Qiaozhen bilden den Rahmen für die Schilderung der Verhältnisse auf dem Lande in der Zeit zwischen dem Alten und Neuen. Der Regisseur Wu Tianming wandte sich in diesem Film voller Emotionen dem Dorf in der Reformzeit zu, er bettete die Entwicklung der Figuren in ein glaubhaftes Lebensmilieu ein und erzählte mit eindringlichen Bildern von der eigenartigen Natur der Hochebene im Norden von Shaanxi. Der Film „Das Menschenleben“ erhielt den Preis für den besten Film beim achten Preis der ‚Hundert-Blumen‘. Die Darstellerin Wu Yufang gewann den Preis für die beste Darstellerin.

Die Hauptfigur des Films „Das Mädchen in roter Bluse“ ist die Mittelschülerin An Ran. Das Mädchen hat ein kindliches Gemüt, besitzt aber einen stolzen und unbeugsamen Charakter. An Ran und ihre Schulfreunde, die sich nicht den geltenden Konventionen anpassen und die Moralbegriffe der Jugendlichen der neuen Generation vertreten, stehen im Widerspruch mit dem anormalen Zustand der zwischenmenschlichen Beziehungen nach der Kulturrevolution. Die Bemühungen der Regisseurin Lu Xiaoya, eine leichte und lebendige Atmosphäre zu schaffen, führen im Film zu einem herzlichen Ton zwischen den Personen und einem schlichten Stil. Der Film gewann den ‚Goldenen

Hahn‘ für den besten Spielfilm beim fünften Wettbewerb und den Preis der ‚Hundert-Blumen‘ beim achten Wettbewerb.

Die neuen Vertreter des Jugendfilms Anfang der achtziger Jahre wie Sha Ou, Liao Xingming, Chen Xinan oder An Ran wollen die geltenden politischen und moralischen Normen nicht akzeptieren und versuchen nach der Kulturrevolution zu neuen Konzepten zu gelangen. In diesem Sinne haben sie im Vergleich mit den früheren jugendlichen Gestalten mehr Selbstbewußtsein und aktive Charakterzüge. An ihrer aktiven Haltung zum Leben zeichnet sich ein Wandel der Wertvorstellungen ab.

d) Reformfilme

Reformen bestimmen die gesellschaftliche Entwicklung Chinas der achtziger Jahre in der Stadt und auf dem Land. Zahlreiche Autoren und Regisseure wurden dadurch inspiriert, sich mit diesen neuen Themen zu beschäftigen. Sie versuchten damit entweder die Schwierigkeiten aufzudecken, auf die die Reformen stießen, oder die Hindernisse sichtbar zu machen, die sich den neuen Veränderungen in den Weg stellten. Die Reformfilme lassen sich in zwei Gruppen fassen: Filme mit ländlicher und Filme mit industrieller Thematik.

Reformfilme mit ländlicher Thematik

Der Film „Eine Geschichte, die nicht geschehen sollte“ (R: Zhang Hui, 1983) basiert auf einer realen Begebenheit. Nach der Einführung des Systems der Verantwortung durch Arbeitsgruppen für jeweilige Felder kommt es in einem armen Bergdorf bei der Bildung der Arbeitsgruppen dazu, daß keine Gruppe die Kommunisten bei sich aufnehmen will. Darüber erregen sich die Parteifunktionäre, die trotz ihrer Selbstgefälligkeit bis dahin ‚respektiert‘ worden waren. Nachdem sie die Gründe erfahren haben, beschließen sie ihre Verhaltensweise zu ändern. Dadurch gewinnen sie das Vertrauen der Bauern wieder und der Film endet mit einem neuen Anfang von Parteifunktionären. Obwohl ein solches Ende nicht sehr überzeugend war, stellte der Film dennoch die Frage nach der Arbeitsmoral der Parteifunktionäre und gewann damit eine aktuelle Bedeutung, weil er zum ersten Mal auf der chinesischen Leinwand den

Gegensatz zwischen Partei und Bevölkerung thematisierte. Damit zeigten der Drehbuchautor und der Regisseur dieses Films großen Mut.

Der Film „Unser Niu Baisui“ (R: Zhao Huanzhang, 1983) handelt davon, wie die Kommunisten nach der Einführung neuer Produktionsweisen durch die Bildung von Arbeitsgruppen weiter eine vorbildliche Rolle spielen können. Der Film bedient sich zwar eines konventionellen ästhetischen Modells, in dem die Parteigenossen den Zurückgebliebenen helfen und die Bevölkerung anführen, doch verzichtet er auf politische Belehrung und versucht, sein Anliegen durch die Gestaltung der Hauptfigur, eines Kommunisten namens Niu Baisui, zum Ausdruck zu bringen.

Die beiden oben genannten Filme schenken den Sehgewohnheiten der Bauern viel Beachtung. Sie erzählen eine in sich geschlossene Geschichte mit einer linearen Dramaturgie mit einer klassischen Exposition und einem auf Lösung des Konflikts ausgerichteten Ende, bedienen sich einer einfachen, leicht verständlichen und humorvollen Filmsprache. Sie wurden deshalb vor allem von den Bauern begrüßt. Beide Filme gewannen den Preis für den besten Spielfilm, verliehen vom Kulturministerium 1983.

„Heimatton“ (R: Hu Bingliu, 1983) erzählt vom Alltagsleben einer Bauernfamilie. Die Hauptfiguren des Films sind ein Fährmann und seine Frau Tao Chun, die den Haushalt führt und für zwei Kinder sorgt. Ihr Leben ist ruhig und dem stillen Bergdorf angemessen, in dem sie leben. Die Frau erkrankt jedoch bald an Krebs. Vor ihrem Tod bringt der Mann sie in einem Schubkarren zur anderen Seite des Gebirges, um ihren letzten Wunsch zu erfüllen, dort die vor kurzem angelegte Eisenbahn bewundern zu können. Mit dieser melancholischen Geschichte kritisiert der Film die große historische Trägheit und die seit tausend Jahren in China herrschende feudal-patriarchalische Ethik und Moral. Kritisch wird vor allem die Abhängigkeit der Hauptfigur Tao Chun gezeichnet. Sie lebt in sehr engen familiären Verhältnissen und ist in allem ihrem Mann gehorsam. Ihr blinder Gehorsam zeigt, wie fest die feudale Moral bei ihr und in ihrer Familie verankert ist. Tao Chun ist erst spät zu einem neuen Bewußtsein kommt. Die tödliche Krankheit von Tao Chun ist Metapher dafür, daß diese äußerlich stabile und nach den traditionellen Pflichten und Tugenden ausgerichtete Familie durch die Veränderungen des Lebens zu zerbrechen droht. Der Regisseur deutet am Ende des

Films mit den kräftigen Tönen des vorbeifahrenden Zuges im Off, die das Knarren des langsam gehenden Schubkarrens überragen, symbolisch an, daß die moderne Zivilisation die feudalistische Rückständigkeit auf dem Lande beseitigen wird.

Der Filmregisseur Hu Bingliu zeigt sein Talent schon in seinem Debütfilm „Heimatliebe“ (1981). Nach dem Erfolg von „Heimatton“ drehte er noch den Film „Heimatleute“ (1986). Diese drei Filme, die alle nach Drehbüchern von Wang Yimin entstanden, bilden eine Trilogie seines Heimatfilms. Hu Bingliu, der selbst aus einer Bauernfamilie stammt, stellt in seinen Filmen die Veränderungen auf dem Lande und die Gefühlswelt der dort lebenden Menschen dar. Die Bilder ländlicher Landschaften und die Schönheit weiblicher Sanftmut kennzeichnen seinen Stil und tragen zur künstlerischen Attraktivität seiner Filme bei.

Reformfilme mit industrieller Thematik

Zu den bedeutenden Filmen über die Reformen in der Industrie zählen „Das immer heiße Blut“, „Hinter dem Angeklagten“, „Die Gartenstraße Nr. 5“ u.a. Das gemeinsame Kennzeichen dieser Filme liegt darin, daß sie die Komplexität und Zuspitzung der Widersprüche bei den Reformen des wirtschaftlichen Systems aufzeigen und den Reformern in den bevorstehenden Konflikten den Rücken stärken wollen.

„Das immer heiße Blut“ (R: Wen Yan, 1983) erzählt vom Konflikt zwischen zwei Meinungen in einer Seidenfabrik, die wegen der Konkurrenzunfähigkeit ihrer Produkte auf dem Markt vor der Alternative steht, entweder ihre Produkte schnell zu ändern oder alles beim alten zu lassen. Der Fabrikleiter Luo Xingang ist Repräsentant dieser vorwärtsstrebenden Kritik. Seine Rede gegen die schädlichen Tendenzen in der Gesellschaft am Ende des Films, die mehr als zehn Minuten dauert, ist deshalb erwähnenswert, weil sie einen ganz seltenen politischen Mut der Filmemacher zeigt. Der Film mit der starken Realitätsbezogenheit fand beim Publikum großen Anklang und gewann den Preis des Kulturministeriums für den besten Spielfilm des Jahres 1983.

Der Film „Hinter dem Angeklagten“ (R: Chang Yan, 1983) erzählt, wie Li Jiangchuan, Leiter einer Maschinenfabrik, die engen Beziehungen zwischen den herrschenden Vertretern der Gesellschaft durchbricht, neue Methoden der Produktion durchsetzt und

damit die Produktion erhöht. Die Konflikte, die Li zu lösen hat, geben ein realistisches Bild der Probleme, denen sich viele Menschen in dieser Zeit ausgesetzt sahen. Der Film gewann den Preis für den besten Spielfilm des Kulturministeriums 1983.

„Die Gartenstraße Nr. 5“ (R: Jiang Shusen u. Zhao Shi, 1983) behandelt den Kampf um die Reformen aus einer neuen Perspektive. Im Film wird um die Frage, wer ins Haus in der Gartenstraße Nr. 5 einziehen und damit die Arbeit als der neue erste Parteisekretär dieser Stadt fortsetzen soll, zwischen den reformistischen und konservativen Kräften gekämpft. Dadurch wird die Reform mit der Frage, wie der Nachfolger auszuwählen ist, verbunden. Der Film durchbricht die Beschränkungen der anderen Filme zur selben Thematik, indem er Vergangenheit und Gegenwart ineinander setzt und durch Aufstieg und Verfall des Hauses in der Gartenstraße Nr. 5 und die Veränderungen der Familie des Hausherrn symbolisch die historische Bedeutung der Reform aufzeigt.

Zu diesem Filmgenre zählen noch Filme wie „Orchidee im Frühling und Chrysanthemen im Herbst“ (R: Guo Baochang, 1982), „Auf dieser Erde“ (R: Xu Dan, Wang Yi, 1982), „Häuslicher Krach“ (R: Fu Jinggong, 1982) u.a. Sie stellen die komplexen zwischenmenschlichen Verhältnisse in der Reformzeit und die geistige Situation der Hauptfiguren dar und thematisieren die gesellschaftlichen Widersprüche bei der Wende vom Alten zum Neuen. Dabei zeigen diese Filme, daß die Mängel des Systems zum Bürokratismus führen, sozial schädliche Tendenzen hervorrufen, die Beziehungen zwischen der Partei und den Volksmassen beeinträchtigen und die Entwicklung der Reformen hemmen. Darin zeigt sich die Dringlichkeit der Reformen.

3. Der ‚Neue Chinesische Film‘ 1985-1995

In der Zeit von 1985 bis 1995 spielten die Filmemacher der vierten Generation weiter eine wichtige Rolle. Sie stellten in dieser Phase bemerkenswerte bzw. hervorragende Filme her, wie z.B. „Der wilde Berg“ (1985) von Yan Xueshu; „Heimatleute“ (1986) und „Händlerwelt“ (1989) von Hu Bingliu; „Das Mädchen aus Hunan“ (1986), „Schicksalsjahr“ (1989), „Sesammüllerin“ (1992) und „Schwarzes Roß“ (1994) von Xie Fei; „Der alte Brunnen“ (1987) von Wu Tianming, „Menschen, Geister und Gefühle“ (1987) und „Die Seele der Malerin“ (1994) von Huang Shuqin; „Schachkönig“ (1988) und „Ballade des Gelben Flusses“ (1989) von Teng Wenji; „Frau aus guter Familie“ (1985), „Polizisten im Drachenzahl“ (1990) und „Frühlingsfest“ (1991) von Huang

Jianzhong; die Filmbiographien „Sun Yatsen“ (1986) und „Zhou Enlai“ (1991) von Ding Yinnan; „Eine konfuzianische Familie“ (1991) von Wu Yigong; „Am Anfang des Menschenlebens“ (1992) von Zheng Dongtian; „Geopferte Jugend“ (1985), „Guten Morgen, Peking!“ (1990) und „Eine Geschichte aus Yunnan“ (1993) von Zhang Nuanxin. Diese Filme thematisieren entweder das moderne Leben oder reflektieren die Vergangenheit. Viele Filmemacher suchten dabei bewußt eine neue thematische Vielfalt und entwickelten eine eigenwillige Ausdrucksweise. Sie lösten sich teilweise entschieden von den dramatischen Anlagen und ebneten damit den Weg zu einer Erneuerung der Filmsprache.

Viele Filme von ihnen erregten auf den internationalen Filmfestivals die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. 1983 erhielt der Film „Meine Kindheit im Südteil von Peking“ von Wu Yigong auf dem 2. Internationalen Filmfestival Manila den Hauptpreis ‚Goldener Adler‘. Danach gewannen „Das Menschenleben“ von Wu Tianming, „Wildes Gebirge“ von Yan Xueshu, „Frau aus guter Familie“ von Huang Jianzhong u.a. ebenfalls Preise auf den internationalen Filmfestivals und zeigten dadurch das Können der chinesischen Filmemacher der vierten Generation. 1987 erhielt der Film „Alter Brunnen“ von Wu Tianming auf dem 2. Internationalen Filmfestival Tokio den Hauptpreis für den besten Film und den Preis für den besten Darsteller. Ihre Erfolge brachten dem chinesischen Film nicht nur eine bis dahin unbekannte Weltgeltung, sondern beschleunigten auch den Schritt des chinesischen Films in die Welt.

Als sie ab Mitte der achtziger Jahre noch breiter neue filmische Ausdrucksweisen erprobten, trat neben ihnen eine neue Generation von Filmemachern - die Filmemacher der fünften Generation - auf. Wird der ‚Neue Chinesische Film‘ in der Phase von 1979 bis 1984 vor allem durch Filme von den Filmemachern der vierten Generation vertreten, so prägen ihn seit 1984 wesentlich die Filme der Filmemacher der fünften Generation.

3. 1. Die Filmemacher der fünften Generation

3.1.1. Der Aufbruch der Filmemacher der fünften Generation

Als Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre viele neue Talente in den Bereichen der chinesischen Literatur, Malerei und Musik auftraten, fehlten noch die jungen Filmemacher. Zu dieser Zeit drehte zwar eine Gruppe älterer Regisseure Filme, die sich durch neue Darstellungsmittel auszeichneten, sie konnten jedoch der filmischen Erneuerung noch keinen starken Impuls geben.

1982 schlossen die ersten 28 Regiestudenten der Filmakademie Peking nach der Kulturrevolution ihr Studium ab, unter ihnen waren Tian Zhuangzhuang (*1951), Zhang Jianya (*1951), Chen Kaige (*1952), Zhang Junzhao (*1952), Wu Ziniu (*1953), Xia Gang (*1953), Li Shaohong (*1955), Hu Mei (*1958), Liu Miaomiao (*1962) u.a. Sie kamen in die verschiedenen Filmstudios, wo sie anfangs als Assistenten bei älteren Regisseuren arbeiteten.

1983 erhielt Zhang Junzhao im Guangxi-Studio, einem kleineren Studio der Provinz Guangxi in Südchina, als erster die Chance, einen eigenen Film zu drehen. Zusammen mit seinen Studienfreunden - dem Kameramann Zhang Yimou, Xiao Feng und dem Dekorateur He Qun - gründete er das erste Filmteam seiner Generation und drehte seinen Debütfilm „Einer und Acht“. Der Film erzählt eine legendäre Geschichte aus der Zeit des Widerstandskriegs gegen die japanische Aggression, in der sich acht eingekerkerte Banditen unter dem Einfluß eines anderen Häftlings - eines zu Unrecht verdächtigten politischen Instrukteurs der Achten Armee - schließlich zu einem harten Kampf gegen die japanischen Eindringlinge erheben.

Anfang der achtziger Jahre befand sich China noch in einer Phase der Wiederherstellung funktionierender Verhältnisse nach der Kulturrevolution. Zu dieser Zeit schenkte man im Film den politischen und sozialen Aspekten mehr Bedeutung als der ästhetischen Gestaltung. Um Aufmerksamkeit zu erregen und Anerkennung bei den Kollegen zu erreichen, versuchten die jungen Filmemacher mit diesem Film vor allem „eine neue ästhetische Form zu entwickeln und damit dem Genre des Kriegsfilms einen neuen Weg zu weisen.“ (1) Sie meinten, daß „in der Kunst sich die Generation der Söhne nicht nach der der Väter richten sollte, sondern ihr eigenes Anliegen entwickeln und vorbringen müßte,“ denn für sie galt „die Wiederholung in der Kunst als ein Zeichen des Untergangs.“ (2) Im Film „Einer und Acht“ stellen sie mit dunklen, unsymmetrischen und unvollkommenen Bildkompositionen die physische und

psychische Deformationen der Figuren dar, symbolisieren mit markanten männlichen Figuren den unbeugsamen Geist der chinesischen Nation in der Not. Damit artikulierten sie das neue künstlerische Streben der jungen Generation. Ende des Jahres führten Zhan Junzhao und seine Kollegen ihren Film Filmkritikern in Peking vor. Die bedrückende Stimmung, die Charakterisierung der wilden Figuren und die eigenwillige, ungewöhnliche Bildkomposition auf der Leinwand beeindruckten alle Anwesenden. Unabhängig vom individuellen Geschmack wurde festgestellt, daß „Einer und Acht“ ein sowohl inhaltlich als auch stilistisch beispielloser chinesischer Film sei, der den Weg in eine neue Epoche der Filmgestaltung wies.

Leider stieß der Film bei der Zensurbehörde auf Ablehnung. Diese beanstandete eine ‚Herausstellung der schwarzen Seite in den revolutionären Truppen‘, eine ‚Verherrlichung der Banditen‘ und anderes mehr, so daß der Film erst mit 62 ‚Verbesserungen‘ die Zensur passieren konnte.

Kurz darauf brachte Chen Kaige auch seinen Erstlingsfilm „Gelbe Erde“ (1984) heraus, der das bittere Schicksal eines Mädchens und ihre Sehnsucht nach einem neuen Leben darstellt. Er spielt vor dem Hintergrund der weit gedehnten Löß-Hochebene im Norden der Provinz Shaanxi mit ihren Talschluchten und felsigen Gräben. Einige besonders attraktive Szenen wie der wuchtige und schwungvolle ‚Hüfttrommel-Tanz‘ und ‚Beten um Regen‘ sind sehr beeindruckend und erzeugen eine starke visuelle und emotionale Wirkung.

Im selben Jahr drehte Wu Ziji seinen Film „Blutbad im schwarzen Tal“ (1984). Wu hat diesen Film in ungewöhnlicher Weise gestaltet. Die Filmkritiker bewunderten ihn und sagten einstimmig, daß „Blutbad im schwarzen Tal“ dem chinesischen Actionfilmgenre zu einem Durchbruch ver helfe.

1985 präsentierte Tian Zhuangzhuang in Peking seinen Film „Regeln im Jagdrevier“ über das Leben der Hirten auf der Steppe der Inneren Mongolei. Im Vergleich mit den Werken seiner Studienfreunde war sein Film stilistisch noch radikaler, so daß viele alte Filmemacher und -kritiker behaupteten, daß sie den Film nicht verstünden.

Diese vier Filme erregten die Aufmerksamkeit der Filmwelt. Sie stehen für den Aufbruch der jungen Generation. Im Februar 1985 wurde in Peking eine Konferenz über die Filme der jungen Filmemacher und Kameramänner veranstaltet, an dem zahlreiche Kritiker, Filmdozenten und Journalisten teilnahmen. Auf diesem siebentägigen Seminar führten die Teilnehmer eine lebhafte Diskussion über „Einer und Acht“, „Gelbe Erde“, „Regeln im Jagdrevier“ und „Blutbad im schwarzen Tal“. Xie Fei, Filmemacher und Professor der Filmakademie, bemerkte: „Nach der achtjährigen wechselhaften Phase des chinesischen Films in Folge der Kulturrevolution entstehen endlich neue und ungewöhnliche Filme. Dieses kulturelle Ereignis wird in die Geschichte des chinesischen Films eingehen.“ (3) Huang Jianzhong, Filmemacher der vierten Generation, sagte: „Die Regisseure meiner Generation haben im wesentlichen noch dramatisch orientierte Filme gedreht. Die jungen Filmemacher haben jedoch den Film zu einer spezifischen filmischen Ausdrucksweise weiterentwickelt, in der filmischen Gestaltung einen großen Durchbruch erzielt und ein neues Konzept des Films entworfen.“ (4) Fast alle Teilnehmer meinten, daß das chinesische Filmschaffen von diesen vier Filmen einen kraftvollen Impuls erhalte.

Im April des Jahres 1985 erregte der Film „Gelbe Erde“ beim 9. Internationalen Filmfestival Hongkong großes Aufsehen und wurde zum ersten der zehn besten chinesischsprachigen Filme gewählt. Die Kinos, in denen der Film vorgeführt wurde, waren täglich ausverkauft. Das Publikum von Hongkong war begeistert und feierte den Filmemacher Chen Kaige und den Kameramann Zhang Yimou. Ein Kritiker aus Hongkong stellte fest: „Früher sahen wir fast nie die Filme vom Festland, weil wir sie für nicht interessant hielten. Nachdem wir den Film ‚Gelbe Erde‘ gesehen haben, erkennen wir die Hoffnung der chinesischen Nation. Die Leute, die am Gelben Fluß leben, haben sich als würdige Söhne und Töchter der chinesischen Nation erwiesen.“ (5). Und ein anderer konstatierte: „Dank Chen Kaige und seinen Kollegen, den Filmemachern der neuen Generation des chinesischen Films, haben wir die alte und wahrhafte Stimme vom Gelben Fluß gehört.“ (6) Auch die Presse in Hongkong berichtete ausführlich über den Film. Bedeutende Zeitungen wie die „Wenhui-Zeitung“, die „Dagong-Zeitung“ und die „Xinwangbao“ hielten „Gelbe Erde“ für den „besten chinesischen Film seit Jahren“ (7) Eine andere Zeitung schrieb: „Wenn nicht der Vorspann das Filmstudio genannt hätte, hätte man nicht geglaubt, daß dieser erstklassige Film vom Festland kommt.“ (8) Eine andere Zeitschrift schrieb: „Das ist

doch nie dagewesen, daß ein auf dem Festland produzierter und dort nicht besonders erfolgreicher Film bei uns in Hongkong einen so großen Erfolg erzielt.“ (9) Manche Filmkritiker meinten, daß „der Regisseur von ‚Gelbe Erde‘, der die Geschichte in Bildern erzählt, im Moment zweifelsohne der filmischste Filmmacher des Festlands“ sei. (10)

Nach der ungewöhnlichen Resonanz, die „Einer und Acht“ und „Gelbe Erde“ sowohl auf dem Festland als auch in Hongkong fanden, brachten auch andere Absolventen der Filmakademie ihre Debütfilme heraus. Es waren Filme wie „Die Krankenschwester in der Armee“ (1985) von Hu Mei, einer Regieabsolventin der Filmakademie 1982; „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ (1985) von Huang Jianxin, einem jungen Filmmacher aus dem Xian-Studio, der vorher nur einen Fortbildungskurs im Fach Regie der Filmakademie besucht hatte; und „Schwanengesang“ (1985) von Zhang Zeming, einem der jüngsten Filmmacher aus dem Zhujiang-Studio. Diese künstlerisch stark durchgestalteten Filme wurden von der Filmkritik ebenfalls genau beachtet und in den Besprechungen hoch bewertet. Sehr erstaunt war die Kritik, als sie erfuhr, daß Zhang Zeming keine besondere Ausbildung gehabt und nur sein Abitur gemacht hatte.

1986 drehten Chen Kaige und Tian Zhuangzhuang jeweils einen weiteren Film: „Die große Militärparade“ und „Der Pferdedieb“. 1987 erschien von Zhang Yimou, der sich von seiner erfolgreichen Kameraarbeit abgewandt hatte und seitdem als Regisseur arbeitet, sein Debütfilm „Das rote Kornfeld“. Er gewann damit den ‚Goldenen Bären‘, den Hauptpreis der 38. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1988. Mit diesem internationalen Erfolg setzten sich die jungen Filmmacher auch in China weiter durch und gewannen an Zuspruch.

Innerhalb von drei Jahren gaben die Filme der Filmmacher der neuen Generation immer wieder neue Impulse und wurden deshalb sowohl von chinesischen als auch ausländischen Filmkritikern sehr geschätzt. Man sprach nun vom ‚Neuen Chinesischen Film‘, um diese neuen, eigenwilligen Filme und einen neuen filmischen Aufbruch in China zu bezeichnen.

Die verschiedenen Wellen neuer Filme überraschten jedoch die chinesischen Zuschauer, so daß sie diese Filme nicht immer akzeptierten, sondern sich oft von ihnen

distanzierten. Während der Film „Gelbe Erde“ in Hongkong großes Aufsehen erregte, stieß er auf dem Festland, wo er nur mit etwa 30 Kopien lief, auf ein kühles Echo. Viele Kinos wollten diesen Film nicht vorführen, weil sich das Publikum nicht besonders für diesen dialogarmen Film interessierte. Deshalb bemerkte die Zeitung in Hongkong sarkastisch: „Falls dieser Film nicht in Hongkong entdeckt worden wäre, wäre es möglich gewesen, daß er nicht zum Vorschein gekommen wäre.“ (11) Die Filme anderer junger Filmemacher waren ebenfalls kommerziell nicht erfolgreich. Der Film „Regeln im Jagdrevier“ konnte sogar keine einzige Kopie absetzen. Selbst in der Inneren Mongolei, wo der Film produziert worden war, wollte der zuständige Filmverleih diesen Film über das Leben der mongolischen Hirten nicht vorführen. Manche Zuschauer, nachdem sie einen oder zwei Filme der jungen Filmemacher gesehen hatten, fanden deren Filme entweder nicht interessant oder verstanden sie nicht gut. Einige Leute kritisierten sogar, daß die Filmemacher der fünften Generation nur neu sein wollten und von Sensationsgier besessen seien. Sie würden von der Filmkritik übertrieben gelobt.

In der Filmkritik entstanden auch heftige Diskussionen über die Filme der jungen Filmschöpfer bzw. darüber, wodurch sich die ‚fünfte Generation‘ definiere. Was meinte der Begriff? Darüber kam es zu großen Meinungsverschiedenheiten. Einige waren der Auffassung, daß sich der Begriff der fünften Generation vor allem auf diejenigen jungen Filmemacher beziehen sollte, die nach der Kulturrevolution das Studium an der Filmakademie Peking abschlossen und dann ihre ersten Filme gedreht hätten. In diesem Sinne umfaßten sie nicht nur die Absolventen der Regieklasse der Filmakademie in Peking von 1982, sondern auch die Absolventen des Regiekurses, der von 1983 bis 1985 dauerte, sowie diejenigen jungen Regisseure, die nicht an der Filmakademie studiert hatten. Ihr Zentrum bilden jedoch die Regieabsolventen der Filmakademie von 1982. Andere meinten dagegen, daß die Filmemacher der fünften Generation sich durch eine Reihe stilistischer und technischer Darstellungsmittel auszeichneten und vor allem einen Erneuerungsgeist zeigten. Trotz solcher Meinungsverschiedenheiten wurde schließlich der Begriff der ‚fünften Generation‘ von Filmschaffenden bzw. Zuschauern akzeptiert: Mit den Filmemachern der fünften Generation werden im wesentlichen die Filmemacher der nach 1982 hervorgetretenen neuen Generation gemeint. Heute gilt diese Bezeichnung in China und auch international, wie Chen Kaige, der Repräsentant dieser Generation, feststellte: „Obwohl viele Leute, uns eingeschlossen, meinen, daß der

Begriff der ‚fünften Generation‘ nicht ganz stimmt, wird er als Kennzeichen eines Kunstphänomens in der Geschichte des chinesischen Films erhalten bleiben.“ (12)

3.1.2. Die Weltgeltung ihrer Filme

Die Abgeschlossenheit Chinas bis zum Ende der siebziger Jahre führt nicht nur dazu, daß China der Außenwelt rätselhaft blieb, sondern hatte auch eine Isolierung des chinesischen Films von der internationalen Entwicklung zur Folge. Erst nachdem sich China nach der Kulturrevolution gegenüber der Welt öffnete, bekam das Publikum im Westen durch eine Reihe von Retrospektiven chinesischer Filme in Paris, London, Mailand, Mannheim, Wien, New York, Los Angeles u.a. die Chance, chinesische Filme verschiedener Perioden zu sehen und die chinesische Filmgeschichte kennenzulernen. Dabei entdeckten viele der westlichen Filmkritiker mit Erstaunen, daß viele chinesische Filme ganz ausgezeichnet sind und zu den ‚erstklassigen Filmen‘ zählen. Ein filmischer ‚Neorealismus‘ war sogar schon in den chinesischen Filmen der dreißiger und vierziger Jahre zu finden.

Die Öffnung nach außen brachte China große Veränderungen, insbesondere auch für die Vorstellungswelt der Menschen. Durch Kontakte mit ausländischen Partnern, vor allem in Bereichen der Wissenschaft, der Technik und des Sports, war man sich der eigenen Situation und der Dringlichkeit einer Veränderung bewußt. Gleichzeitig gewannen auch Bereiche, die nicht im engen Bezug zur Politik bzw. Ideologie standen, wie z.B. Akrobatik, Musik und Malerei, international neues Ansehen und Geltung. Im Film war es jedoch noch nicht so weit. Viele ältere Regisseure bemühten sich zwar darum, die internationale Geltung des chinesischen Films zu verbessern, waren aber nicht sehr erfolgreich. Ein Grund des fehlenden Erfolgs lag darin, daß der Film Chinas noch als ideologisch geprägt bzw. als Ausdrucksinstrument politischer Ideen angesehen wurde.

Im Vergleich zu den älteren Filmemachern zeigten die Filmemacher der fünften Generation mehr künstlerische Vitalität. Sobald sie als Regisseure arbeiteten, setzten sie es sich als Ziel, das avancierte Niveau des internationalen Films einzuholen und selbst Weltgeltung zu gewinnen. In diesem Sinne suchten sie von Anfang an einen gleichberechtigten Dialog mit dem internationalen Film.

Der erste unter den Filmemachern der fünften Generation, der Weltgeltung gewann, ist Chen Kaige. Nachdem sein Debütfilm „Gelbe Erde“ 1985 in Hongkong großes Aufsehen erregt hatte, erhielt er im Juni des selben Jahres beim internationalen Filmfestival Locarno den ‚Silbernen Leopard‘. Danach wurden er und Zhang Yimou, der Kameramann dieses Films, auf anderen internationalen Filmfestivals mit weiteren elf Preisen ausgezeichnet. Außerdem erhielten Chen Kaiges zweiter Film „Die große Militärparade“ und „Der Pferdedieb“ von Tian Zhuangzhuang auf den internationalen Filmfestivals ebenfalls Preise. 1988 gewann der Debütfilm von Zhang Yimou „Das rote Kornfeld“ auf dem 38. Internationalen Filmfestival Berlin den ‚Goldenen Bären‘, den Hauptpreis dieses Festivals. Davor hatten nur zwei Regisseure aus Asien, der Japaner Tadashi Imai für seinen Film „Bushido Zankoku Monogatari“ 1963 und der Inder Satyajit Ray für seinen Film „Ashani Sanket“ 1973, diesen Preis erhalten. Der Erfolg von Zhang Yimou, dem jungen Filmemacher aus der VR China, war nicht nur eine Sensation für das Filmfestival Berlin, sondern auch für die ganze Filmwelt. Diese Erfolge ermunterten die chinesischen Filmemacher der jungen Generation bei ihren künstlerischen Versuchen.

„Gelbe Erde“, „Das rote Kornfeld“ sowie andere neue Filme ließen erkennen, daß eine neue Ära des chinesischen Films begonnen hat. Die ägyptische Nachrichtenagentur berichtete: „Nach der ‚zehnjährigen goldenen Zeit‘ der dreißiger Jahre hatte der chinesische Film lange Zeit im Westen keinen Erfolg. Die jungen Filmemacher haben jetzt gezeigt, daß sie erstklassige Filme zu machen verstehen. ‚Das rote Kornfeld‘ kennzeichnet die Neugeburt des chinesischen Films.“ (1) Die britische Zeitung „Telegraph“ schrieb einen Artikel unter dem Titel „Der Aufschwung des chinesischen Films“: „Innerhalb von nur drei Jahren hat der chinesische Film große Veränderungen durchgestanden und wird nun zu einer wichtigen und herausfordernden Kraft des internationalen Films. Das große Aufsehen des Films ‚Gelbe Erde‘ von Chen Kaige 1985 in Hongkong kündigte schon das Entstehen neuer und unerwarteter Filme an. An die Stelle der früher schwerfälligen und unkünstlerischen Filme Chinas, die nur orthodoxe politische Vorstellungen propagierten, sind plötzlich über Nacht poetische und unterhaltsame Produktionen getreten.“ (2) Eine Filmkritik behauptete sogar: „Der internationale Film richtet sich seitdem auf den Osten hinaus. Die Hoffnung des Weltfilms liegt in China.“ (3)

Einige Monate nach dem Erfolg des Films „Das rote Kornfeld“ in Berlin brachte Chen Kaige seinen dritten Film „Der Kinderkönig“ zum internationalen Filmfestival Cannes. Allein die Tatsache, daß ein chinesischer Film für den Wettbewerb dieses Festivals ausgewählt wurde, zeigte, daß dem chinesischen Film auf den wichtigen internationalen Filmfestivals nun große Beachtung geschenkt wurde. Auch wenn der Film keinen großen Preis dieses Festivals bekam, erfüllte sich Chen Kaiges Wunsch einige Jahre später, als er 1993 mit seinem Film „Lebewohl, meine Konkubine“ die „Goldene Palme“ - den Hauptpreis von Cannes - gewann. Im selben Jahr erzielte Zhang Yimou auf dem Internationalen Filmfestival Venedig auch den Durchbruch und gewann mit seinem Film „Die Geschichte von Qiuju“ den großen Preis, den „Goldenen Löwen“. Binnen wenigen Jahren hatten damit die jungen Filmemacher Chinas mit ihren Filmen Weltgeltung erreicht.

3.1.3. Der politische und kulturelle Hintergrund

Das Entstehen der Filmemacher der fünften Generation ist kein Zufall, sondern ein Ergebnis der politischen und kulturellen Entwicklung Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre.

1) Der Hintergrund der Reform und Öffnung Chinas

Seit den achtziger Jahren war China vom Geist der Reform und Öffnung geprägt. Nach den physischen bzw. psychischen Opfern der Kulturrevolution forderte man nun eine neue Wissenschaftlichkeit und ein demokratisches Verhalten. So entfaltete sich in ganz China eine bis dahin beispiellose Diskussion über das Kriterium der Wahrheit. Sie trug wesentlich zur Emanzipation des Denkens im Volk bei. Als die Filmemacher der fünften Generation in den Jahren von 1978 bis 1982 die Filmakademie von Peking besuchten, fanden lebhafte ästhetische Debatten im Umfeld der Akademie statt. Die Politik der Öffnung nach außen brachte moderne Theorien und neue Ansätze in der Philosophie bzw. den Sozialwissenschaften aus dem Westen nach China. Das dadurch bedingte Aufeinandertreffen der chinesischen und westlichen Kultur förderten die kulturelle Entwicklung Chinas in starkem Maße. Der Geist der Öffnung führt auch zu einer Reform der Erziehung und gab den Filmstudenten Gelegenheit, am kreativen Potential der anderen Länder zu partizipieren und davon zu profitieren, viele moderne

Filme z.B. von Fellini, Antonioni, Bergman, Godard zu sehen und von den Konzepten der verschiedenen Filmschulen der Welt zu lernen. Diese Möglichkeiten hatten ihre Vorgänger nicht besessen.

Die junge Generation erfuhr durch die ‚Emanzipationsbewegung des Denkens‘ von 1978 bis 1981 eine Art von Initiation und erhielt durch die Begegnung mit verschiedenen Kulturen aus dem Westen zahlreiche Impulse. Xie Fei, Professor der Filmakademie, wies deshalb darauf hin: „Der Aufbruch einer Reihe von jungen Filmemachern ist ein neues Phänomen des chinesischen Films. Jedoch bedeutet ihr Erfolg nicht, daß sie bereits groß und reif genug sind, der Erfolg ist in gewissem Grade auch ein Verdienst der Gesellschaft.“ (1)

2) Der Hintergrund der Reflexion über die nationale Kultur

Das Entstehen der Filmemacher der fünften Generation ist mit dem Nachdenken über die nationale Kultur und mit der Entwicklung der Literatur, die ‚nach den Wurzeln sucht‘, eng verbunden. Nach dem Ende der ‚Viererbande‘ begann man vor allem in der ‚Wundenliteratur‘ die jüngste Vergangenheit aufzuarbeiten und die physischen bzw. psychischen Wunden, die die Kulturrevolution bei vielen erzeugt hatte, aufzudecken. Parallel dazu entstanden auch sogenannte ‚Wundenfilme‘, die entweder die politische Verfolgung der Funktionäre oder einfachen Leute durch die ‚Viererbande‘ behandelten oder die leidvollen Erfahrungen der Intellektuellen während der Kulturrevolution darstellten. Dabei kam man zur Erkenntnis, daß die Fehler nicht zufällig waren, sondern tiefere historische und gesellschaftliche Gründe hatten. Die Filmemacher weiteten ihren Blick in die Geschichte aus und drehten Filme, wie z.B. „Legende der Tianyun-Gebirge“, „Der Pferdehüter“ (1982), „Die Ärztin im mittleren Alter“ (1982), die die Zuschauer zum Nachdenken über die Vorgeschichte der Kulturrevolution und zur Aufdeckung der ideologischen Ursachen dieser Revolution veranlaßten.

Mitte der achtziger Jahre war man nicht mehr mit einer nur die Oberfläche der politischen und moralischen Verhältnisse berührenden Auseinandersetzung zufrieden. Die intellektuellen Kreise richteten ihre Aufmerksamkeit auf die Kritik an der traditionellen chinesischen Kultur. Unter diesen Umständen entstand eine Literaturströmung, die begann, ‚nach den Wurzeln zu suchen‘. Man warf den

analytischen Blick in eine tiefe Ebene: Zum einen in die lange chinesische Geschichte und zum anderen auf die mentale Verfassung des Volkes. In dieser Zeit der kulturellen Besinnung und Bewußtseinwerdung traten Filmemacher der fünften Generation auf, und sie bemühten sich deshalb vom Anfang an von einem allgemeinen und übergreifenden Standpunkt aus über den nationalen Charakter des chinesischen Volkes nachzudenken und zentrale Probleme dieses neuen Selbstverständnisses filmisch zu gestalten.

Als erster richtete Chen Kaige seine Kamera auf die öde und verlassene gelbe Erde in Nordwestchina und zeigte in seinem Debütfilm „Gelbe Erde“ das große Erbe der chinesischen Geschichte und Kultur, das unaufgeklärte und rückständige nationale Selbstverständnis und die mentale Verfassung der Bewohner auf dieser gerade durch seine Farbe für China besonders symbolischen Erde. Ein Professor sagte: „Früher sah ich nicht gern die Filme unseres Landes, weil sie ziemlich flach und oberflächlich waren. Im Film ‚Gelbe Erde‘ habe ich dagegen zum ersten Mal die Kultur gesehen.“ (2) Die Thematisierung der Kultur durch die Filmemacher der fünften Generation war zumeist spontan und direkt. Trotz der verschiedenen Inhalte und des Stils ihrer Filme - sei es „Gelbe Erde“, „Regeln im Jagdrevier“, „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ oder „Das rote Kornfeld“ - ist ihnen jedoch eins gemeinsam: Sie thematisieren alle die nationale Psyche und die Kultur Chinas.

3) Der Hintergrund des ‚Fiebers der Filmtheorien‘

Der Erfolg der Filmemacher der fünften Generation ist auch eng mit einem neuen Interesse an der Filmtheorie verbunden. Mit der Einführung der Filmtheorien des Westens Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre kam man zur Einsicht, daß nicht nur der chinesische Film, sondern auch die chinesische Filmtheorie sich erneuern müßte. Filmtheoretiker und Regisseure forderten, daß Film auch von seiner Ästhetik und von seinem Selbstverständnis eigenständig und damit wirklich Film sein sollte. Unter diesen Umständen entstand um 1979 eine Diskussion über das Verhältnis von Film und Theater, von Film und Literatur sowie über die Modernisierung der Filmsprache. Es entstand eine Aufbruchsstimmung innerhalb der theoretischen Diskussion, die als ‚Fieber der Theorien‘ bezeichnet wurde. Fast alle Filmschaffenden interessierten sich sehr für diese Debatten und beteiligten sich daran, weil sie wußten,

wie sehr das Filmschaffen von der Entwicklung theoretischer Konzepte und Vorstellungen abhängig war. In dieser Diskussion wurde mit den veralteten Filmtheorien und Darstellungskonventionen aufgeräumt, und neue Einsichten über das Wesen des Films und seiner Gestaltungsregeln setzten sich durch. Eine derartige lebendige Diskussion hatte es in der Geschichte des chinesischen Films bisher noch nicht gegeben, auch innerhalb der Geschichte des internationalen Films stellte sie eine Seltenheit dar.

Als die Filmemacher der fünften Generation als Studenten an die Filmakademie kamen, war das ‚Fieber der Filmtheorien‘ gerade im Gange. Neben den Filmemachern der vierten Generation, die, angespornt von dieser Diskussion, stilistisch experimentierten, profitierten auch die jungen Filmemacher von ihm. Ihre Einsicht in das Wesen der Filmkunst, ihre Kenntnis der Filmsprache, Darstellungsmittel, Komposition und Filmformen wurden deshalb bereits am Anfang ihres Studiums gefördert, während sich die Filmemacher der vierten Generation darum in den langen Jahren ihrer Praxis bemühen mußten.

4) Auf dem Sprungbrett ihrer Vorgänger

Der Erfolg der Filmemacher der fünften Generation ist von den Vorarbeiten und Verdiensten der Filmregisseure der dritten und vierten Generation nicht zu trennen. Die jungen Filmemacher erprobten auf der Grundlage ihrer Vorgänger eine Erneuerung des Films und gingen über das von ihren Vorgängern Erreichte hinaus. Darauf bezog sich Ni Zhen, Professor der Filmakademie, als er einmal an Chen Kaige schrieb: „Du wirst zu einem Hochspringer. Als dein Sprungbrett dient unsere Brust. Vergiß deshalb nicht, daß wir uns sehr qualvoll fühlen, wenn wir getreten werden. Dennoch, wenn du den Stab übersprungen hast, freuen wir uns genauso wie du selbst.“ (3) Die Aussage von Huang Jianxin, einem anderen Repräsentanten der Filmemacher der fünften Generation, bestätigte diese Auffassung: „Nach dem Ende der ‚Viererbande‘ beantworteten viele ältere Filmemacher ohne Angst vor etwas Neuem durch ihre künstlerische Praxis die Frage nach dem Wesen des Films. Damit leisteten sie einen bedeutenden Beitrag für den chinesischen Film. Wir stehen als junge Filmemacher auf den Schultern der älteren Filmemacher.“ (4)

3.1.4. Die Merkmale der Filmemacher der fünften Generation

1) Ein wechselhafter Lebensweg

Die Filmemacher der fünften Generation hatten, bevor sie zum Film kamen, einen wechselhaften und oft schweren Lebensweg zurückgelegt. Die meisten von ihnen wurden kurz nach der Gründung der Volksrepublik China geboren und waren parallel mit der Entwicklung der Republik aufgewachsen. In den fünfziger Jahren verlebten sie zumeist eine kurze sorgenlose Kindheit, bis 1966 die Kulturrevolution ausbrach. In den Schulen hörte der Unterricht auf, die Schüler wurden auf die Straße gesetzt. In den Familien wurden ihre Eltern - meistens Künstler oder Funktionäre - nach dem Ausbruch dieser unerwarteten Revolution kritisiert und verfolgt. Sie und ihre Kinder, die damals erst im Alter zwischen zwölf und fünfzehn Jahren waren, wurden in die unterste Schicht der Gesellschaft versetzt. 1968 wurden die Kinder gezwungen, als ‚Jugendliche mit Schulbildung‘ aufs Land oder in eine Gebirgsgegend zu gehen, um dort als Bauern zu arbeiten. Während dieser Zeit hatten sie schwere körperliche Arbeit zu verrichten, ein kärgliches materielles Leben zu führen und erlebten oft direkt soziale Kälte und Betrug. Jedoch entdeckten sie während ihres Aufenthaltes auf dem Lande auch das wahre China und nahmen die Leiden des Volkes zur Kenntnis. Chen Kaige schrieb dazu: „Die meisten unserer Generation haben ihre frühere Jugend in einer unruhigen und rebellischen Zeit verbracht. Wir haben viel Leid, Tränen und Enttäuschungen gesehen. Da wir zu dieser Zeit in die unterste Schicht Chinas gestoßen wurden, hatten wir auch die Chance, uns die Lebenserfahrungen des leidenden Volkes anzueignen und mit ihren Hoffnungen und Sehnsüchten vertraut zu werden.“ (1) Diese oft eindringlichen Erlebnisse während der Kulturrevolution hinterließen im Leben der Filmemacher der fünften Generation unauslöschbare Spuren. Sie führten zu ihrer frühen Selbständigkeit, ihrer Willensstärke sowie Nüchternheit und gaben ihnen durch die auf diese Weise vermittelten Lebenserfahrungen eine eigene Perspektive auf die Gesellschaft.

2) Das Selbstvertrauen und der idealistische Geist

Die Filmemacher der fünften Generation zählen zu den ersten Studenten, die nach der Kulturrevolution trotz einer übergroßen Konkurrenz zum Hochschulstudium zugelassen

wurden. Dieser Erfolg gab diesen ‚Günstlingen des Himmels‘, wie sie damals genannt wurden, Selbstvertrauen und Wagemut, mit denen sie sich später ihren Aufgaben widmeten. Die orthodoxe Erziehung ‚unter der roten Fahne‘, der idealistische Geist der ‚roten Garden‘ aus der Zeit der Kulturrevolution, der Wunsch, in der neuen Periode alles Versäumte nachzuholen, die Wiederbelebung und die rasche Entwicklung der chinesischen Wirtschaft, dazu noch ihr Selbstvertrauen ließen die Filmemacher der fünften Generation zu typischen Idealisten werden.

Dieser neue idealistische Geist kommt auch in ihren Filmen deutlich zum Ausdruck. In „Einer und Acht“ von Zhang Junzhao zeigen die acht Banditen mit dem Aufschrei „Wir sind Chinesen!“ den Japanern gegenüber ihren unerschrockenen Kampfgeist. In „Gelbe Erde“ verleiht Chen Kaige neben seiner symbolischen Darstellung der gelben Erde auch dem Gelben Fluß, den armen Bauern mit ihrer gelben Haut und dem roten Stern in der Hand von Hanhan eine idealistische Farbe. In den Filmen „Jagdregeln“ und „Der Pferdedieb“ predigt Tian Zhuangzhuang, den traditionellen Idealen zu folgen. Und in „Das rote Kornfeld“ singt Zhang Yimou nicht nur ein Loblied auf das Leben, sondern auch auf die Tapferkeit und das Heldentum des Großvaters im Kampf gegen die japanischen Eindringlinge.

3) Das starke subjektive Bewußtsein und der ausgeprägte individualistische Geist

In der VR China wurde von Anfang an der Geist des Kollektivismus gefördert und das einzelne Individuum dem Kollektiv nachgeordnet. Deshalb wurde das Filmschaffen in China ebenfalls als eine kollektive Arbeit betrachtet. Die Gemeinsamkeit der Bemühungen wurde betont, der Regisseur galt oft nur als ‚zweite Hand‘ unter dem Parteisekretär im Team. Seine Aufgabe bestand lediglich darin, die literarischen Gestalten des Drehbuchs in Gestalten auf der Leinwand zu verwandeln. Subjektive Vorstellungen oder ein individuelles Bestreben galten als problematisch und waren häufig unmöglich.

Während der Kulturrevolution wurde die traditionelle Erziehung im Geist des Kollektivismus zerstört, obwohl zahlreiche Kampfgruppen bzw. Organisationen der ‚Roten Garden‘ am Anfang dieser Revolution noch als integrierende Einheiten galten. Später bemühten sich die Einzelnen um einen Arbeitsplatz in der Fabrik oder um den

Eintritt in die Armee. Dabei entwickelten sie ein beschränktes individualistisches Bewußtsein und zeigten ihr persönliches Können. Die Zulassung zum Hochschulstudium nach der Kulturrevolution war deshalb für viele auch ein Beweis ihrer persönlichen Bemühungen. All diese Erlebnisse förderten in ihnen ein individuelles Bewußtsein. Anfang der achtziger Jahre gaben ihnen die neuen demokratischen und humanistischen Strömungen mit ihren Ideen von Individualität und persönlicher Würde einen theoretischen Hintergrund. Das lange unterdrückte ‚eigene Ich‘ und das individuelle Bewußtsein wurden befreit. Unter diesen Umständen entwickelte sich bei den jungen Filmemachern eine Sehnsucht, sich selbst auszudrücken. „Ich möchte sagen...“ „Hörst du mich...“ wurden zu einem neuen Gestus. Die zentrale Ursache, daß Zhang Yimou (*1950), Feng Xiaoning (*1954), He Qun (*1955), Ning Ying (*1956), Yin Li (*1957) und andere Absolventen der Fachrichtungen Kamera, Dekoration oder Tonaufnahme der Filmakademie Peking des Jahres 1982 später zur Regiearbeit wechselten, bestand darin, daß sie den Film seinem Wesen nach als eine Form eines Einzelnen, eines Regisseurs, verstanden.

Nach der Beendigung des Hochschulstudiums strebten die Filmemacher der fünften Generation nach einem jeweils eigenen künstlerischen Stil. Jeder von ihnen versuchte seine besonderen künstlerischen Vorstellungen zur Geltung zu bringen und einen eigenen Stil zu entwickeln. Deshalb sind bei ihnen kaum Nachahmungen von andern zu finden. Dazu bemerkte der Kritiker Peng Jiajin: „Das Gemeinsame der Filmemacher der fünften Generation ist ihre Originalität. Das unterscheidet sie von den älteren Generationen. Selbst ihre Filme unterscheiden sich durch ihre ausgeprägte Individualität voneinander. Sie sind wirklich der Ausdruck einer individuellen Persönlichkeit.“ (2) Zheng Dongtian, Filmemacher der vierten Generation, zog folgenden Vergleich: „Die Filmemacher meiner Generation scharen sich oft bewußt oder unbewußt um sich selbst. Du ziehst mich und ich ziehe dich. Die junge Generation ist ganz anders. Sie wollen keine Künstler-Gruppen bilden, sondern jeder soll einen eigenen Stil finden und alle zusammen zeigen damit die Vielfalt der Kunst. Das ist gut so.“ (3)

4) Der rebellische Charakter

Die Filmemacher der fünften Generation waren in der Zeit der Kulturrevolution mit der Losung ‚Rebellion ist berechtigt‘ der ‚Roten Garden‘ aufgewachsen. Damals waren sie

bereits von einem starken rebellischen Geist geprägt. Nach der Kulturrevolution bildeten die Unzufriedenheit mit den herrschenden ideologischen Auffassungen, der Zweifel an der ‚ewigen Richtigkeit‘ der Partei, die Kritik an gesellschaftlichen Mißständen und am negativen Einfluß der Tradition u.a.m. eine allgemeine Grundhaltung. Auch die bitteren Erlebnisse in der Kulturrevolution bestärkten sie in der Abneigung gegen die Politik und führten schließlich dazu, daß sie gegenüber der bestehenden Politik und Ideologie auf Distanz gingen. Sie lehnten es ab, sich als Sprachrohr einer Politik, Ideologie oder anderen Autorität benutzen zu lassen, und wollten stets ihre Unabhängigkeit behalten. Sie gingen lieber einen unpolitischen und auch einen nicht kommerziellen Weg. Viele junge Filmemacher suchten deshalb eine oppositionelle Haltung in Politik und Kultur.

Die Unzufriedenheit sowohl mit den traditionellen Motiven und Themen des chinesischen Films als auch mit seinen konventionellen Darstellungsweisen und Formen verstärkte ihre rebellische Haltung im Filmschaffen. Daran erinnert Zhang Yimou: „Als wir bei den anfänglichen Dreharbeiten für den Film ‚Einer und Acht‘ die Kamera aufstellten, waren wir schon sehr ärgerlich, denn wir erhielten damit die konventionellen Bilder. Mit Blick auf die Starrheit des chinesischen Films waren wir alle im Grunde genommen bereits am Ende unserer Geduld. Deshalb waren wir schon bei unserem ersten Film bereit, alles zu riskieren. Deshalb haben wir die Kamera ein bißchen nach oben gehoben und die Linsenfassung etwas umgedreht. Wenn du fragst, was für eine Vorstellung wir mit einer solchen unvollkommenen Bildkomposition verfolgten, dann sage ich dir, nichts. Wir wollten es nur mit Absicht anders als früher machen.“ (4) Zhu Feng, der Filmemacher der sechsten Generation, stellt fest: „Die Filmemacher der fünften Generation waren mit einem rebellischen Gesicht zur Welt gekommen. Sie machten die Regisseure der vierten Generation, ihre Lehrer, zur Zielscheibe ihrer Rebellion. Als sie mit ihren ‚Versuchsfilmen‘ anfangen, zeigte sich ihr rebellisches Bewußtsein deutlicher als ihr rationaler, praxisbezogener Geist. ‚Nieder mit den Filmemachern der vierten Generation‘, so lautete damals die Losung der Filmemacher der fünften Generation.“ (5) In dieser Beschreibung ist schon der rebellische Charakter der Filmemacher der fünften Generation erkennbar. Sie suchten mit ihren Filmen bewußt die künstlerische Erneuerung und spielten engagiert die Rolle des Rebellen.

5) Die thematische, zeitliche, räumliche Fremdheit und die Originalität des Inhalts und der Darstellungsweise

Die Filmemacher der fünften Generation erzählen selten Geschichten ihrer Umwelt, ebensowenig Geschichten, die auf ihren eigenen Erlebnissen basieren. Im Vergleich mit den Filmen der vierten Generation, die hauptsächlich das moderne Leben in der Stadt oder auf dem Lande thematisieren, versuchen die meisten jungen Filmemacher vor dem Hintergrund des alten China die Geschichte und die Menschen aus den zwanziger oder dreißiger Jahren darzustellen. Dementsprechend spielen ihre Filmgeschichten meistens in entlegenen, verlassenem und wilden Gegenden in Nordwestchina. Dadurch gewähren ihre Filme oft den Eindruck einer thematischen, zeitlichen und räumlichen Fremdheit. Inhaltlich halten sie sich von der Darstellung des modernen Lebens und von den politischen bzw. wirtschaftlichen Motiven fern und setzen sich statt dessen aus einer kulturellen Perspektive stärker mit dem Motiv der Lebenskraft der Nation auseinander. Das ergibt sich aus ihrer Abneigung gegen die Politik bzw. aus ihrer distanzierten Haltung zur bestehenden Ideologie. Methodisch verzichten sie auf eine realistische bzw. erklärende Darstellungsweise, ziehen statt dessen einen kraftvollen und unbefangenen ‚Xieyi‘-Stil (einen durch freie, ohne Berücksichtigung von Details das Wesen erfassende Pinselführung gekennzeichneten Stil der traditionellen chinesischen Malerei) vor. Dementsprechend bemühen sie sich besonders um gestaltete Effekte der Bilder und arbeiten einen Fabelcharakter der Story heraus. Diese Tendenzen sind vor dem Hintergrund der allgemeinen ‚Suche nach den kulturellen Wurzeln‘ Mitte der achtziger Jahre zu sehen. In ihren Filmen suchen sie ebenfalls nach dem kulturellen Geist der Nation und stellen ihn dar, wobei sie ihn als kulturelles Ideal verstehen.

6) Das neue filmische Bewußtsein

Lange Zeit stand der chinesische Film unter dem Einfluß des traditionellen ‚theaterhaften Films‘. Die Spielhandlung und die Dialoge beherrschten wesentlich die filmische Darstellung. Nachdem sich die Filmemacher der vierten Generation theoretisch und praktisch mit dem Wesen und der Eigenschaft des Films auseinandersetzen, standen die Filmemacher der fünften Generation der Frage der Darstellungsmethoden gegenüber. Huang Jianxin schrieb dazu: „Wenn wir die Lösungen, die die älteren Filmemacher nach fünf bis zehn Jahren erzielten, umstandslos

übernommen haben, stellt sich für uns die Aufgabe zu klären, mit welchen künstlerischen Methoden wir neue Filme machen können.“ (6)

Die Filmemacher der vierten Generation unternahmen zwar gewisse Erneuerungsversuche in der Filmsprache, konnten ihre Filme letztlich jedoch nicht aus den Konventionen des traditionellen Films lösen, und diese blieben noch stark von theatralen Mitteln geprägt. Dagegen bemühten sich die Filmemacher der fünften Generation, mit mehr Mut eine filmspezifische Ästhetik zu entfalten. Sie erzählten nicht mehr in allen Einzelheiten eine in sich geschlossene Geschichte, sondern begnügten sich damit, mit Bruchstücken einer Geschichte oder mit unvollständigen Spielhandlungen, weil diese oft mehr Informationen vermitteln, den Gedanken und Gefühlen Raum geben und eine besondere Atmosphäre schaffen. Dazu reduzierten und vereinfachten sie die Geschichte des Films und sahen die Spielhandlung nur noch als eines der verschiedenen Elemente des Films an.

Während die Filmemacher der vierten Generation ihre Filme wesentlich im dokumentarischen Stil drehten, schenken die Filmemacher der fünften Generation der Stilisierung ihrer Filme mehr Beachtung. Dazu benutzen sie die Bildkomposition, Licht und Schatten, Farbe, Musik und Ton als Erzählmittel oder als eigenständige Träger der Handlungen. Außerdem spielen Symbol und Metapher in ihren Filmen eine wichtige Rolle. Mit ihnen versuchen sie, einen bestimmten Sinn zu erläutern und ein subjektives Gefühl zum Ausdruck zu bringen. So besitzen z. B. die riesengroße Uhr im Sitzungssaal im Film „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ von Huang Jianxin, die Steinwalze in „Der Kinderkönig“ von Chen Kaige symbolische Bedeutungen. Auch die Landschaft dient in ihren Filmen nicht einfach als Hintergrund, wie es im traditionellen Film üblich war, sondern wirkt viel mehr als Mittel, einen tiefen Gehalt des Films zu verkörpern. Die weit gedehnte gelbe Erde und der Gelbe Fluß in „Gelbe Erde“ stellen nicht nur die Unfruchtbarkeit des Bodens und der Landschaft dar, sondern stehen auch für deren Verhältnis zu den Menschen, die seit Generationen dort leben.

Auch in der Behandlung der Farbe sind die Filmemacher der fünften Generation anders. Sie vermeiden eine oberflächlich schöne Farbgestaltung und begnügen sich nicht mit der einfachen Wiedergabe der Farbe der vorfilmischen Realität. Sie betonen stärker die symbolische Bedeutung der Farbe und deren subjektive Verwendung. Zhang Yimou

versucht z. B. in seinem Film „Das rote Kornfeld“ mit der roten Farbe Freude und Lebenskraft zu vermitteln, während Chen Kaige in „Gelbe Erde“ mit der gelben Farbe einem erstarrten Gefühl Ausdruck gab.

Auch in der Komposition versuchen sie die Darstellungskraft der Bilder zu verstärken. Mit ungewöhnlichen Kompositionen wird in „Einer und Acht“ die Zerrissenheit der Seele der Banditen dargestellt, während der Filmemacher in „Gelbe Erde“ mit einer flachen und vollständigen Komposition das weit ausgedehnte, schwere gelbe Land zeigt.

Der philosophische Gehalt, der prosaische und poetische Erzählstil, das Streben nach einer stilisierten Darstellungsweise, die dynamischen Bildkompositionen und symbolaufgeladenen Bildbedeutungen kennzeichnen die Filmsprache der Filmemacher der fünften Generation. Obwohl die Filmemacher der fünften Generation und ihre Filme so viele gemeinsame Merkmale zeigen, sind sie sich in ihren ausgesprochen subjektiven filmischen Vorstellungen und in ihrer künstlerischen Individualität nicht ähnlich. Die größte Gemeinsamkeit der Filmemacher der fünften Generation besteht gerade in ihrer Verschiedenheit und Vielfalt.

3. 2. ‚Der Neue Chinesische Film‘ in Reform und Wandel

Die Einführung der Reform- und Öffnungspolitik seit den achtziger Jahren, insbesondere die Einführung des Marktwirtschaftssystems nach dem 14. Parteitag der KP Chinas 1992 haben China nicht nur wirtschaftlich, politisch, sondern auch kulturell große Veränderungen gebracht. Wie die anderen Massenmedien und Kunstgattungen wird der ‚Neue Chinesische Film‘ ebenfalls von der großen ‚Flut der Warenwirtschaft‘ betroffen und befindet sich in Reform und Wandel.

3.2.1. Der neue politische und wirtschaftliche Hintergrund - von der Studentenbewegung 1986 zum Massaker auf dem Tiananmen-Platz 1989

In den achtziger Jahren förderte die Politik Deng Xiaopings wirtschaftliche Privatinitiative und ließ zu, daß unterschiedliche Formen individuellen Reichtums entstanden. Seit der Mitte der achtziger Jahre kam es deshalb zu einem Boom an

Wirtschaftsinitiativen, der auch als ein ‚Fieber des Handelstreibens‘ bezeichnet wurde. Eine ‚große Flut der Warenwirtschaft‘ erfaßte ganz China. Unzählige Menschen warfen sich ins ‚Handelsmeer‘, um rasch zum Reichtum zu gelangen. Das gesellschaftliche Leben wurde dadurch kommerzialisiert. Alles richtet sich nach dem Geld. Viele amtliche Unternehmen und Funktionäre der Partei und Regierung benutzten ihre Macht, wirtschaftlich tätig zu werden und zu spekulieren, wodurch die Korruption und Bestechung immer alltäglicher wurden und die gesellschaftliche Moral sank. Gleichzeitig führte die übermäßig rasche Entwicklung der Wirtschaft zu Inflation, Preiserhöhung u.a. Die mit der überhitzten wirtschaftlichen Konjunktur verbundenen Folgen und neuen gesellschaftlichen Widersprüche und Ungerechtigkeiten traten hervor.

Die wirtschaftliche Reform erfordert unausbleiblich auch eine Reform des politischen Systems. Beide sind voneinander abhängig und ergänzen sich einander. Mit der wirtschaftlichen Entwicklung wuchs das demokratische Bewußtsein der Chinesen, und ihre Forderungen nach einer demokratischen Politik wurden immer lauter und stärker. Während die KP Chinas im wirtschaftlichen Bereich eine Reform- und Öffnungspolitik durchsetzte, verzögerte sie aber eine entsprechende politische Reform. Sie lehnte energisch die Demokratisierung und Pluralisierung der Politik ab, um die Alleinherrschaft einer Partei aufrechtzuerhalten. Deshalb befand sich die VR China im Konflikt zwischen der wirtschaftlichen Öffnung und der ideologischen Kontrolle. Als 1986/87 die Studenten auf die Straßen gingen und eine demokratische Politik forderten, startete die KP Chinas ihre dritte Kampagne gegen die ‚bürgerliche Liberalisierung‘. Als Ergebnis dieser Kampagne wurden die ‚Repräsentanten der bürgerlichen Liberalisierung‘, Fang Lizhi, der Vizedirektor der Chinesischen Technischen Universität, Liu Binyan, ein Journalist und Schriftsteller, Wang Ruowang, ein Schriftsteller und Kritiker u.a. aus der Partei ausgeschlossen. Selbst der damals amtierende Generalsekretär des ZK der KP Chinas Hu Yaobang, der eine politische Reform befürwortete und sich der ‚bürgerlichen Liberalisierung‘ gegenüber tolerant verhielt, wurde aus seinem Amt entfernt.

Damit konnte jedoch die seit Jahren bestehende allgemeine Unzufriedenheit der Bevölkerung über Korruption, Bestechung und Bürokratismus der Partei- und Regierungsfunktionäre, über das Zusammenspiel von Beamten und Händlern bei Spekulation, Preiserhöhung, ungerechter sozialer Verteilung u.a.m. nicht beseitigt

werden. Zwei Jahre danach belebte sich die Studentenbewegung anlässlich des Todes Hu Yaobangs am 15. April 1989 wieder. Während die Studenten auf dem Tiananmen-Platz ihre Trauer um diesen degradierten und verdrängten Politiker bekundeten, forderten sie noch energischer die politische Reform und Demokratisierung. Nachdem es die Regierung abgelehnt hatte, einen Dialog mit den Studenten zu führen, traten die Studenten in einen Hungerstreik. Die Aktion der Studenten wurde von der breiten Bevölkerung Chinas unterstützt und weitete sich in einer großangelegten demokratischen Bewegung aus, die schnell das ganze Land erfaßte. Die Regierung geriet in Panik und setzte am frühen Morgen des 4. Juni 1989 bewaffnete Polizei und Panzer ein. Es kam zu einem Massaker gegen die wehrlosen Studenten auf dem Tiananmen-Platz.

In der Folgezeit warf die Regierung zahlreiche Studenten und Dissidenten ins Gefängnis. Viele wurden gezwungen, China zu verlassen und ins Exil im Ausland zu gehen. Damit erlebte die demokratische Bewegung in China einen Niedergang. Auch die Kultur Chinas wurde davon überschattet und erlitt einen Rückschritt.

3.2.2. Von der Flut der Unterhaltungsfilme bis zur Produktion der ‚Filme der Hauptmelodie‘

Seit der Gründung der VR China zählten die Filme mit revolutionär-geschichtlicher Thematik, die Filme mit Arbeitern, Bauern und Soldaten als Protagonisten, Literaturverfilmungen, Abenteuerfilme, Bühnenkunstfilme, Komödien, Kinderfilme sowie Filme über das Leben der nationalen Minderheiten zu den dominierenden Filmgenres in der Landschaft des chinesischen Films. Dieses Genretableau wurde durch eine ‚Flut der Unterhaltungsfilme‘ seit 1988 ergänzt. Sie war einerseits ein Ergebnis der Kommerzialisierung des gesellschaftlichen Lebens Chinas seit der Mitte der achtziger Jahre, andererseits auch ein Ergebnis der Bemühungen der Filmstudios, aus ihrer wirtschaftlichen Notlage herauszukommen. Der Film dient damit nicht mehr allein als Mittel der politischen Propaganda und der ideologischen Erziehung, sondern wurde als Unterhaltungsware anerkannt. Unter diesen Umständen entstanden viele Unterhaltungsfilme, meistens belanglose und kitschige Krimis, Liebesfilme oder Kungfufilme, die, massenweise produziert, in der Jahresproduktion des Jahres 1988 mehr als 60% ausmachten und sich im Vergleich zum Vorjahr um 25% vermehrten.

1989 betrug der Anteil der Unterhaltungsfilmes sogar 70%, 34% machten allein die 46 Kungfufilme und Krimis aus. In den folgenden Jahren stieg die Zahl der Unterhaltungsfilmes noch weiter an. 1993 machten die Krimis und Kungfufilme bereits etwa die Hälfte der Jahresproduktion aus (1).

Dabei entstand nach und nach auch eine Anzahl von künstlerisch besseren Unterhaltungsfilmes wie „Preis der Tollwut“ (R: Zhou Xiaowen, 1988), „Zyniker“ (R: Mi Jiashan, 1988), „Polizisten im Drachenjahr“ (R: Huang Jianzhong, 1990), „Schwertkämpfer aus Shuangqi“ (R: He Ping, 1990), „Laßt es einfach los“ (R: Xia Gang, 1992), „Geschichte des kleinen Vagabunden Sanmao“ (R: Zhang Jianya, 1992), „Geschichte der östlich wandernden Helden“ (R: Sai Fu u. Mai Lisi, 1993), „Geschichte von Herrn Wang“ (R: Zhang Jianya, 1993) u.a. Die Regisseure dieser Filmes strebten nicht mehr allein nach visuellen und auditiven Reizen, sondern versuchten, die Trennung zwischen dem Unterhaltungsfilm und dem Kunstfilm aufzuheben und ihre Filmes sowohl unterhaltsam als auch künstlerisch zu gestalten. Leider bildeten die künstlerisch ambitionierten Unterhaltungsfilmes nur einen kleinen Teil in der gesamten Produktion der Unterhaltungsfilmes.

Die Ausbreitung der Unterhaltungsfilmes beunruhigte die Behörde des Filmwesens und wurde auch von Filmkritikern kritisiert. Um in der Filmbranche weiter dem Prinzip, ‚das Chaos zu beseitigen und die Ordnung wiederherzustellen‘, zu folgen, veröffentlichte das Filmamt 1987 die Richtlinie der ‚Hervorhebung der Hauptmelodie und Förderung der Vielfalt‘ und forderte alle Filmstudios, mehr Filmes zu drehen, die die ‚Hauptmelodie des sozialistischen Aufbaus und der Reform‘ vertraten. Danach wurde eine Reihe sogenannter ‚Filmes der Hauptmelodie‘ produziert. Dazu gehörten die Filmes, die das reale Leben der Stadtbürger und Bauern, ihre Konflikte und Schwierigkeiten in der Reformzeit darstellen, wie z.B. „Die Republik wird es nicht vergessen“ (R: Zhai Junjie, 1988), „Die Händlerwelt“ (R: Hu Bingliu, 1989), „Der Kreisparteisekretär Jiao Yulu“ (R: Wang Jixing, 1990), „Die große Stadt in 1990“ (R: Sun Sha, 1990), „Working Girls in der ökonomischen Sonderzone“ (R: Zhang Liang, 1990). „Die Chinesen“ (R: Mu Deyuan, 1991), „Phönix-Zupfinstrument“ (R: He Qun, 1993).

Zu den ‚Filmes der Hauptmelodie‘ gehören selbstverständlich auch die Filmes mit revolutionär-geschichtlicher Thematik, die von vornherein im Film der VR China einen

bedeutenden Anteil ausmachen. In den 40 Jahren nach der Gründung der VR China von 1949 bis 1990 betrug die Produktion der Filme mit dieser Thematik in der gesamten Produktion des chinesischen Films etwa 20% (2). Nach 1987 wurden solche Filme von der Partei und Regierung als ‚Schwerpunktfilme‘ wieder gefördert. Es sind Filme, wie z.B. ‚Der Aufstand in Baise‘ (R: Chen Jialin, 1989), ‚Die große Gründungsfeier der VR China‘ (R: Li Qiankuan u. Xiao Guiyun, 1989), ‚Die Schöpfung‘ (R: Li Xiepu, 1991), ‚Zhou Enlai‘ (R: Ding Yinnan, 1991), ‚Die letzten 40 Tage von Liu Shaoqi‘ (R: Zhang Jinbiao, 1992), ‚Die drei großen Entscheidungsschlachten‘ (R: Yang Guangyuan, Cai Jiwei, Wei Lian, 1991-1992), ‚Nach den Entscheidungsschlachten‘ (R: Li Qiankuan u. Xiao Guiyun, 1991). Zum 100jährigen Geburtstag Mao Tsetungs 1993 wurden viele Filme über Maos revolutionäre Taten gedreht wie ‚Mao Tsetung und sein Sohn‘ (R: Zhang Jinbiao, 1991), ‚Die Geschichte von Mao Tsetung‘ (R: Han Sanping, 1992), ‚Der Aufstand zur Zeit der Herbsternste‘ (R: Zhou Kangyu, 1993), ‚Die Verhandlungen zwischen Mao Tsetung und Tschiang Kaishek in Chongqing‘ (R: Li Qiankuan u. Xiao Guiyun, 1993). Dadurch erreichte die Produktion der Filme in diesem Genre in den Jahren von 1991 bis 1993 einen neuen Höhepunkt.

Die neuen Filme mit revolutionär-geschichtlicher Thematik waren meistens mehrteilige ‚Filmepen‘, deren Produktionskosten weit über denen der konventionellen Filme lagen. Der sechsteilige Monumentalfilm ‚Die drei großen Entscheidungsschlachten‘ kostete z.B. mehr als eine hundert Millionen Yuan, eine bis dahin ungeheure Summe Geld für einen Film in China. Selbstverständlich war die Realisierung solcher kostspieligen Filme nur mit kräftiger politischer und finanzieller Unterstützung des Staates möglich. Da 1991 eine große Anzahl von solchen Filmepen entstand, wurde 1991 auch das ‚Jahr der Großfilme‘ genannt.

Im Vergleich mit den alten Filmen mit revolutionär-geschichtlicher Thematik, die hauptsächlich die revolutionären Kampfgeschichten der einfachen Leute darstellen, thematisieren die neuen Filme dieses Genres die revolutionären Taten der verstorbenen führenden Persönlichkeiten der KP Chinas wie Mao Tsetung, Zhou Enlai, Liu Shaoqi und Deng Xiaoping. Neben der dokumentarischen Darstellung der revolutionär-geschichtlichen Ereignisse versuchen die neuen Filme die Rollen von Mao und seinen Kampfgefährten in diesen Ereignissen realistisch darzustellen. Sie werden nicht mehr als Gott, sondern als Menschen mit einfachen Gefühlen dargestellt. Eine

psychologisierende Darstellung der Ex-Parteiführer auf der Leinwand war früher tabu, nun wurde sie zu einem zentralen Thema der Filmproduktion. Diese Welle neuer ‚Parteiführer-Filme‘ war einerseits ein Produkt der Bemühungen der Behörden, die Erinnerung an die revolutionäre Vergangenheit und die Verehrung der verstorbenen Parteiführer wieder zu beleben, andererseits war sie auch ein Ausdruck einer nostalgischen Stimmung unter den Chinesen in den neunziger Jahren: Die einfachen Leute erinnerten sich gern an die ‚gute Mao-Zeit‘ und brachten damit ihre Unzufriedenheit mit der aktuellen Inflation und der immer tiefer werdenden Kluft zwischen Arm und Reich zum Ausdruck.

Heute besteht der chinesische Film der VR China im wesentlichen aus drei Arten Filmen: den ‚Filmen der Hauptmelodie‘, den Unterhaltungsfilmen und den Kunstfilmen. Während die ‚Filme der Hauptmelodie‘ etwa 25% und die Unterhaltungsfilme 70% der Gesamtproduktion ausmachen, beträgt der Anteil der Kunstfilme nur 5% (3).

3.2.3. Der Niedergang der chinesischen Filmwirtschaft

Seit den achtziger Jahren haben die chinesischen Kinobesucher im Filmprogramm eine größere Auswahlmöglichkeit, d.h. sie haben außer den orthodoxen und klischeehaften Filmen im Dienste der politischen Propaganda von Partei und Regierung auch Chancen, mehr Unterhaltungsfilme oder Produktionen aus Hongkong, Taiwan und dem Ausland zu sehen. Die Unterhaltungsfilme, insbesondere die Action-, Liebes-, Kungfu- und Kriminalfilme, sind bei den Zuschauern beliebt und erfolgreich an der Kasse. Im Gegensatz dazu interessieren die Kunstfilme, auch die von den Filmemachern der fünften Generation, nur Studenten oder Zuschauerkreise mit einem höheren kulturellen Anspruch.

Mit dem Entstehen einer vielfältigen Medienkultur und der Einführung anderer Unterhaltungsformen seit der Mitte der achtziger Jahre werden immer mehr Besucher durch Fernsehen, Videos, Karaoke (1), Discos und Tanzlokale vom Kino abgezogen, so daß die Zahl der Kinobesucher von Jahr zu Jahr zurückgegangen ist, jährlich etwa um eine Milliarde, allein in einem Jahr 1984/85 reduzierte sich die Zuschauerzahl um 5.2 Mrd. (2). Im Jahr 1988 erreichte die Zahl der Zuschauer nur noch 18.7 Milliarden, und das Planziel von 20 Milliarden Zuschauern wurde zum ersten Mal seit der Gründung der

VR China nicht erreicht. 1989 zeigte die Zahl der Zuschauer einen weiteren Rückgang, sie betrug nur noch 16.86 Milliarden und war damit gegenüber dem Vorjahr um etwa 1.9 Milliarden zurückgegangen. Von 1979 bis 1991 reduzierte sich die Zuschauerzahl von 29.3 Mrd auf 14.4 Mrd., fast um die Hälfte, gleichzeitig verringerte sich auch die Zahl der Vorführungen in diesem Zeitraum um 20% (3). Im Jahr 1992, in dem der chinesische Film von der Planwirtschaft zur Marktwirtschaft übergang, konnte der Filmmarkt in China seiner Krise nicht entkommen, die Zuschauerzahl reduzierte sich sogar auf 10.5 Mrd. (4) und verringerte sich damit im Vergleich zum Jahr 1991 um etwa 3.84 Milliarden (5). Der Filmmarkt zeigte sich allseitig flau, und die Filmwirtschaft erreichte einen beispiellosen Tiefpunkt. 1993 sank die Zuschauerzahl auf 5.9 Milliarden, im Vergleich zum Jahr 1992 um etwa 52% (6).

Wegen des starken Rückgangs der Zuschauerzahl wurden viele Kinos, allein 1992 im ganzen Land etwa 6000 Vorführungseinheiten, geschlossen oder in Restaurants, Sing- und Tanzlokale sowie Möbelcenter umgebaut. Um die Zuschauer wieder anzuziehen, wurden die erhalten gebliebenen Kinos renoviert und modernisiert. Die Holzsitze wurden durch komfortable Polstersitze ersetzt. Manche Kinos richteten noch ‚Plätze für Liebespaare‘ ein oder eröffneten ‚Nonstop-Vorführungen‘ in der Nacht. Gleichzeitig erhöht sich auch der Preis der Kinokarten. Eine Karte kostet in den neunziger Jahren durchschnittlich 10-15 Yuan (etwa 2,50-3,50 DM), in den luxuriösen Kinos sogar 20-30 Yuan oder mehr, während man vor den achtziger Jahren für eine Kinokarte nur 30-50 Fen (ein Yuan gleich 100 Fen) bezahlte.

3.2.4. Die Krise der Filmstudios

Seit 1978 stieg die Jahresproduktion des Films nach der offiziellen Statistik von Jahr zu Jahr.

1978 - 44 Filme	1984 - 144 Filme	1990 - 132 Filme
1979 - 67 Filme	1985 - 127 Filme	1991 - 128 Filme
1980 - 84 Filme	1986 - 134 Filme	1992 - 166 Filme
1981 - 106 Filme	1987 - 146 Filme	1993 - 154 Filme
1982 - 117 Filme	1988 - 158 Filme	1994 - 148 Filme
1983 - 133 Filme	1989 - 136 Filme	1995 - 146 Filme (1)

Gegenwärtig bestehen in China 16 ‚offizielle‘ Filmstudios, die Spielfilme produzieren. Dazu zählen: das Peking-Filmstudio (seit 1949), das Studio des 1. August - Studio der Armee (seit 1952), das Jugend-Filmstudio der Filmakademie (seit 1979) und das Kinderfilmstudio (seit 1981) in Peking; das Shanghai-Filmstudio (seit 1949); das Changchun-Filmstudio in Nordostchina (seit 1946); das Zhujiang-Studio (seit 1956) in Guangzhou, der Hauptstadt der Provinz Guangdong; das Xian-Studio in Xian, der Hauptstadt der Provinz Shaanxi (seit 1958); das Emei-Studio in Chengdu, der Hauptstadt der Provinz Sichuan (seit 1958); das Xiaoxiang-Studio in Changsha, der Hauptstadt der Provinz Hunan (seit 1977); das Guangxi-Studio in Nanning, der Hauptstadt der Provinz Guangxi (seit 1978); das Tianshan-Studio in Ürümqi, der Hauptstadt des autonomen Gebietes der uigurischen Nationalität Xinjiang (seit 1979); das Studio der Inneren Mongolei in Huhhot, der Hauptstadt des autonomen Gebietes der Inneren Mongolei (seit 1979). In den achtziger Jahren wurden mit der wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung einige neue Filmstudios errichtet: das Shenzhen-Studio in der ökonomischen Sonderzone der Provinz Guangdong (seit 1984); das Fujian-Studio in Fuzhou, der Hauptstadt der Provinz Fujian (seit 1984) und das Yunnan-Studio in Kunming, der Hauptstadt der Provinz Yunnan (1985). Alle ‚offiziellen‘ Filmstudios sind volkseigene Betriebe, unterstehen dem Filmamt des Ministeriums für Rundfunk, Film und Fernsehen und produzieren jährlich insgesamt etwa 120-150 Spielfilme.

Außerdem haben manche Provinzen aus eigener Initiative in ihren Hauptstädten Filmstudios errichtet wie das Zhejiang-Studio in Hangzhou, das Jiangsu-Studio in Nanjing, das Hebei-Studio in Shijiazhuang, das Hubei-Studio in Wuhan, das Liaoning-Studio in Shenyang. Diese sogenannten ‚inoffiziellen‘ Studios sind wegen des Mangels an technischen Ausrüstungen und Personal nur in der Lage, Dokumentarfilme, populärwissenschaftliche Filme, Fernsehfilme und in Ausnahmefällen auch Spielfilme zu drehen.

Der Hauptunterschied zwischen den ‚offiziellen‘ und ‚inoffiziellen‘ Filmstudios besteht darin, daß die Gründung der ersten mit Genehmigung der Regierung geschah, während die letztgenannten keine erhalten haben. Außerdem bekamen die ‚offiziellen‘ eine finanzielle Unterstützung des Staates, die jedoch seit der Einführung des Marktwirtschaftssystems 1992 nicht mehr gegeben wird. Ferner wird das Produktionssoll aller ‚offiziellen‘ Studios vom Filmamt festgelegt und in den Staatsplan der

Filmproduktion aufgenommen. Unter diesen Filmstudios sind das Changchun-, Peking- und Shanghai-Studio die drei ältesten und größten. Sie besitzen erstklassige Ateliers, moderne Ausrüstungen und erfahrene Techniker, können jährlich 10-20 Spielfilme produzieren. In den jüngeren und kleineren Filmstudios, wie z.B. dem Xian-, dem Guangxi-, dem Emei- und dem Xiaoxiang-Studio, drehten viele Filmemacher der fünften Generation wie Zhang Yimou, Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Zhang Junzhao, Wu Ziniu, Huang Jianxin u.a. ihre Debütfilme. Bis heute zählen diese Studios, wo mehr jüngere talentierte Filmemacher arbeiten, noch immer zu den künstlerisch kreativsten in China.

In den neunziger Jahren sind die meisten Filmstudios defizitär und in wirtschaftliche Not geraten. Zu den Gründen gehören das Ende der staatlichen finanziellen Unterstützung und die Produktion auf eigenes Risiko, die Erhöhung der Filmsteuer und der Produktionskosten (2) sowie die geringere Zahl der Verleihkopien. Unter diesen Umständen sehen viele Studios einen Ausweg darin, sich einerseits den Fernseh- und Reklamefilmen zuzuwenden, andererseits Low-Budgets-Filme und Koproduktionen mit Hongkong, Taiwan oder dem Ausland zu produzieren. Infolgedessen wuchsen 1991 und 1992 die Zahl der Low-Budgets-Filme (Produktionskosten: etwa 600.000-850.000 Yuan, Produktionszeit: etwa 35-80 Drehtage) und die der Koproduktionsfilme. Allein 1992 gab es etwa 90 Koproduktionsfilme oder Filme in chinesischer Mitarbeit. Darunter entfielen auf Hongkong und Taiwan schon 87 und machten etwa 90% aus (3). 1993 erreichte die Zahl der Koproduktionen 43 Filme, etwa 30% der Jahresproduktion (4). Im Vergleich mit den Jahren 1988 und 1989, in denen jeweils nur 5 Koproduktionsfilme realisiert wurden, hat sich die Zahl der koproduzierten Filme damit beträchtlich erhöht. Die Koproduktionsfilme sind meistens an der Kasse erfolgreich. „Das neue Drachentor-Gasthaus“ (R: Li Huimin, 1992) z.B., Remake des bekannten gleichnamigen Kungfufilms, für den die Buchautoren aus dem Festland und Hongkong zusammen das Drehbuch verfaßten, der Regisseur aus Hongkong Regie führte und die Filmstars aus Hongkong und Taiwan die Hauptrollen spielten, wurde der erfolgreichste Film des Jahres 1992. Außer den Kommerzfilmen entstand in den neunziger Jahren auch eine Anzahl von künstlerisch guten Koproduktionsfilmen, für die meistens Filmemacher des Festlands die Drehbücher verfaßten, Regie führten und die Hauptrollen spielten, wie z.B. „Judou“, „Die roten Laternen“ von Zhang Yimou, „Lebewohl, meine Konkubine“ von Chen Kaige sowie „Der Mann mit 40 Jahren“ (R: Li Shaohong, 1992), „Zum

Vergnügen“ (R: Ning Ying, 1992), „Der Berggott“ (R: Huang Jianzhong, 1992), „Kein Applaus“ (R: Xia Gang, 1993), „Wukui“ (R: Huang Jianxin, 1993), „Die Geschichte aus Yunan“ (R: Zhang Nuanxin, 1993), „Verrückte Aktieninhaber“ (R: Chen Guoli, 1993). Es ist offenkundig, daß die Koproduktion mit Produktionsfirmen aus Hongkong, Taiwan oder dem Ausland als eine neue Produktionsweise einen bedeutenden Teil in der Struktur des ‚Neuen Chinesischen Films‘ bildet.

Anfang der neunziger Jahre wurde eine Diskussion um die Existenz der Filmstudios geführt. Eine Meinung lautete, um den filmwirtschaftlichen Abstieg zu bremsen, sollten die großen und kompletten Filmstudios aufgelöst werden und sich in verschiedene einzelne selbständige funktionale Gesellschaften für Film- und Fernsehfilmproduktion, Drehbuch, Ausstattung, Tonaufnahme, Schnitt, Special Effects, Filmkopie usw. neu organisieren und sich nicht mehr allein auf ein Filmstudio konzentrieren, sondern ihre Dienste den Film- und Fernsehteams des ganzen Landes sowie der ganzen Gesellschaft anbieten. Das würde wahrscheinlich die Existenz der großen und kompletten Filmstudios Chinas in Frage stellen. Obwohl es früher schon einige Versuche zur Dezentralisierung der Filmstudios und zur Gründung selbständiger Gesellschaften für Filmproduktion gegeben hatte, waren sie jedoch am System der Planwirtschaft und den alten Verwaltungsmechanismen Chinas gescheitert. Erst mit der Einführung der Marktwirtschaft bestand die Möglichkeit, solche Versuche zu verwirklichen. Ein Beispiel dafür: Im August 1992 trat der Regisseur Xie Jin aus dem Shanghai-Filmstudio aus, gründete mit Unterstützung einer Firma die private Xie Jin-Hengtong-Gesellschaft für Film- und Fernsehfilmproduktion GmbH. Xie Jin arbeitet nicht nur als Generalmanager dieser Gesellschaft, sondern auch als Regisseur und Produzent. Die Gesellschaft von Xie Jin, bei der Filmproduktion und -verleih eine Einheit bilden, versucht, hervorragende Filmemacher, seien es vom Festland oder aus Übersee, zu engagieren, jedes Jahr etwa drei Filme zu drehen und eine eigene Kinokette zu gründen. Das alles ist neu in China. Weitere Beispiele: die vom Filmemacher Teng Wenji gegründete „Neue Ära-Gesellschaft für Film und Fernsehproduktion“ (1993) in Xian, die von Tian Zhuangzhuang geleitete „Jiguang-Filmgesellschaft“, die „Jindao-Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion“ (1989) und die „21. Jahrhundert-Gesellschaft für Filmentwicklung“ in Peking.

3.2.5. Die Reform des Filmverleihsystems

Seit der Gründung der VR China besteht ein hierarchisches Filmverleihsystem. Das höchste Organ dieses Systems ist die Chinesische Generalgesellschaft für Filmverleih, die 1951 in Peking gegründet wurde. Der zentralen Gesellschaft unterstehen die hierarchischen Lokalgesellschaften: die Provinz- und Stadt-Verleihgesellschaften. Die Generalgesellschaft in Peking monopolisierte das Filmverleihrecht für das ganze Land. Angesichts der filmwirtschaftlichen Notlage sahen sich das Ministerium für Rundfunk, Film und Fernsehen und das Filmamt Ende 1992 gezwungen, marktwirtschaftliche Prinzipien in die Verleihbranche einzuführen und deren Reform zu betreiben, die seit 1993 in die Tat umgesetzt wird. Danach verzichtet die Generalgesellschaft für Filmverleih in Peking auf ihr Monopolrecht, die Filme zu verleihen. Lokale Verleihgesellschaften werden seitdem zugelassen, direkt Kontakte zu Filmstudios herzustellen und deren Filme zu vertreiben. Sie dürfen bei den Filmstudios das ganze lokale Verleihrecht entweder für eine unbegrenzte oder für eine bestimmte Zeit erwerben oder die Einspielergebnisse nach einem bestimmten Prozentsatz mit den Filmstudios teilen. Nach diesem Rezept gibt es nicht mehr wie früher einen Normpreis für eine Filmkopie. Der Preis einer Kopie wird heute nach der Qualität des Films festgelegt bzw. regelt sich nach Angebot und Nachfrage.

Dadurch wurde die Bedeutung der Generalgesellschaft für Filmverleih in Peking stark eingeschränkt. Sie spielt dennoch eine Rolle bei der Koordination des Filmverleihs des ganzen Landes. Dazu eröffnet sie seit 1993 in Peking einen ständigen Filmmarkt und veranstaltet jährlich zwei- bis dreimal Filmmessen. Außerdem ist sie heute noch als die einzige Institution für Filmimport zugelassen, während es den Filmstudios schon seit 1994 erlaubt ist, ihre Produktionen selbst ins Ausland zu exportieren.

Die Reform des Filmverleihsystems hat den lokalen und regionalen Unternehmen neue Chancen eröffnet. Viele von ihnen versuchen aus ihren alten Arbeitsbereichen herauszukommen und ihre Funktionen zu erweitern. So verwandelte sich z. B. die Filmverleihgesellschaft Shanghai 1993 in die Yongle-Gesellschaft GmbH. Sie beschränkt sich nicht mehr auf den Filmverleih, sondern beteiligt sich auch finanziell an Filmproduktionen. Außerdem betreibt sie noch Werbung-, Immobilien-, Industrie- und Handelsgeschäfte, engagiert sich im Tourismus u.a.m. Während sich der Filmmarkt in

anderen Städten immer noch in der Rezession befindet, zeigt die Filmwirtschaft von Shanghai dank den Bemühungen der Yongle-Gesellschaft eine vitale Entwicklung: Die Einspielergebnisse der Kinos in Shanghai erreichten 1993 mehr als einhundert Millionen Yuan. Das Einkommen des Filmverleihs betrug mehr als 50 Millionen Yuan und vermehrte sich im Vergleich zu 1992 um 50%.

3.2.6. Die Filmzensur

In der VR China besteht eine Filmzensur, die ebenfalls durch eine hierarchisch aufgebaute Zensurbehörde erfolgt und schon vor dem Drehen des Films tätig wird. Nachdem ein Buchautor sein Drehbuch fertiggestellt hat, muß er es zuerst der Leitung der Drehbuch-Abteilung und des Studios vorlegen. Dort wird das Drehbuch sowohl politisch als auch künstlerisch überprüft (eine vorherige Selbstzensur des Buchautors ist nicht ausgeschlossen). Nur diejenigen Drehbücher, die vor allem politisch ‚kein Problem‘ darstellen, haben die Chance, eine Produktionsgenehmigung zu bekommen. Sonst werden sie entweder abgelehnt oder müssen nach den geltenden politischen Anforderungen ‚verbessert‘ werden. Nachdem die Filme gedreht wurden, beginnt im Studio die zweite Stufe der Filmzensur. Wenn die Leitung des Studios die Filme in ihrer Endfassung akzeptiert hat, müssen die Filme dem Filmamt zur weiteren Überprüfung bzw. Zensur eingereicht werden. Das Filmamt ist verpflichtet, eine definitive Filmbeurteilung durchzuführen. Eine Zensurgruppe, die aus Leitern des Filmamts, Funktionären für Filmproduktion sowie einigen manchmal dazu eingeladenen Filmkünstlern besteht, ist konkret für Freigabe oder Nichtfreigabe eines Films verantwortlich. Erst, wenn alles (politisch, moralisch und künstlerisch) ‚in Ordnung‘ ist, erteilt das Filmamt die Bewilligung und die Filme dürfen in den Verleih kommen. Falls die Filme die Zensur nicht bestanden haben, dürfen sie nicht in den Kinos gezeigt werden. Für solche Filme bestehen dann zwei Möglichkeiten: Sie werden entweder nach Maßgabe der Zensurgruppe weiter ‚verbessert‘ oder sie werden ins Archiv verbannt. Besonders die ‚politisch problematischen oder umstrittenen‘ Filme, die sich bei der Überprüfung durch die Studioleitung durchgesetzt haben, werden auf dieser Ebene angehalten und ausgesondert. Manchmal müssen solche Filme noch den Leitern des Ministeriums für Rundfunk, Film und Fernsehen oder der Propagandaabteilung des ZK der Partei zur weiteren Zensur vorgelegt werden. Diese beiden höchsten Ebenen verfügen über das letzte Vetorecht. Da neue Filme regelmäßig führenden

Persönlichkeiten der Partei und Regierung vorgeführt werden, sind ihre Meinungen ebenfalls oft ganz entscheidend für das Schicksal eines Films.

Unter den sieben Verbotskriterien nach den ‚Bestimmungen der Filmverwaltung‘, die erst 1996 verabschiedet und in die Tat umgesetzt wurden, sind die folgenden beiden besonders entscheidend: ‚Filme dürfen nicht einen Inhalt besitzen, den der Staat verbietet‘ (1). Dieses Kriterium ist ziemlich abstrakt, jedoch umfassend. Denn damit kann ein Film verboten werden, falls er z.B. den sogenannten ‚vier Grundprinzipien‘ widerspricht, die schon in der Verfassung des Staates festgelegt sind. Zweitens dürfen Filme nicht ‚Erotik bzw. Obszönität, Aberglaube oder Gewalt propagieren‘ (2), die ‚sozialistischen Moral- und Ethikvorstellungen‘ untergraben und keine Nackt- und Bettszenen enthalten.

In der Filmgeschichte der VR China wurde aufgrund politischer Kampagnen eine Anzahl von Filmen als ‚verbotenen Filmen‘ abgestempelt. Einige wurden später, nach Lockerung der politischen Stimmung, zwar wieder freigegeben, aber viele sind bis heute in den Filmarchiven eingeschlossen, wie z. B. „Die bittere Liebe“ (R: Peng Ning, 1981) über das traurige Schicksal eines vom Ausland in die VR China zurückgekehrten Intellektuellen und seine Enttäuschung mit diesem Staat. Ein anderes Beispiel ist „Der Taubenbaum“ von Wu Ziniu, der eine Liebesgeschichte zwischen einem verwundeten chinesischen Soldaten und einem vietnamesischen Mädchen im Kriegszustand beider Länder im Jahr 1979 erzählt. Der Film wurde, ähnlich dem sowjetischen Film „Der 41. Mann“, wegen der ‚Propaganda einer abstrakten Menschlichkeit‘ bis heute nicht freigegeben. Außerdem wurden viele Filme von den Filmemachern der fünften Generation wie „Lebewohl, meine Konkubine“ von Chen Kaige, „Judou“, „Die roten Laternen“, „Leben“ von Zhang Yimou, „Der blaue Drachen“ von Tian Zhuangzhuang, „Die Abendglocke“ von Wu Ziniu u.a. von der offiziellen Behörde entweder kaltgestellt oder verboten, da sie erstens nicht zu den ‚Filmen der Hauptmelodie‘ gehören, zweitens ‚zu viel Armut und Rückständigkeit Chinas zeigen, erotische bzw. homosexuelle Geschichten erzählen, einen über Klassen stehenden Humanismus propagieren oder schonungslose Kritik an der Kulturrevolution üben‘. Im Grunde genommen werden ihre Filme für oppositionelle Filme gehalten, die eine Herausforderung der offiziellen Politik und Kultur Chinas darstellen.

3.2.7. Der zweite Höhepunkt der Filme von den Filmemachern der fünften Generation

Die Kommerzialisierung des gesellschaftlichen Lebens, einschließlich des Filmwesens Chinas, stellte auch die Filmemacher der fünften Generation vor eine neue Situation. Die Wende des chinesischen Wirtschaftssystems brachte ihnen keine günstigeren Arbeitsbedingungen. Die Zeit, in der sie mit finanzieller Unterstützung des Staates ihre künstlerischen Versuche unternehmen konnten, war vorbei. Die jungen und künstlerisch ambitionierten Filmemacher mußten nun wie andere Filmemacher kommerzielle Aspekte in der Filmproduktion berücksichtigen. Besonders seit sie mit dem Kapital aus Hongkong, Taiwan oder dem Ausland ihre Filme drehten, waren sie einem verstärkten kommerziellen Druck ausgesetzt. Unter diesen Umständen sahen sie sich gezwungen, ihre Konzepte zu verändern.

Seit dem Ende der achtziger Jahre entstand der zweite Höhepunkt des Filmschaffens von den Filmemachern der fünften Generation, der mit „Das rote Kornfeld“ (1987) von Zhuang Yimou eingeleitet und mit seinen weiteren Filmen „Judou“ (1990), „Rote Laternen“ (1991), „Die Geschichte von Qiuju“ (1992), „Leben“ (1994), „Shanghai Triade“ (1995) fortgesetzt wurde. Weil Zhang Yimou in diesen Filmen seine künstlerischen Versuche überzeugend mit den kommerziellen Elementen verbinden konnte, waren seine Filme meistens auch kommerziell erfolgreich. Dem kommerziellen Druck mußte Chen Kaige, der nach seinem Debütfilm „Gelbe Erde“ einige anspruchsvolle Filme wie „Der Kinderkönig“ (1987) und „Wandernde Sänger“ (1991) herausgebracht und damit jedoch keinen Anklang gefunden hatte, nachgeben und auch seinen ‚Elfenbeinturm der Kunst‘ verlassen. Er drehte mit dem Kapital aus Hongkong und Taiwan zwei kommerzielle Filme: „Lebewohl, meine Konkubine“ (1993) und „Verführerischer Mond“ (1996). Selbst der künstlerisch eigenwillige Tian Zhuangzhuang, der einst behauptet hatte, daß er seine Filme für das Publikum des 21. Jahrhunderts mache, mußte Kompromisse eingehen und einige Kommerzfilme wie „Der Gushu-Künstler“ (1987), „Rock-Jugend“ (1988), „Der Eunuch Li Lianying“ (1990) und „Der blaue Drache“ (1993) drehen. Viele Filme von diesen Filmemachern erhielten Hauptpreise der bedeutenden internationalen Filmfestivals wie Cannes, Berlin, Venedig u.a. und brachten dem ‚Neuen Chinesischen Film‘ weitere Weltgeltung.

Auch die Filme anderer Filmemacher der fünften Generation waren Veränderungen unterworfen. Unter ihnen gingen Zhang Jianya und Zhou Xiaowen (*1954) schon längst den Weg des Kommerzfilms. Zhang Jianya beschäftigt sich von seinem „Leiden des jungen Herrn“ (1987) über „Sanmao tritt in die Armee ein“ (1992) bis zu „Herrn Wangs Sehnsucht“ (1993) speziell mit der lustigen, unterhaltenden Filmkomödie, während Zhou Xiaowen von einer Reihe seiner Actionfilme bis zum historischen Monumentalfilm „Loblied auf die Qin-Dynastie“ (1995) sich stets dem Kommerzfilm widmet. Auch Zhang Junzhao, der mit seinem „Einer und Acht“ den Aufbruch des Films der Filmemacher der fünften Generation eingeleitet hatte, wandte sich danach dem Kommerzfilm zu und brachte „Tempo, die chinesische Mannschaft!“ (1985), „Der einsame Killer“ (1986), „Bogenlicht“ (1988) u.a. heraus. Jedoch blieben sie anfänglich innerhalb der Gruppe der Filmemacher der fünften Generation lange Zeit Einzelgänger. Erst in der allgemeinen Kommerzialisierung des Films sahen sie sich in ihrem Weg bestätigt.

Während der erste Höhepunkt der Filme der fünften Generation von künstlerischer Rebellion geprägt war, wurde der zweite Höhepunkt wesentlich vom kommerziellen Charakter ihrer Filme bestimmt. Der ‚Neue Chinesische Film‘ als eine filmkünstlerische Erneuerung kam damit an ein Ende und begann an Bedeutung zu verlieren, sich zu verändern und zu differenzieren. Der ‚Neue Chinesische Film‘ hat sich in den neunziger Jahren, beeinflusst von der Belebung der Konsumkultur, sowohl thematisch als auch künstlerisch ausdifferenziert und kommerzialisiert.

Beim zweiten Höhepunkt der Filme von den Filmemachern der fünften Generation kam es zu folgenden merkbaren Veränderungen: Der Spielort der Filme kehrt von der weiten gelben Erde oder der öden Landschaft Westchinas in die Städte und von den Bauernhütten in die alten prächtigen traditionellen chinesischen Wohnhöfe zurück. Die Protagonisten der Filme, anfangs meistens Bauern oder Hirten, wurden nun wieder durch Stadtbürger ersetzt. Die Filme gingen den Weg von der Darstellung eines Ideals zur kritischen Darstellung der Geschichte und entwickelten sich von Low-Budget-Filmen zu kapitalaufwendigen Monumentalfilmen. In den neuen Filmen wurde der psychologischen Gestaltung der Figuren, den dramatischen Spielhandlungen und der narrativen Funktion der Filme sowie einer perfekten Gestaltung mehr Gewicht als früher beigemessen. Die bildliche Darstellung steht mit dem Inhalt und der

Spielhandlung noch besser im Einklang. Das starke Bemühen um kraftvolle Darstellungsformen wurde durch einen ruhigen, impliziten visuellen Stil ersetzt. Diese Merkmale der späteren Filme der fünften Generation zeigen, daß sich ihre Filme vom Avantgardokino zum konventionellen Kino, vom künstlerischen Experiment zum Kommerzfilm bewegten. Typische Beispiele dafür sind die Filme „Judou“ und „Rote Laternen“ von Zhuang Yimou. In diesen Filmen findet man kein Loblied auf das dynamische und vitale Leben wie in seinem Debütfilm „Das rote Kornfeld“, sondern die Schilderung einer Depression und die Unterdrückung der Menschlichkeit durch Liebe und Sex. Die Geschichte dieser beiden Filme spielt entweder in einer abgeschlossenen Färberei oder innerhalb eines makaber verschlossenen Wohnhofs, die über ihre Milieubedeutung hinaus als Symbole des alten verschlossenen China und seiner isolierten und traditionellen Kultur dienen. Derartige Themen und Gestaltungsweisen sind auch bei den Filmen der anderen Filmemacher der fünften Generation zu sehen, wie z.B. bei „Lebewohl, meine Konkubine“ und „Verführerischer Mond“ von Chen Kaige, „Familienskandal“ (1995) von Liu Miaomiao sowie „Rouge“ (1995) von Li Shaohong.

4. Repräsentanten der Filmemacher der fünften Generation

4. 1. Chen Kaige und seine Filme

Chen Kaige und die Kulturrevolution

Chen Kaige wurde 1952 in Peking geboren. Er stammte aus einer Künstlerfamilie. Sein Vater Chen Huaiai (1920-1994) war Regisseur des Filmstudios von Peking. Seine Mutter war Lektorin der Drehbuch-Abteilung des selben Filmstudios. Als Chen Kaige noch klein war, brachte ihm seine Mutter schon viele klassische chinesische Gedichte bei. Diese poetischen und bildhaften Gedichte übten später einen großen Einfluß auf seine Filmvisionen aus. Der kleine Kaige kannte viele Leute aus den Filmkreisen, die seinen Vater besuchten. Dieses Familienmilieu weckte in ihm sehr früh sein Interesse am Film.

1965 besuchte Chen Kaige mit 13 Jahren das Gymnasium. Von da an sollte er eigentlich einen schönen Weg von der Mittelschule bis zur Hochschule gehen. Doch ein Jahr später brach die Kulturrevolution aus. Schon in ihrem Anfangsstadium wurde sein Vater

wegen der Mitgliedschaft bei der Kuomintang vor der ‚Befreiung‘ als ‚historischer Konterrevolutionär‘ verurteilt. Daraufhin erfolgte eine Hausdurchsuchung durch die Rotgardisten. Infolgedessen wurde der junge Kaige plötzlich zu einem ‚Sohn des Hundes‘. Durch die bitteren Erlebnisse in der Kulturrevolution begann er an seinen Vorstellungen und an manchen damals sehr verbreiteten revolutionären Losungen zu zweifeln.

Ende 1968 schickte Mao die ‚Jugendlichen mit Schulbildung‘ aufs Land oder in die Gebirge, damit sie dort einer ‚Umerziehung‘ durch arme Bauern unterzogen wurden. 1969 begab sich der 17jährige Chen Kaige wie etwa 20 Millionen andere Mittelschüler in die abgelegene Provinz Yunnan an der Grenze von Burma und Laos. Im Bezirk Xishuangbanna arbeitete er als Landarbeiter in einer Kautschukplantage. Dort lernte er zum ersten Mal das arme Leben und die primitive Produktionsweise der Bauern kennen, die auf der untersten Ebene der chinesischen Gesellschaft standen. Durch die schwere körperliche Arbeit, die etwa drei Jahre dauerte, wurde Chen Kaige von einem schwachen Jungen zu einem kräftigen und willensstarken Mann. Darüber erzählte er: „Während des dreijährigen Lebens auf der Plantage war ich einem unvorstellbaren physischen Druck ausgesetzt und erlebte dabei auch einen enorm großen geistigen Selbstfindungsprozeß. In der Natur entwickelte ich eine selbständige Persönlichkeit“ (1). Zum andren las Chen Kaige während seines Aufenthaltes auf der Plantage viele Bücher. Das half ihm, einen ‚Standpunkt‘ zu finden und ein geistiges Niveau zu erreichen, von dem aus er das Leben der Menschen nüchtern betrachten konnte. Da Chen Kaige groß gewachsen ist und gern Basketball spielte, wurde er 1971 als ‚Soldat des Basketballsports‘ in die Armee aufgenommen, bis er 1976, kurz nach dem Ende der Kulturrevolution, aus der Armee entlassen wurde und von Yunnan nach Peking zurückkehrte. Danach arbeitete er im Kopierwerk von Peking als Arbeiter.

Die Kulturrevolution übte damit ungewollt einen großen Einfluß auf Chen Kaige aus, verlieh ihm viel Lebenserfahrung, die ihm half, wie er selbst feststellte, „mich selbst und die Welt zu erkennen. Diese Erkenntnis spielt eine entscheidende Rolle in meinem ganzen Leben.“ (2)

1978 nahm die Filmakademie von Peking die ersten Studenten nach der Kulturrevolution auf. Ermutigt von Freunden meldete sich Chen Kaige an und wurde

unerwartet unter etwa 3000 Bewerbern als einer von 28 Kandidaten ausgewählt, die zum Studium zugelassen wurden. Während der vierjährigen Studiendauer an der Filmakademie erhielt er mit seinen Studienfreunden eine systematische Ausbildung. Er sah dabei fast alle Klassiker des chinesischen Films, die bedeutenden Werke aus Hollywood und die Autorenfilme von bekannten Regisseuren Europas wie Fellini, Antonioni, Godard, Renai, Truffaut, Bergman, Bunuel u.a., so daß er ein umfangreiches künstlerisches Wissen erwerben konnte, das die Basis für die Entwicklung einer völlig neuen Filmauffassung bildete. Schon während seines Studiums bewegte ihn die Frage: „Welchen Weg sollte ich beim Filmschaffen gehen?“ (3)

„Gelbe Erde“

1984, zwei Jahre nach dem Studienabschluß, drehte Chen Kaige seinen Debütfilm „Gelbe Erde“, der auf dem Prosawerk „Echo im tiefen Tal“ des Schriftstellers Ke Lan beruht. Es erzählt eine traurige Geschichte vom Widerstand eines Mädchens aus Nordshaanxi gegen die feudale, von den Eltern arrangierte Ehe.

Um das Leben der Bauern in Nordshaanxi besser kennenzulernen, begab sich Chen Kaige Anfang 1984 mit dem Kameramann Zhang Yimou und dem Ausstatter He Qun in den Norden der Provinz Shaanxi. Überall sahen sie eine weit gedehnte und eintönige Landschaft voller Talschluchten und waren von dieser Ödheit und Verlassenheit stark erschüttert. Schließlich erreichten sie den Gelben Fluß, die Wiege der chinesischen Nation. Er ist breit und fließt hier ruhig. Neben ihm gibt es nur die ganz trockene und kärgliche gelbe Erde. Im Kreis Ansai bewunderten sie eine Darbietung mit dem berühmten Ansai-Hüfttrommel-Tanz. Chen Kaige und seine Kollegen waren von den donnernden Trommeltönen und der darin verborgenen Freude und Lebenskraft der Bauern sehr beeindruckt. Nach dieser Reise war sich Chen Kaige bewußt, was er mit seinem Film darstellen sollte. „Wir wollen mit diesem Werk unsere Liebe zum Volk zum Ausdruck bringen und unsere Nation voller Lebenskraft und Vitalität zeigen.“ (1)

Chen Kaige erzählt mit seinem Debütfilm eine einfache Geschichte, die in einem armen Bergdorf am Gelben Fluß spielt. Cuiqiao, ein Mädchen von 14 Jahren, wird eine von den Eltern arrangierte Ehe aufgezwungen. Obwohl sie sich gegen diese Ehe wehrt, kann sie sich gegenüber der feudalen Tradition nicht durchsetzen. Schließlich muß sie sich in

das bittere Schicksal der Töchter der gelben Erde, das Generationen vor ihr schon durchmachen mußten, schicken. Es bleibt ihr nichts anderes übrig als durch das Singen von ‚Xintianyou‘, den lokalen Liedern, ihren Kummer und ihre Sehnsucht nach einem freien Leben auszudrücken. Eines Tages kommt Gu Qing, der in der Achten Armee dient, ins Dorf, um Volkslieder zu sammeln. Von ihm erfährt Cuiqiao, daß die Frauen in dem von der KP Chinas regierten Befreiungsgebiet schon das Recht erhalten haben, selbst über ihre Eheschließung entscheiden zu können, und ein glückliches Leben führen. Nach Gu Qings Rückkehr zur Armee entscheidet sich Cuiqiao endlich, aus der Familie ihres Mannes zu entfliehen und sich ins befreite Gebiet zu begeben. In einem kleinen Ruderboot versucht sie den Gelben Fluß zu überqueren, wird aber von den Strudeln des Flusses verschluckt. Das Leben von Cuiqiao findet ein tragisches Ende. Dieses Schicksal ist in der damaligen Zeit und in jener Gegend noch nicht abzuwenden, denn der Widerstand, gegen den sie kämpft, ist zu stark. Dazu sagte Chen Kaige: „Der Weg in eine helle Zukunft, für den sich Cuiqiao schließlich entschied, ist schwer zu gehen. Die Gründe dafür liegen darin, daß sie nicht gegen eine finstere Macht der Gesellschaft im engeren Sinne kämpft, sondern gegen die ruhige, sogar heimelige und Geborgenheit gebende Dummheit des Volkes, in der sie aufgewachsen ist.“ (2) Das tragische Ende von Cuiqiao steht für die noch vorhandene Stärke und Macht der feudalen Verhältnisse.

Neben Cuiqiao gestaltet Chen Kaige mit Cuiqiaos Vater einen Bauertyp der älteren Generation. Das ganze Leben hindurch verrichtet er die Feldarbeit auf der gelben Erde. Für ihn bedeutet die gelbe Erde das Leben. Er liebt sie, setzt seine ganze Hoffnung auf sie und ist von ihr abhängig. Er sagt: „Diese Erde wird von uns Furche um Furche gepflügt, wir setzen einen Fuß nach dem anderen auf sie. Sollten wir sie nicht deshalb auch respektieren?“ Als Vater liebt er zwar seine beiden Töchter, zwingt sie aber in eine unglückliche Ehe hinein. Sein Konservatismus, die Verschlossenheit und Unaufgeklärtheit sowie seine nicht auf Änderung sinnende Psyche machen ihn schließlich zu einem unbewußt feudalen Herrscher über die Familie. Zu dieser Gestalt meinte Chen Kaige, daß „der wesentliche Charakter des alten Bauern ‚Ruhe und Abgeklärtheit‘ sei. Die traditionelle Verhaltensweise der Chinesen - keine Freude über die Dinge und keinen Kummer über sich selbst - kommt bei ihm in typischer Weise zum Ausdruck.“ (3)

Hanhan, der jüngere Bruder von Cuiqiao, ist ein äußerlich schweigsamer, apathischer, aber innerlich gemütsvoller Schafhirt. Chen Kaige charakterisiert einerseits mit dem biederem und ehrlichen Äußeren dieses Schafhirten dessen seelische Reinheit und Unschuld, andererseits gibt er seinem erwachenden Bewußtsein, das sich aus dem Schicksal seiner Schwester und Gu Qings Darstellung vom Leben im Befreiungsgebiet ergibt, Ausdruck. Er zeigt die Sehnsucht dieses Jungen nach einem neuen Leben, indem er beschreibt, wie Hanhan einen roten Stern in seinem Nähzeugbeutel aufbewahrt, die Suche seiner Schwester nach der Achten Armee unterstützt und sie zum Gelben Fluß bringt. In der Szene des ‚Betens um Regen‘ läuft Hanhan dem wellenartigen Menschenstrom entgegen und laut schreiend auf Gu Qing zu. Mit dieser symbolischen Sequenz, die in Zeitlupe gezeigt wird, deutet Chen Kaige an, daß die Kraft nach dem neuen Leben unaufhaltsam und hoffnungsvoll ist, auch wenn sie im Moment noch schwach ist, und sie die ‚Zukunft und Hoffnung unserer Nation vertritt‘ (4).

„Gelbe Erde“ erweist sich nicht nur als ein realistischer, sondern auch als ein poetischer und stilistisch beeindruckender Film. Der Film bedient sich vieler Symbole. Das weit gedehnte Land mit der unfruchtbaren gelben Erde am Gelben Fluß steht im Mittelpunkt des Films. Sie dient im Film nicht nur als Topographie von Nordshaanxi, sondern gilt als Wiege und Heimat der chinesischen Nation, in der viele Generationen seit Tausenden von Jahren leben. Der trübe, ruhig fließende Gelbe Fluß ist im Film ein Symbol für die Basis der nationalen Kultur. Er ernährt die chinesische Nation, zerstört aber auch erwachende Einzelne.

Besonders beeindruckend sind auch einige Szenen, mit denen Chen Kaige versucht, in einem kraftvollen und unbefangenen Stil den chinesischen Nationalcharakter symbolisch darzustellen.

Im Film wird die Szene der ‚Brautfahrt‘ zweimal wiederholt, einmal bei der Heirat eines anderen Mädchens, einmal bei der Cuiqiaos. Obwohl diese Szene in starken Farben und mit kräftiger Musik und Trommelschlägen inszeniert wird, läßt sie keine Begeisterung aufkommen, weil eine solche ‚Brautfahrt‘ seit tausend Jahren auf die selbe Weise wiederholt wird und nur als bloße Konvention und als eine ‚religiöse Zeremonie‘ wirkt. Der Unterschied zwischen dem Alter der Braut und dem des Bräutigams sowie das nicht zueinander passende Äußere verraten schon den Zwangscharakter einer solchen Ehe.

Der rote Türvorhang dient hier ebenfalls als Symbol. Rot ist für Chinesen eine heitere und freudige Farbe und ein Symbol für das Glück. Aber als das Mädchen durch diesen roten Türvorhang ins Zimmer eintritt, scheint es wie in eine dunkle andere Welt zu fallen und hat keine Chance mehr, sich daraus zu befreien. Mit dieser scheinbar freudigen, aber tatsächlich sehr bedrückenden Szene und den kontrastierenden Farben verweist der Film auf die Tragödie derartiger Zwangsehen sowie auf die Unbeweglichkeit der chinesischen Gesellschaft und die Negation der Menschlichkeit.

Die beiden anderen attraktiven Szenen, das ‚Beten um Regen‘ und der ‚Hüfttrommel-Tanz‘ sind von Chen Kaige ebenfalls mit größter Sorgfalt gestaltet. Mit den beiden Szenen versucht er, die „Kraft und Sehnsucht nach einem besseren Leben zu illustrieren“. „Während der ‚Hüfttrommel-Tanz‘ die erwachende, das eigene Leben in die Hand nehmende Kraft der Menschen im Befreiungsgebiet zeigt, verrät das ‚Beten um Regen‘ die Existenz einer unbewußten Kraft. Beide Szenen korrespondieren miteinander: Eine Nation kann sowohl heiter und freimütig die Hüfttrommel schlagen, als auch abgestumpft sein und dumm die Götter im Himmel anbeten. Das sind die beiden Seiten der chinesischen Nation.“ (5)

Für die Szene des ‚Hüfttrommel-Tanzes‘ ließ Chen Kaige 150 junge Bauern einen Trupp der Hüfttrommelschläger bilden, die einheitlich in schwarze wattierte Jacken mit roten Gürteln gekleidet sind und heiter die Hüfttrommel in einem einheitlichen Rhythmus schlagen. In zugespitzter und freier Weise gibt er damit der Freude und Hoffnung der befreiten Bauern Ausdruck und zeigt die in ihnen verborgene elementare Kraft.

‚Beten um Regen‘ ist ebenfalls eine faszinierende und symbolische Szene. Das Beten um Regen zählt zu den alten Sitten der chinesischen Nation und ist selbst heute noch in Nordshaanxi verbreitet. Chen Kaige versuchte mit dieser Szene, „die in den Bauern tief verborgenen Kräfte darzustellen. Sie scheinen im Moment zwar blind zu sein, können aber eines Tages erwachen und aufleben, wenn man sie richtig leitet.“ (6) Dazu ließ er 500 Bauern einheitlich kleiden - oben ohne, unten eine schwarze Hose, eine von Weidengerten geflochtene Bedeckung auf dem Kopf - , in Reih und Glied auf dem Boden sitzen und fromme ‚Lieder zum Beten um Regen‘ singen. Danach laufen sie kreuz und quer durcheinander und sprengen damit die zuvor im Ritual stattgefundenen

Vereinheitlichung. Obwohl an Ort und Stelle nur 500 Bauern anwesend sind, ist es Chen Kaige gelungen, eine Stimmung machtvoller Bewegungen wie Wellen und ein wogendes Heer entstehen zu lassen. Die beiden Szenen gelten heute schon als ‚klassisch‘ innerhalb der Filmästhetik des ‚Neuen Chinesischen Films‘.

Bei der Frage, welcher Film sein bester sei, nennt Chen Kaige wiederholt „Gelbe Erde“. Dazu sagte er: „Er ist zwar nicht mein gelungenster Film, verkörpert aber am deutlichsten mein Schaffen mit voller Ehrlichkeit und Kreativität“ (7) „Gelbe Erde“, dieses nationale Klagelied, steht einerseits für eine Beschäftigung mit der nationalen Geschichte und eine nüchterne Kritik an der nationalen Mentalität, andererseits versteht er sich auch als eine Herausforderung der traditionellen chinesischen Filmästhetik. Der Film war in China lange Zeit umstritten. Viele Experten bewunderten ihn und meinten, daß der Film ein formal neues und perfektes Werk sei, das die Vitalität des chinesischen Films verkörpere. Der Filmkritiker Luo Yijun stellte fest: „ ‚Gelbe Erde‘ hat den chinesischen Film qualitativ erneuert. Bei den Szenen ‚Hüfttrommel-Tanz‘ und ‚Beten um Regen‘ hat der Regisseur den Xieyi-Stil (8) unserer traditionellen Ästhetik mit filmischen Mitteln neu formuliert. Darin liegt die ästhetische Bedeutung dieses Films.“ (9). Manche Kritiker hielten dagegen, daß der Film schwerfällig sei, daß er zu sehr nach den oberflächlichen Eindrücken strebe, ohne die Sehgewohnheit der chinesischen Zuschauer zu berücksichtigen.

Bei der fünften Preisverleihung des ‚Goldenen Hahns‘ - ein Preis der Filmexperten - erhielt „Gelbe Erde“ nur den Preis für die beste Kamera. Im Gegensatz dazu wurde der Film international positiver aufgenommen. Beim neunten Internationalen Filmfestival Hongkong im April 1985 erregte „Gelbe Erde“ großes Aufsehen. Die Presse hielt ihn für den „besten chinesische Film seit Jahren“ (10). Der Filmkritiker Lie Fu schrieb: „In der Gestaltung der Bilder und in der Filmsprache hat der Film einen bedeutenden Durchbruch erzielt.“ (11) Ein australischer Filmkritiker bemerkte: „Der Erfolg des Films ‚Gelbe Erde‘ kennzeichnet den Aufbruch einer jungen, tapferen und talentierten Generation der chinesischen Filmemacher des Festlands.“ (12) Danach hat der Film auch bei weiteren internationalen Filmfestivals Preise erhalten, wie z.B. den ‚Goldenen Leopard‘ beim Filmfestival Lucarno im Juni 1985, den Sutherland-Pokal beim Filmfestival London im November 1985, den Preis für die beste Kamera beim Filmfestival Nantes im November 1985, den Preis für die Förderung der östlich-

westlichen Kultur sowie den Preis für die beste Kamera beim Filmfestival Hawaii. Der Erfolg dieses Films machte Chen Kaige international bekannt und verhalf gleichzeitig der ganzen fünften Generation zu Bekanntheit und Ruhm. Der Film „Gelbe Erde“ gilt seitdem nicht nur als Grenze zwischen dem älteren und dem neuen chinesischen Film, sondern wird auch als Monument für die Filmemacher der fünften Generation verstanden.

„Die große Militärparade“

Nach „Gelbe Erde“ drehte Chen Kaige den Film „Die große Militärparade“ (1985). Der Film erzählt, wie eine Truppeneinheit für die Teilnahme an der großen Militärparade am 1. Oktober 1984 in Peking anlässlich des 35. Gründungsjahres der Volksrepublik China hart trainiert wird. Mit diesem Film versuchte er, sich mit dem Verhältnis zwischen dem Individuum und dem Kollektiv auseinanderzusetzen.

Die Hauptfiguren des Films sind 6 junge Soldaten und Unteroffiziere mit verschiedenen Charakteren. Trotz großer Hitze müssen sie monatelang täglich die selben Übungen - 96 Schritte jede Minute - machen. Das harte und eintönige Trainingsleben setzt sie als Individuen mit ihrer Sehnsucht nach Freiheit selbstverständlich in einen Widerspruch zum Kollektiv und seinen Zwängen. Auf dem Trainingsplatz muß jedoch jeder Soldat seine Individualität ‚bewußt‘ dem Kollektiv unterordnen und seine Individualität wird fast vollständig vernichtet. Schließlich bilden die vielen Tausende Soldaten bei der Parade ein Symbol für die Stärke der Armee und des Staates. Als die jungen und trainierten Soldaten wie ein Block Stahl in kräftigen Gleichschritten in einzelnen viereckigen Truppformen bei der Parade am Tiananmen-Platz vorbeimarschieren, ist man als Zuschauer erschüttert von der elementaren Wucht des Kollektives. Diese beeindruckende Szene erinnert an den ‚Hüfttrommel-Tanz‘ der jungen Bauern im Film „Gelben Erde“. Hier artikuliert sich die Kraft des Volkes auf andere Weise.

Im Film versuchte Chen Kaige eigentlich, sich nur mit dem Training auseinanderzusetzen und „die Menschen in einer besonderen sozialen Form zu betrachten“ (1), ohne die Militärparade auf dem Tiananmen-Platz zu zeigen. Da er dem militärischen Training kritisch gegenüber stand und mit dem Film „nicht wie üblich den kollektiven Geist hervorheben wollte, sondern die Individualität der Soldaten betonte,

die nicht nur für das Vaterland, für die Nation, sondern auch für ihr eigenes Glauben kämpfen“ (2), stieß er bei den Vorbereitungen und Dreharbeiten auf Schwierigkeiten. Auch die Zensur erhob aufgrund der Unzufriedenheit seitens der Armee viele Einwände. Der Befehlshaber des Militärbezirkes der Provinz Hubei drohte sogar, das Filmamt in Peking zu besetzen, falls Chen den Film nicht herausgebe. Durch diesen Druck wurde Chen Kaige schließlich gezwungen, den Film nach dem Wunsch der Armee zu verändern. Erst nachdem er an das Ende des Films die große Militärparade und einige patriotische Losungen anfügte und damit den Film zu einem Loblied auf die Armee verwandelte, erhielt er die Genehmigung, den Film öffentlich zu zeigen. Unter diesen Umständen entspricht der Film nur noch begrenzt der Intention von Chen Kaige und kann das Konzept des Films nicht voll und ganz zum Ausdruck bringen. Der Film wirkt ziemlich chaotisch und bruchstückhaft, der Filmemacher hielt ihn deshalb auch für „im Grunde genommen mißlungen“ (3). Trotzdem meinte er, daß „Die große Militärparade“ für ihn „eine bedeutende Erfahrung bedeutet, weil er mich dazu gebracht hat, eine Zeitlang ruhig zu überlegen, was ich beim Filmen gemacht habe und auf welche subjektiven Probleme ich dabei gestoßen bin.“ (4)

„Der Kinderkönig“

1986 drehte Chen Kaige seinen dritten Film „Der Kinderkönig“ nach der gleichnamigen Erzählung des jungen Schriftstellers Ah Cheng, die vom Leben eines ‚Jugendlichen mit Schulbildung‘ während der Zeit der Kulturrevolution in der Provinz Yunnan erzählt. Es ist kein Zufall, daß Chen Kaige diese Erzählung zum Ausgangspunkt seines neuen Films nahm, weil er in dieser Zeit selbst dort als Landarbeiter gearbeitet und viel erlebt hat. Es bestand also ein biographisches Interesse an diesem Thema. Diesmal arbeitete er nicht nur als Regisseur, sondern war auch einer der beiden Drehbuchautoren des Films.

Die Hauptfigur des Films ist ein ‚Jugendlicher mit Schulbildung‘. Eines Tages schickt ihn der örtliche Parteisekretär zu einer abgelegenen schäbigen Dorfschule und läßt ihn dort als ‚Kinderkönig‘ (eine freundliche, aber auch etwas sarkastische Benennung für Schullehrer unter den Chinesen) die Bauernkinder unterrichten. In der Schule entdeckt er, daß die Kinder über keine Lehrbücher verfügen. Deswegen muß er den Text auf die schwarze Tafel schreiben. Auch sein kleines chinesisches Wörterbuch gilt als das ‚heilige Buch‘ für die ganze Klasse. Noch schlimmer sei es, daß die Kinder viele häufig

gebrauchte Wörter kaum kennen, obwohl sie täglich nach dem Muster der ‚Kritikartikel‘ in den Zeitungen ihren Aufsatz schreiben und dabei deren Sätze bzw. Abschnitte nachahmen. Unter diesen Umständen legt der ‚Kinderkönig‘ einfach das Lehrbuch beiseite, erklärt ihnen zuerst einzelne chinesische Wörter und bringt ihnen dann bei, wie man richtig einen Aufsatz schreibt. Seine Lehrmethoden gefallen den Kindern sehr. Sie halten ihn für einen guten Lehrer. Die ungewöhnlichen Unterrichtsmethoden des ‚Kinderkönigs‘, auch seine Eigensinnigkeit und Selbstlosigkeit beweisen zwar seine Stärke, führen jedoch zu einem unglücklichen Ende. Eines Tages besucht ein Schulinspekteur die Schule und entläßt ihn, weil er mit seinen Lehrmethoden gegen das festgelegte Lehrprogramm verstoßen hat.

„Der Kinderkönig“ ist kein konventioneller Film über Erlebnisse eines jungen Dorfschullehrers in jener chaotischen Zeit, sondern ein kulturell-reflexiver Film von Chen Kaige. Er versucht, mit diesem Film sich mit dem Verhältnis zwischen Mensch und Kultur auseinanderzusetzen und seine Einsicht in das Wesen der chinesischen Kultur zum Ausdruck zu bringen.

Seit tausend Jahren schaffen die Menschen die Kultur, erlernen ihre Konventionen und werden gleichzeitig durch sie in ihrer Entfaltung eingeschränkt. Zur traditionellen chinesischen Kultur meint Chen Kaige: „Ein wesentliches Merkmal dieser Kultur ist es, daß sie sich allzusehr an Konventionen klammert. Unsere nationale Kultur enthält viel Negatives, das ein umfassendes und festgefügtes System bildet und die Kreativität der Menschen fesselt.“ (1) Auch zum traditionellen Bildungssystem, das mit einer derartigen Kultur in enger Beziehung steht, verhält sich Chen Kaige sehr kritisch, weil sein „Ziel darin besteht, die Schüler zu gehorsamen und willensschwachen Menschen ohne Kreativität auszubilden“ (2). Deshalb haßt er dieses Bildungssystem und hofft, daß die Kinder künftiger Generationen nicht mehr eine derartige Erziehung, wie er sie erhalten hat, bekommen. Dementsprechend stellt er es als Ziel des Films dar, „die alten, muffigen und die Schüler irreleitenden Lehrmethoden zu negieren und deren Reform zu betreiben.“ (3)

Chen Kaige bringt seine Kritik an der traditionellen Kultur in der Figur des Titelhelden zum Ausdruck. „Der Kinderkönig“ erscheint als Zerstörer der alten Tradition. Er will die konventionelle Regel des Unterrichts nicht mehr befolgen. Als die Kinder, wie die

Schulordnung verlangt, beim Eintritt des Lehrers ins Klassenzimmer aufstehen, sagt er: „Bleibt doch! Es ist nicht nötig, aufzustehen“. Und als die Kinder, wie die Schulverfassung vorschreibt, die beiden Arme auf den Rücken legen, sagt er: „Es ist nicht nötig, die Arme auf den Rücken zu legen“. Ferner läßt er zu, daß die Kinder sitzend frei ihre Meinungen äußern, was bis dahin unmöglich war. Um den Kindern ein selbständiges Denkvermögen zu zugestehen und in ihnen Vitalität und Kreativität zu wecken, verzichtet er beim Unterricht auf jene konventionellen Lehrmethoden, „zuerst eine Gliederung zu machen, dann den Hauptinhalt jedes Abschnittes und schließlich den Hauptgedanken des ganzen Textes zusammenzufassen“, weil die Schüler nach diesen Methoden nichts lernen können. Um die bloße Nachahmung, eine Unsitte in der Zeit der Kulturrevolution, zu vermeiden, fordert der ‚Kinderkönig‘ von seinen Schülern: „Für euren Aufsatz dürft ihr nicht verwenden, was die Zeitungen oder was andere geschrieben haben. Ihr sollt sowieso nicht mehr die anderen nachahmen. Was müßt ihr statt dessen tun? Gebt euch selbst ein Thema und schreibt frei nach euren Gedanken. Es macht nichts, ob ihr viel oder wenig schreiben könnt. Aber ihr müßt ehrlich und selbständig schreiben.“ Als der ‚Kinderkönig‘ die von Schülern selbständig verfaßten Aufsätze vorliest, lächelt er befriedigt, obwohl sie noch ganz kindlich erscheinen. Für ihn ist es ganz wichtig, daß die Schüler ihre eigenen Gedanken formulieren lernen. Chen Kaige hält viele Details, die der ‚Kinderkönig‘ tut, für signifikant, weil sie für eine bedeutende Veränderung der Schule stehen. Dazu sagte er: „Obwohl die Lehrmethoden des ‚Kinderkönigs‘ noch ziemlich kindisch und unreif erscheinen, betrachtet er die Schüler schon als ausgeprägte Individualitäten und versteht, ihre Persönlichkeit zu respektieren.“ (4)

In diesem Film verwendete Chen Kaige auch Metaphern und Symbole. Z. B. gilt das Wörterbuch im Film als Symbol der traditionellen Kultur. Als der ‚Kinderkönig‘ in der Nacht in seinem Wörterbuch blättert, werden die Bilder dieser Szene von verschiedenen Stimmen, dem wiederholenden Auswendiglernen der „Namen der hundert Familien“, des „Textes aus tausend Wörtern“ (5) sowie eintöniger Rechenreime, untermalt. Dadurch werden die Prinzipien der Wiederholung und die Erstarrung der traditionellen Kultur wirkungsvoll dargestellt. Ein lustiges Kinderlied aus Peking: „Früher gab es einen Berg, auf dem ein Tempel steht, in dem ein Mönch eine Geschichte erzählt. Was für eine Geschichte? Früher gab es einen Berg, auf dem ein Tempel steht ...“ wird im Film vielmals wiederholt. Mit diesem Kinderlied nach der Philosophie von Laotse, dem

chinesischen Philosophen (3. Jh. v.Chr.), gibt Chen Kaige seinen Zorn auf die unveränderliche, durch Generationen hindurch gleichbleibende alte Kultur Ausdruck und kritisiert damit das Erziehungswesen, das auf Auswendiglernen beruht und kein echtes Wissen schafft. Ein anderes Beispiel: in der Einstellungsfolge über eine Steinwalze, die ruhig auf einem Platz steht. Beim ersten Mal kommen einige Kinder und versuchen die Walze vergebens vorwärtszuschieben. Danach wird sie von einer Schar Kinder bestiegen. Beim dritten Mal versucht auch der ‚Kinderkönig‘, der gezwungen wurde, die Schule zu verlassen, dieses Ungeheuer zu bewegen, auch er vergeblich. Dann reitet er auf ihr, rutscht herunter und geht schließlich ratlos weg. Diese große Steinwalze erscheint hier als Bild für die schwere kulturelle Last der chinesischen Nation. Die Schlußszene ist auch symbolisch überhöht. Der ‚Kinderkönig‘ verläßt das Dorf, an den verbrannten statuenähnlichen Bäumen vorbei. Diese Einstellung deutet an, daß wie diese Gruppe von Bäumen manches von der chinesischen traditionellen Kultur beseitigt werden muß, um vorwärtszukommen.

„ ‚Der Kinderkönig‘ ist ein sehr persönliches Werk. Seine Bedeutung übertrifft für mich die der Filme ‚Gelbe Erde‘ und ‚Die große Militärparade‘“, bemerkt Chen Kaige (6). Mit diesem Film macht er nicht nur ein Resümee seines Lebens als Landarbeiter in Yunnan, sondern auch „eine scharfe Kritik an der negativen Seite der Generationen hindurch fortgeführten kulturellen Tradition“, deshalb gilt er auch als „ein zorniges Werk“ und als „ein Werk voll kämpferischem Geist,“ (7), wie Chen Kaige selbst bemerkte. Leider stieß „Der Kinderkönig“ sowohl im Inland als auch im Ausland auf keine positive Resonanz. Er fiel bei der Bemühung um die ‚Goldene Palme‘ des Filmfestivals Cannes durch. In China erhielt er nur einen Preis für die beste Regie bei der Preisverleihung des ‚Goldenen Hahns‘. Seine Kinoaufführungen wurden nur wenig besucht. Viele Zuschauer konnten mit dem tiefen Gehalt des Films wenig anfangen und blieben auch bei gewissen Worten des Protagonisten teilnahmslos. Auch der langsame Rhythmus des Films fand bei den Zuschauern keinen Anklang. Manche verließen sogar frühzeitig das Kino, ohne den Film bis zum Ende zu sehen. Die Gründe sind im wesentlichen darin zu sehen, daß die chinesischen Zuschauer seit langem an traditionelle Filme mit spannender Spielhandlung gewöhnt waren und einen philosophisch-reflexiven Film nicht akzeptierten. Auch die Darstellungsmittel wie Symbole, Metapher u.a.m. wurden vielfach nicht verstanden. Chen Kaige, der wie der ‚Kinderkönig‘ auch ein Rebell gegen die Regeln des traditionellen chinesischen Films

ist, sagte trotzdem entschieden: „Ich lasse mich in meinem Filmschaffen nicht beirren. Ich werde weiter meinen eigenen Weg gehen und die Filme, die ich machen will, drehen.“ (8)

Chen Kaige hatte bis dahin zwar nur drei Filme gedreht, aber schon sechs internationale Filmpreise und einen Sonderpreis des „Goldenen Hahns“ gewonnen. 1988 wählten mehr als hundert Filmkritiker aus verschiedenen Ländern beim Filmfestival Rotterdam in einer Umfrage Chen Kaige zu den 20 bedeutendsten Regisseuren der Welt aus, in dieser Liste nimmt er den sechsten Platz ein.

„Wandernde Sänger“

Nach „Der Kinderkönig“ kam Chen Kaige mit dem Stipendium einer amerikanischen Stiftung nach New York zu einem etwa dreijährigen Aufenthalt. Während dieser Zeit hielt er an der Universität New York einen Vortrag über den ‚Neuen Chinesischen Film‘, schrieb seine Autobiographie „Meine frühe Jugend“ und beschäftigte sich mit dem Drehbuch seines nächsten Films „Wandernde Sänger“, das auf der Erzählung „Das Leben wie Saiten“ des jungen Schriftstellers Shi Tiesheng basiert.

1991 kehrte Chen Kaige nach China zurück und begann seinen neuen Film zu drehen. Anders als früher war er diesmal nicht nur Drehbuchautor, Regisseur, sondern auch Produzent, denn er brachte aus England und Deutschland Produktionskapital für diesen Film mit. „Wandernde Sänger“ ist der zweite Autorenfilm von Chen Kaige und der erste Film von den Filmemachern der fünften Generation, der mit ausländischer finanzieller Unterstützung gedreht wurde.

„Wandernde Sänger“ (1991) erzählt eine alte mystische Geschichte. Zwei Blinde, ein alter Meister des Sanxian (eines dreisaitigen chinesischen Musikinstruments) und sein junger Schüler namens Shitou, ziehen von Ort zu Ort, um den Menschen ihre Lieder vorzutragen. Laut einer Weissagung wird der Meister, wenn die tausendste Saite reißt, im Inneren seines Musikinstruments ein Rezept finden, mit dem er sein Augenlicht wiedererhalten werde. Mit festem Glauben an diese Weissagung wandert er durch die weite Welt. Unterwegs bemüht sich der alte Meister mit seinen Liedern, den Menschen das Glück zu bringen oder Streit zwischen verfeindeten Bauernclans zu schlichten.

Deshalb wird er überall als ein Heiliger verehrt. Endlich ist der Tag da, an dem die tausendste Saite beim Spielen reißt. Der alte Mann eilt in eine Apotheke, um das Rezept herauszuholen und danach die Arznei zu kaufen. Aber trotz aller Erwartungen sagt ihm der Apotheker, daß das Blatt, auf dem das Rezept stehen sollte, leer ist. Der Meister ist verbittert und fühlt sich um sein Leben betrogen. In seiner Verwirrung glaubt der Meister, daß er die Weissagung falsch verstanden hat und 1.200 Saiten reißen müßten. Mit dieser Überzeugung wandert er mit seinem Schüler weiter. Im Gegensatz zu dem Alten zeigt sich Shitou aber gegenüber der Weissagung skeptisch. Er glaubt mehr an Selbstbestimmung und individuelle Erfüllung. In einem Dorf verliebt er sich in Lanxiu, ein Mädchen aus einem Bauernclan, wird aber von Mitgliedern des Clans zusammengeschlagen, die das Glück zwischen Lanxiu und dem jungen Blinden als eine Entehrung des Clans betrachten. Lanxiu nimmt sich das Leben. Bald stirbt auch der alte Meister. Nur Shitou bleibt allein zurück. Aber er will nicht mehr um der Verwirklichung der Weissagung willen die Nachfolge seines Meisters antreten, sondern einen eigenen Weg gehen.

Aus dieser einer Fabel verwandten Geschichte formt Chen Kaige eine Meditation über den Konflikt zwischen der Kultur und dem Leben. Dazu benutzt er wie in seinen vorangegangenen Filmen eine symbolische bzw. metaphorische Darstellungsweise. Während die Kultur durch das Singen der beiden Sänger symbolisiert wird, wird das Leben durch ihre Wanderung vertreten. Die beiden Charaktere des Films verkörpern den Konflikt: Der alte Sänger, der an die Weissagung glaubt, in seiner Überzeugung lebt und deshalb sein eigenes Leben und das seines Schülers unterdrückt, steht für die alte Kultur; der junge Sänger, der mehr an die Selbstbestimmung glaubt und die Sehnsucht nach einem neuen Leben hegt, steht für die Gegenseite, er ist durch die Liebe zu Lanxiu und seine Leidenschaft zum Leben bestimmt. Die unterschiedlichen Vorstellungen der beiden vom Glück führen schließlich dazu, daß der alte Meister für die Weissagung stirbt und der junge Shitou einen neuen Weg antritt. Damit deutet der Filmemacher an, daß die Zukunft Shitou gehört.

Der Spiegel, die Schlange und der Drachen mit dem Schmetterlingsmuster, die im Film mehrmals erscheinen, bilden weitere symbolische und metaphorische Mittel. Ein guter Spiegel bedeutet das Glück bzw. die Zusammenkunft für die Chinesen, während ein zerbrochener das Unglück und Trennung andeutet. Nach der chinesischen Volkssage

„Die Geschichte der weißen Schlange“, in der die weiße Schlange und ihre jüngere Schwester, die blaue Schlange, als schöne Frauen personifiziert werden, ist die Schlange für die Chinesen ebenfalls ein Glückssymbol. Wenn man von einer Schlange träumt, heißt es, werde man eine neue, schöne Frau treffen. Nach der Sage vom „Schmetterlingstraum“ ist der Schmetterling ein Glückssymbol für das Liebespaar. Nachdem ein Liebespaar für die Liebe sein Leben geopfert habe, sei die Seele des verstorbenen Paares in Form fliegender Schmetterlinge erschienen.

Im Vergleich mit den letzten Filmen, die auf der Basis einer realen Zeit- und Raumstruktur die Idee des Filmemachers und das künstlerische Konzept des Films zum Ausdruck bringen, ist Chen Kaige in diesem Film an einen extremen Punkt gelangt: Zeit- und Raumstruktur der Handlung werden von ihm hier vollkommen unrealisiert, manche Symbole und Metaphern werden abstrakt angewendet, so daß der Film schließlich fast wie ein Mythos erscheint. „Wandernde Sänger“ konnte bei den internationalen Filmfestivals keinen Preis gewinnen. In China ist dieser Film bis heute wegen des ungelösten Verleihrechts noch nicht einmal gezeigt worden.

„Lebewohl, meine Konkubine“

Der Mißerfolg der Filme „Der Kinderkönig“ und „Wandernde Sänger“ sowie die Kommerzialisierungstendenz seit dem Ende der achtziger Jahre in China zwangen Chen Kaige, Kompromisse einzugehen und sich dem Kommerzfilm zuzuwenden. 1993 brachte Chen Kaige mit finanzieller Unterstützung der Produzentin Hsu Feng aus Taiwan seinen fünften Film „Lebewohl, meine Konkubine“ heraus, der den gleichnamigen Roman der Schriftstellerin Lilian Lee aus Hongkong adaptiert. Diesmal beteiligte sich Chen Kaige nicht am Drehbuch, sondern engagierte Lu Wei, einen professionellen Drehbuchautor vom Studio Xian, mit der Autorin des Romans zusammen ein Drehbuch zu verfassen. Dieses Vorgehen steht nicht nur für eine Wende im Filmschaffen von Chen Kaige, sondern sicherte auch seinem neuen Film eine dramatische Handlung und eine effektvolle Darstellung.

Der Film erzählt die Geschichte zweier Schauspieler der Peking-Oper, Cheng Dieyi und Duan Xiaolou, sowie ihre Beziehungen zu einer Prostituierten namens Juxian im Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren. Der Film geht dabei chronologisch und in

Episoden vor. Seinen Anfang nimmt er im Jahr 1924 in Peking. In einer Schule der Peking-Oper übergibt eine Prostituierte dem Schulleiter ihren Sohn, einen zarten, schwächlichen Jungen namens Douzi. Douzi ist nun den Torturen der Lehrer und dem Gespött der Mitschüler ausgesetzt. Bald findet er die Freundschaft eines stärkeren Jungen, Shitou beschützt ihn seitdem. Auf Grund der Physiognomie und einer charakteristischen Veranlagung ist Douzi dazu auserwählt, als ‚Qingyi‘ (1) weibliche Rollen zu spielen, während Shitou als ‚Hualian‘ (2) tapfere Generäle und Kämpfer darstellen würde. Durch eine jahrelange harte und strenge Ausbildung sind die beiden Jungen herangewachsen und werden zu herausragenden Bühnendarstellern.

Nach dem Abschluß der Ausbildung beginnen sie mit einer glanzvollen Bühnenkarriere. 1937, unmittelbar vor der japanischen Invasion, feiern die beiden, Douzi unter dem Künstlernamen Cheng Dieyi und Shitou unter dem Namen Duan Xiaolou, ihr Debüt, indem sie als Protagonisten des Stückes „Lebewohl, meine Konkubine“ auftreten. Das Stück spielt vor dem Hintergrund der Rivalitäten zwischen dem Reich Han und dem Reich Chu im Jahre 202 vor Christus. Es erzählt, wie der General Xiangyu, der König des Reiches Chu, vor der militärischen Niederlage sich von seiner Konkubine Yü verabschiedet und sie entläßt. Yü will ihn jedoch in diesem kritischen Moment nicht verlassen. Nachdem sie für Xiangyu ein letztes Mal tanzt, bringt sie sich unerwartet mit dem Schwert des Königs um. Auch Xiangyu begeht in der Umzingelung von Feinden schließlich aus Verzweiflung Selbstmord. Im Stück spielt Dieyi die Konkubine Yü, während Xiaolou als der König Xiangyu auftritt. Beide spielen auf der Bühne ein Opern paar, doch auch im alltäglichen Leben sieht Dieyi in Xiaolou einen Liebhaber. Für ihn ist die Oper so eng mit dem Leben verknüpft, daß Oper und Leben ununterscheidbar werden. Aber Xiaolou kann eine derartige Liebe nicht erwidern, sondern sucht auf andere Weise sein Leben zu genießen und auch Ruhm und Reichtum zu erreichen. Er nimmt die Prostituierte Juxian zur Frau, was für Dieyi Verrat und mangelnde Loyalität darstellt. Enttäuscht und verletzt gibt sich Dieyi Yuan, einem reichen und dekadenten Opernfan, hin und kündigt Xiaolou die Zusammenarbeit auf der Bühne auf.

In den privaten Konflikt zwischen Dieyi, Xiaolou und Juxian spielen auch die historischen Ereignisse hinein. Als unpolitische Menschen können sie sich dem jeweiligen Machtwechsel nicht anpassen und sind den Schikanen hilflos ausgeliefert:

den japanischen Okkupanten 1937-1945, dann den Soldaten der Kuomintang nach der Niederlage der Japaner, ab 1949 den politischen Kampagnen der kommunistischen Partei und schließlich der rücksichtslosen Verfolgung während der Kulturrevolution. Zwischen den Mühlsteinen der Geschichte gehen die drei unter. Dabei bleibt die Peking-Oper oft nicht mehr ein Bühnenspiel, während die Straße zum Schauplatz öffentlicher Erniedrigungen wird. Am Ende begeht Dieyi aus Verzweiflung über sein Scheitern im privaten wie im politischen Leben Selbstmord, so wie er ihn in seiner Rolle als Yü im Stück „Lebewohl, meine Konkubine“ gespielt hat.

Anders als in den vorangegangenen Filmen wie „Gelbe Erde“, „Der Kinderkönig“ und „Wandernde Sänger“, in denen die weiten öden Landschaften in China im Vordergrund stehen und die Menschen oft in der Unendlichkeit der Natur verlorenzugehen scheinen, stehen in „Lebewohl, meine Konkubine“ die Protagonisten im Mittelpunkt. Obwohl Chen Kaige in diesem Film inhaltlich und stilistisch gewisse Zugeständnisse gemacht hat, „bleibt eins aber stets unverändert: die Aufmerksamkeit für die Menschen. Denn die Kunst dient letzten Endes dazu, das Leben der Menschen zu verstehen und den Humanismus anschaulich zu machen.“ (3) Wie in seinen ersten Filmen handelt das Hauptthema des Films „Lebewohl, meine Konkubine“ von der menschlichen Natur. Vor dem Hintergrund der geschichtlichen und politischen Ereignisse im Zeitraum von fünfzig Jahren handelt es sich hier um „die Motive ‚Besessenheit‘ und ‚Verrat‘ als untrennbare Teile der menschlichen Natur“. (4) Cheng Dieyi verkörpert das Motiv der Besessenheit. In seiner Welt sind die Grenzen zwischen Ideal und Wirklichkeit, Bühne und Leben, Mann und Frau, Realität und Phantasie, Leben und Tod verwischt. Das Leben und die Oper bilden bei ihm eine Einheit. Er kann beides nicht mehr voneinander trennen, so daß er sich schließlich das Leben nimmt, indem er nach der Kulturrevolution bei einer Probeinszenierung mit Duan zusammen eine Szene des Peking-Operstücks „Lebewohl meine Konkubine“ spielt und sich dabei real das Leben nimmt.

Dagegen verkörpert Duan Xiaolou das Motiv des Verrats. Er ist ein Mann, der zwischen Leben und Spiel klar unterscheidet, wie er selbst behauptet: „In der Oper soll man leidenschaftlich sein. Aber wenn man sich im Leben auch so leidenschaftlich und besessen benimmt wie auf der Bühne, wie kann man dann unter einfachen wirklichen Menschen leben?“ Duan verrät nicht nur seine Ideale der Oper, sondern auch seinen

Freund Chen Dieyi, der von klein auf sein enger Partner auf der Bühne ist, und schließlich auch seine Frau Juxian.

Dieyis Liebe zu Xiaolou steht letzten Endes als Bild für die Suche nach der Vollkommenheit der Kunst und seines eigenen Ichs. Seine Besessenheit berührt den Filmemacher sehr, weil sie in gewissem Sinne der künstlerischen Haltung von Chen Kaige entspricht. „Ich versuche mit dem Beispiel dieses im wirklichen Leben seltenen und reinen Menschen meine seither festgesetzten künstlerischen Ideale auszudrücken und den Geist der Individualität zu feiern.“ (5)

Viele Leute meinen, daß Chen Kaige mit seinem neuen Film eine homoerotische Liebesgeschichte erzählt hat, die seit langem in China ein Tabuthema ist. Dazu äußert er: „Das ist eine Tragödie, sowohl eine Schicksals- als auch eine Charaktertragödie. Cheng Dieyi ist ein von klein auf gedrillter Schauspieler, der speziell Frauenrollen spielt. Aus künstlerischer Besessenheit ist er so leidenschaftlich, daß er die Oper kaum vom Leben unterscheiden kann. In seinem Bewußtsein ist er schon die Konkubine Yü und sein Bühnenpartner Duan Xiaolou der König Chu. Er hat das Ideal des Theaters mit dem des Lebens verwechselt, ihm geht es nicht um Homosexualität im üblichen Sinne.“ (6) Außerdem hält Chen Kaige „Homosexualität nicht für ein Tabu des Films“, sondern sieht sie als einen Teil der menschlichen Natur. Dazu sagt er: „Den Kern der Literatur und des Films bilden stets der Mensch und die menschlichen Beziehungen. Die Aufmerksamkeit, die der Sexualität geschenkt wird, zeigt, daß die Literatur in ihrer Darstellung des Menschen und der menschlichen Beziehungen einen weiteren Schritt gemacht hat.“(7)

„Lebewohl, meine Konkubine“ steht für eine Wende im Filmschaffen von Chen Kaige. Mit diesem Film wendet er sich vom allgemeinen Nachdenken über die Geschichte und den Geist der Nation sowie den Konflikt zwischen Leben und Kultur ab und widmet sich dem konkreten Nachdenken über das Leben und Schicksal des Individuums. Stilistisch geht er von der antidramatischen zu einer dramatischen Darstellungsweise über. Anstelle stilisierter Mittel, optisch sich überstürzender Bilder sowie des philosophischen Nachdenkens, die seine letzten Filme prägten, bedient er sich einer vielfältig aufgefächerten, subtilen Inszenierungs- und Darstellungsweise und erzählt eine sentimentale Lebensgeschichte mit optischen Reizen und unterhaltenden

Elementen. Chen Kaige leugnet nicht den Einfluß des Filmmarktes auf ihn. Dazu sagt er: „Wer die Zuschauer nicht berücksichtigt, kann nicht Fuß fassen.“ (8) Zugleich betont er auch, daß sich solche Veränderungen auch aus „eigenen spontanen Bemühungen“ ergeben (9). Er meint, daß „ein guter Filmmacher imstande sein sollte, mit verschiedenen Mitteln verschiedene Themen zu behandeln. Der Erfolg des Films macht mir klar, daß ich beim Drehen in der Lage bin, noch freier und breiter Filme zu machen. Ich muß spontan das Medium des Films bedienen.“ (10) Weiter stellt er fest: „Ich bin der Meinung, daß man beim Filmmachen nicht Extreme anstreben sollte, seien sie kommerziell oder künstlerisch. Der kommerzielle Erfolg des Films ist nicht an sich schlecht. Er zeigt, daß man noch die Kraft besitzt, die Zuschauer zu gewinnen. Ich hoffe, daß meine Filme einfach und schön anzusehen sind, aber gleichzeitig auch meine Subjektivität enthalten.“ (11)

Um seinem neuen Film noch mehr Anziehungskraft zu verleihen, engagierte Chen Kaige - im Gegensatz dazu, daß in seinen früheren Filmen meistens unbekannte Darsteller die Protagonisten spielten -, für die Hauptrollen eine Reihe von Filmstars, wie z. B. Leslie Cheung aus Hongkong, Gong Li, Zhang Fengyi und Ge You. Damit ging Chen Kaige bereits einen Schritt in Richtung auf den kommerziellen Film. Der fast dreistündige Film „Lebewohl, meine Konkubine“ war bis dahin auch der aufwendigste Film von Chen Kaige, dessen Produktionskosten etwa 20 Mio. Dollar betragen haben. Der Film gewann beim Internationalen Filmfestival von Cannes 1993 zusammen mit dem Film „Das Hochzeitsbankett“ von An Lee aus Taiwan die „Goldene Palme“. Dieser Preis ist nicht nur die höchste Auszeichnung, die Chen Kaige bisher erhalten hat, sondern bildet auch einen weiteren Meilenstein in der Erfolgsgeschichte der chinesischen Filmmacher der fünften Generation bei den internationalen Filmfestivals. Ferner gewann dieser Film auch den „Golden Globe“ für den besten ausländischen Film in den USA.

„Verführerischer Mond“

1996 drehte Chen Kaige mit der weiteren finanziellen Unterstützung der Produzentin Hsu Feng aus Taiwan seinen sechsten Film „Verführerischer Mond“ und engagierte die Filmstars Leslie Cheung aus Hongkong und Gong Li für die Hauptrollen. Der Film basiert auf dem Drehbuch der Schriftstellerin Wang Anyi und handelt von den Liebesbeziehungen zwischen Ruyi, Tochter aus der wohlhabenden Familie Pang, und

beiden Männern. Mit diesem Film kommt Chen Kaige wieder in die Vergangenheit Chinas zurück. Er erzählt eine Geschichte aus den zwanziger Jahren, in der der allgemeine Umbruch in die Darstellung des Konflikts zwischen Mann und Frau übergeht.

Dem Film fehlt jedoch eine klare Spielhandlung. Verschiedene Erzählfäden sind miteinander verflochten, auch die Hauptrolle Ruyi wird mit vielen Ideen verbunden und gedanklich überfrachtet. Ferner erinnert der Hof der Familie Pang mit seinen vielen weißen Laternen an den Hof mit den roten Laternen im Film „Rote Laternen“ von Zhang Yimou und sieht damit wie eine Remake dieses Films aus. Außerdem werden Leben und Milieu von Shanghai aus mangelnder Kenntnis der Metropole von den zwanziger bis dreißiger Jahren nicht exakt dargestellt. All dies führt dazu, daß „Verführerischer Mond“ schließlich ebenso wie Zhang Yimous neuer Film „Shanghai Triade“ (1995), der die Geschichte einer Bande in Shanghai aus der selben Zeit thematisiert, zu einem Mißerfolg wurde.

Der Film konnte in Cannes keinen Preis gewinnen, wie es sich Chen Kaige gewünscht hatte, und erntete statt dessen viele negative Kritiken. Die französische Zeitung „Le Humanite“ schrieb: „Der Filmmacher nahm sich eine Tragödie als Sujet des Films, und es entstand etwas Falsches und Verlogenes.“ (1); Die „Morgenpost von Nies“ schrieb: „Der Regisseur erfand mit Hilfe vieler Filmtricks nur eine leere und leblose Geschichte.“ Und sie stellte die Frage: „Wo bleibt der frühere Chen Kaige?“ (2) Die chinesischen Filmkritiker, die bis heute den Film nur heimlich auf Video sehen konnten, zeigen sich ebenfalls kalt gegenüber dem Film. Der Titel einer Kritik lautete: „Ein Film kann nicht fern vom Leben nach Belieben erdichtet werden“ (3) und brachte dadurch ihre tiefe Enttäuschung zum Ausdruck.

Mit „Verführerischer Mond“ ist Chen Kaige auf einen Irrweg geraten. Ob er sich von dieser Niederlage wieder erholen kann und neue Erfolge erzielt, bleibt ebenso abzuwarten wie die Antwort auf die Frage, welchen Weg er als ein ‚wandernder Dichter und Sänger‘ weiter geht.

4. 2. Zhang Yimou und seine Filme

Ein wechselhafter Lebensweg vor der Filmkarriere

Im Vergleich mit Chen Kaige und anderen Filmemachern der fünften Generation legte Zhang Yimou einen noch verschlungeneren Lebensweg zurück, bevor er sich mit dem Film zu beschäftigen begann. Zhang Yimou wurde 1950 in Xian, der Hauptstadt der Provinz Shaanxi, geboren und stammt aus einer politisch ‚schwarzen‘ Familie. Sein Vater, ein ehemaliger Offizier der Kuomintang-Armee, wurde nach der Gründung der VR China zu einem ‚historischen Konterrevolutionär‘ abgestempelt und war seitdem fast bei jeder politischen Kampagne Verfolgungen ausgesetzt. Mit einer derartigen ‚schlechten‘ Familienherkunft belastet, erfuhr Zhang Yimou als Sohn eines ‚reaktionären Elements‘ ebenfalls politische Diskriminierungen und Schicksalsschläge. „Ich bin in einer Atmosphäre der Unterdrückung aufgewachsen. Mein Vater und viele Verwandte waren Mitglieder oder hohe Offiziere der Kuomintang. Deswegen ist mir von klein auf eine angenehme Lebensatmosphäre fremd. Ich bin Repressionen gewohnt“, (1) sagte er von sich. Als 1966 die Kulturrevolution ausbrach, besuchte Zhang Yimou die obere Stufe der Mittelschule. Der Unterricht wurde eingestellt und durch Kampagnen gegen die ‚revisionistische Erziehungslinie‘ und gegen ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber in der Partei‘ ersetzt.

Zwei Jahre später wurde er wie andere ‚Jugendliche mit Schulbildung‘ gezwungen, aufs Land zu gehen und sich dort als ‚neue Bauern‘ zu etablieren. Das Leben im Dorf, in dem Zhang Yimou lebte, war sehr arm. Es mangelte nicht nur an Lebensmitteln, sondern auch an Trinkwasser. Trotzdem mußten Zhang Yimou und seine Mitschüler täglich schwere körperliche Arbeit verrichten. 1972 wurde er nach mehrmaliger Ablehnung wegen seiner ‚schlechten‘ Familienherkunft endlich von einer Textilfabrik mit dem besonderen Hinweis, daß er gut Korbball spielen könne, ausnahmsweise als Arbeiter aufgenommen. Anfangs transportierte er Material innerhalb der Fabrik. Bald wurde seine Maltechnik entdeckt, und er kam ins Büro für Designentwurf. In den nächsten Jahren interessierte sich Zhang Yimou für Fotografie. Er kaufte sich von seinem kärglichen Lohn eine Kamera mit Doppelobjektiv, made in China, und bastelte sich selbst einen Vergrößerungsapparat. Seitdem war er ganz besessen von der

Fototechnik. Bald darauf gewann er mit einem Bild, das er mit seiner einfachen Kamera gemacht hatte, den ersten Preis bei einem allchinesischen Fotowettbewerb.

Nach der Kulturrevolution wurde die Filmakademie von Peking wieder eingerichtet und nahm 1978 Studenten auf. Als die Fachrichtung Kamera in Xian Aufnahmeprüfungen für neue Studenten ausschrieb, meldete sich Zhang Yimou mit seinen Fotos an. Die Lehrer der Fakultät für Kamera bewunderten seine Fotoaufnahmen, aber da Zhang Yimous Alter schon 28 Jahre betrug und die Altersgrenze für Anfänger bei 23 Jahren lag, konnte man ihn nicht zum Studium zulassen. Zhang Yimou wollte diese für ihn wahrscheinlich letzte Chance nicht vorbeigehen lassen. In seiner Verzweiflung schrieb er einen Brief an den damaligen Kulturminister und legte ihm einige seiner Fotografien bei. Er bat ihn um Hilfe. Dank einer Anweisung des Kulturministers wurde Zhang Yimou doch noch zum Studium an der Fakultät für Kamera der Filmakademie Peking zugelassen. Während des vierjährigen Studiums wurden sein Fleiß und Talent von Lehrern und Studienfreunden häufig erwähnt. 1982 schloß Zhang Yimou sein Studium ab und kam danach zum Guangxi-Filmstudio.

Start als Kameramann und Darsteller

Seine Kameraarbeit für den Film „Einer und Acht“

1983 erhielt Zhang Junzhao als erster von seinen Studienkollegen die Gelegenheit, einen Film zu drehen. Mit den Kameramännern Zhang Yimou und Xiao Feng, dem Dekorateur He Qun u.a. bildete er ein junges Team. Sie drehten den Film „Einer und Acht“. Von Anfang an versuchten die jungen Filmemacher einen antitraditionellen Film mit einer neuen Ausdrucksweise zu drehen. Daran erinnert sich Zhang Yimou: „Instinktiv wollten wir etwas Neues bringen und dem chinesischen Kriegsfilm einen neuen Weg weisen. Ich bin der Meinung, daß in der Kunst sich die Generation der Söhne nicht nach den Vätern richten sollte, sondern sich jede Generation ihre eigenen Ziele setzen muß. Wiederholung und Nachahmung in der Kunst sind Zeichen des Untergangs. Durch eine subtile Charakterisierung der Beziehungen zwischen den Filmfiguren und ihrer Psyche und durch prägnante Ausdrucksweisen versuchten wir zu zeigen, wie sich die Menschen am Rande der Gesellschaft durch den Geist eines Kommunisten engagieren und mit ihren Körpern eine neue ‚Große Mauer‘ für die

chinesische Nation bilden.“ (1) Dazu wurde „eine ganz andere Darstellungsweise als im traditionellen chinesischen Film angewendet: die Kleidung der Figuren ist vorzugsweise in den Farben Schwarz, Weiß und Grau gehalten. Bei Außen- und Innenszenen wurden leuchtende und bunte Farben vermieden, statt dessen wurden die Bilder in großen schwarzen und weißen Flächen konstruiert. Teilweise gewagte und dynamische Bildgestaltungen sollten eine starke visuelle Wirkung erzielen. Der ganze Film wurde vorzugsweise mit Naturlicht und ruhigen Einstellungen gedreht. Mit solchen Darstellungsmitteln forderten wir die traditionelle Filmästhetik heraus.“ (2)

„Einer und Acht“, das erste Werk der Filmemacher der fünften Generation, spiegelt nicht nur das eigenständige Denken der jungen Filmemacher wider, sondern zeigt auch ihre künstlerische Vitalität. Zugleich ist dieser Film auch ein Beweis für ihr Können. Der Film rief ein starkes Echo hervor und zog schon bei einer Probevorführung in Peking die Aufmerksamkeit der Filmkritiker auf sich. Die eigenartige Geschichte von einem überzeugten Kommunisten und den frei und unbefangenen wirkenden Banditen, die tragische und zugleich bedrückende Stimmung, die physische und psychische Deformation durch die oft gewagten Bildkompositionen sowie die monumentale Ästhetik der Figuren setzten die Zuschauer psychisch in eine starke Erregung. Mit diesem Film machte sich der Kameramann Zhang Yimou einen Namen. Seine ausgezeichnete Kameratechnik hinterließ einen tiefen Eindruck bei Kritikern und Zuschauern.

Kameraarbeit für den Film „Gelbe Erde“

Nach „Einer und Acht“ engagierte Chen Kaige Zhang Yimou als Kameramann für sein Filmdebüt „Gelbe Erde“ (1984). Im Winter 1983 kam Zhang Yimou mit dem Regisseur Chen Kaige und dem Dekorateur He Qun zusammen in den Norden der Provinz Shaanxi, um die Drehorte auszuwählen. Auf der Löß-Hochebene, am Ufer des Gelben Flusses, in den dunklen Wohnhöhlen der Bauern und auf den kahlen Terrassenfeldern fanden sie die Motive, die sie suchten. Die Armseligkeit und Verschlossenheit der Gegend erschienen ihnen als Metapher für die leidgeprüfte chinesische Nation. Die schwer liegende gelbe Erde erinnerte sie an die erstarrte Geschichte Chinas. Beim Hören der in dieser Gegend gesungenen Lieder ‚Xin-Tian-You‘ (1) und der Hüfttrommel dachten sie an die verborgene Energie und Kraft der Nation. Eines Tages

standen sie stumm auf einem Berghang, bewunderten das weit ausgedehnte gelbe Land in der untergehenden Sonne und waren von den Bildern, die sie hier sahen, stark beeindruckt. Da rief Zhang Yimou plötzlich laut: „Machen wir unseren Film einfach vor dem Hintergrund dieser gelben Erde!“ Von Nordshaanxi zurückgekehrt schrieb er sein Konzept nieder: „Ich will die Weite des Himmels, die Tiefe der Erde, den tausend Meilen lang ungehindert dahinströmenden Gelben Fluß, den unaufhaltsam vorwärtsstrebenden Geist unserer Nation, den Aufschrei und die Vitalität der Bauern in ihrer primitiven Wildheit, ihre traurigen Lieder auf der kärglichen gelben Erde, ihr Schicksal und Gefühl - Liebe und Haß, Tapferkeit und Unerschrockenheit, Sehnsucht und Streben nach einer hellen Zukunft - zeigen. Unser Film zeigt jedoch nur ein sehr eingegrenztes Sujet: die gelbe Erde, die Wohnhöhlen, den Gelben Fluß und vier Personen.“ (2)

Im Frühling 1984 begannen die Dreharbeiten. Mit „Gelbe Erde“ versuchte Zhang Yimou einen möglichst unbewegten ‚statischen‘ Film zu drehen. Viele Leute, die den Film gesehen hatten, machten ihm den Vorwurf: „Der Film soll Bewegungen darstellen. Warum bleibt eure Kamera statisch?“ Darauf äußerte Zhang Yimou: „Auf welche Weise – ob ruhig oder bewegt - die Kamera arbeiten soll, hängt vom Inhalt des Films ab. Die Kameraarbeit dieses Films beruht mehr auf ruhigen Einstellungen, das entspricht seinem Thema.“ (3) Dafür nannte er zwei Gründe: Erstens versuchte er „durch eine statische Kamera ein historisch-zeitliches Gefühl zu schaffen. ‚Gelbe Erde‘ erzählt eine Geschichte aus der Zeit des Widerstandskriegs gegen die japanische Aggression, und der Film solle selbstverständlich ein historisches Gefühl, nämlich das Zeitgefühl jener Jahre, zeigen. Die ruhigen Einstellungen können das Milieu jener Zeit am wahrhaftesten und kräftigsten wiedergeben. Deshalb halten wir beim Drehen die Kamera möglichst unbewegt. Außerdem wollen wir uns damit auch gegen den Mißbrauch der Kamera in den letzten Jahren wenden, bei dem sie zu viel bewegt wurde und insbesondere der Zoom fast wie ein Blasebalg mißbraucht wurde.“ Zweitens käme „die statische Kamera der Darstellung der Topographie und Landschaft in Nordshaanxi entgegen.“ (4)

Die Löß-Hochebene entstand in Tausenden von Jahren durch Verwitterung und Erosion, durch Sturm und Regenwasser und bildete sich zu einer weit gedehnten Ebene mit tiefen Gräben und hohen Wällen aus. Auf der Hochebene sind nur spärliche Bäume und

Vögel zu sehen. Man hört nur manchmal das Blöken der Schafe oder den Gesang der ‚Xin-Tian-You-Lieder‘. Dann herrscht dort wieder Stille. Mit einer statischen Kamera werden Ruhe, Stille und Lautlosigkeit der gelben Erde, die sich bis zum Horizont ausdehnt, gut wiedergegeben. Auch das eintönige Leben der Bauern und ihren langsamen Lebensrhythmus nahmen Zhang Yimou und Chen Kaige mit der statischen Kamera auf. Die gelbe Erde ist der Geburtsort der chinesischen Nation. Generationen hindurch leben die Chinesen hier tagaus, tagein. Seit mehr als tausend Jahren hat sich das Leben der Menschen hier kaum verändert. Mit der statischen Kamera wollte Zhang Yimou das Schwere und Unbewegte der Geschichte der chinesischen Nation versinnbildlichen.

Neben zahlreichen ruhigen Einstellungen enthält der Film jedoch auch bewegte Bilder. Sie konzentrieren sich in den Szenen des ‚Hüfttrommeltanzes‘ und des ‚Betens um Regen‘. „In diesen beiden Szenen betonen wir absichtlich die Bewegungen, um die Vitalität der befreiten Bauern und ihre heitere Stimmung zu zeigen.“ (5) Die Szene ‚Hüfttrommeltanz‘ wurde an einem heiteren Tag mit einer Handkamera inmitten zahlreicher Bauern gedreht. Dabei ließ Zhang Yimou die Bewegungen der Kamera dem Rhythmus des Hüfttrommeltanzes anpassen. Die Trommelschläger wurden durch Weitwinkel- und Nahaufnahmen mit ihrem Schlag und ihrem Aufschrei in Einklang gebracht und erzielten dadurch einen starken optischen Effekt. Den Höhepunkt dieser Szene bilden die der Kamera entgegenströmenden heiteren Trommelschläger, woran erkennbar ist, daß die sonst apathisch blickenden Bauern eine überwältigende Lebenskraft zum Ausdruck bringen, sobald sie ihr Schicksal selbst in die Hand nehmen können. Die Szene ‚Beten um Regen‘ besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil, von einer statischen Kamera aufgenommen, stellt das Ritual dar, wie Hunderte von Bauern in Reih und Glied auf dem Boden kniend um Regen beten; der zweite Teil zeigt mit einer beweglichen Kamera, wie die betenden Bauern zu laufen beginnen und der ‚stumme‘ Schafhirt Hanhan gegen den Strom der Menschen mit Gu Qing in der Mitte entgegenseilt. Der Kontrast zwischen der bewegten Kamera in den Szenen ‚Hüfttrommelschlag‘ und ‚Beten um Regen‘ und der überwiegenden statischen Kamera des restlichen Films erzeugt eine starke emotionale Wirkung.

Auch in diesem Film wurden die Farben als ein Stilmittel eingesetzt. Wählte Zhang Yimou beim Film ‚Einer und Acht‘ Schwarz, Weiß und Grau als Hauptfarben, so nahm

er bei „Gelbe Erde“ Gelb als Basisfarbe für den ganzen Film. Der trockene und kärgliche Boden im Nordshaanxi zeigte unter der strahlenden Sonne eine erblaßte hellgelbe Farbe und erzeugte ein unruhiges, nervöses Gefühl. Dieser Farbton entsprach jedoch nicht der Konzeption von Chen Kaige und Zhang Yimou. Dazu meinte Zhang Yimou: „Die gelbe Erde in Nordshaanxi ist zwar unfruchtbar und kärglich, aber sie ernährt das chinesische Volk. In diesem Sinne sollte sie eine mütterliche Wärme ausstrahlen und den Menschen Kraft bzw. Hoffnung gewähren. Deshalb sollte die Farbe der Erde einen warmen Ton verleihen. Von diesem künstlerischen Einfall geleitet haben wir die meisten Außenaufnahmen bei relativ mildem, gedämpftem Licht früh am Morgen oder spät in der Abenddämmerung gedreht und zusätzlich Filter eingesetzt. Auf diese Weise haben wir der Erde eine wärmere, dunklere Farbe verliehen.“ (6) Nachdem Chen Kaige die ersten Filmstreifen gesehen hatte, war er mit dem Farbton zufrieden und hat dann den ursprünglich geplanten Titel des Films ‚Die Stille auf der alten Löß-Hochebene‘ in ‚Gelbe Erde‘ geändert. Außer der Hauptfarbe Gelb verwendete Zhang Yimou auch Schwarz, Weiß und Rot, die ebenfalls dem wirklichen Leben entnommen wurden. Sie waren in den schwarzen wattierten Jacken, den weißen Handtüchern der Bauern und im roten Kleid und Kopftuch der Braut vorhanden. Zhang Yimou verknüpfte diese Farben miteinander, um einen harmonischen Farbklang zu erzeugen.

Auch die Bildkomposition, betonte Zhang Yimou, muß dem Inhalt des Films entsprechen. Im Film „Einer und Acht“ führte er unharmonische, aus dem Gleichgewicht gebrachte Bildkomposition ein, um damit die Zerstörung der Menschen unter anormalen Verhältnissen zu zeigen. Beim Film „Gelbe Erde“ bemühte er sich um eine einfache Komposition. Im Film sind viele Bilder zu sehen, deren Horizont sehr hoch liegt und damit den Blick auf die gelbe Erde lenkt, wobei die Menschen oft nur als rote oder schwarze Punkte entweder ganz hinten aus der weiten gelben Erde heraufkommen, sich wieder langsam entfernen und schließlich hinter dem Horizont verschwinden. Mit derartiger Komposition, wahrscheinlich inspiriert und beeinflusst von der Ästhetik der traditionellen chinesischen Malerei und der chinesischen klassischen Gedichte, versuchte Zhang Yimou „einerseits die Weite der Erde, andererseits die engen Beziehungen zwischen der Erde und den Menschen darzustellen, weil diese von der Erde geboren wurden und nun wieder in ihren Schoß zurückkehren.“ (7)

Für den Lichteinsatz hat Zhang Yimou auch eigene Ideen. Er meinte, daß „das Licht nicht allein der Beleuchtung, Belichtung und Wiedergabe der Farben dient, sondern auch eine bestimmte Atmosphäre stiften soll.“ (8) Gegen das Falsche in der Lichtenwendung im konventionellen chinesischen Film hatte er eine starke Abneigung, besonders gegen die oft konzeptionlos angewandten künstlichen theatralischen Lichteffekte. Deshalb bemühte er sich sowohl in „Einer und Acht“ als auch in „Gelbe Erde“ um eine sparsame Lichtenwendung und natürliche Lichteffekte. Im Film „Gelbe Erde“ setzte er für die Darstellung der Macht und Wärme der Erde ein mildes Licht ein, indem er die natürlichen Lichteffekte am Morgen oder in der Abenddämmerung nutzte. Bei der Szene in der Wohnhöhle, in der es außer einer kleinen Tür und einem Fenster keine andere Lichtquelle gab, benutzte er zur Beleuchtung nur etwas Streulicht, das durch das wärmere Licht einer kleinen Öllampe ergänzt wird. Damit gewannen die Zuschauer den Eindruck, daß es dort zwar dunkel, aber auch warm war. Eine derartige Lichtbehandlung entspricht dem wirklichen Milieu in der Wohnhöhle und steht mit der gelben Grundfarbe des ganzen Films im Einklang. Cuiqiaos Vater ist ein wortkarger, alter Bauer. In seiner Wohnhöhle zeigte ihn Zhang Yimou in einer Nahaufnahme. Dabei stellte er eine kleine Öllampe hinter ihn und ließ ihn wie eine aus Lehm geformte Figur unbeweglich auf dem Kang (einer aus Ziegeln gemauerten heizbaren Schlafbank) sitzen, so daß er fast nur ein Schattenbild zeigt und sein Gesicht kaum zu erkennen ist. Bei der Szene ‚Pflügen des Feldes‘ in der Frühe des nächsten Tages zeigt sich der Alte jedoch ganz anders. Bei der Arbeit ist er sehr geschickt, und seine Augen glänzen. Um die andere Stimmung dieser Figur darzustellen, aber auch um einen natürlichen Lichteffekt zu erzielen, hat Zhang Yimou ein helles Licht gesetzt, so daß das Gesicht des Alten klar zu sehen ist.

Zhang Yimou hat für den Film „Gelbe Erde“ in der Kameraführung und in der Gestaltung von Farbe, Licht, Bildkomposition, Bewegung u.a. Neues hervorgebracht. Seine hervorragende Kameratechnik wurde von den in- und ausländischen Filmkritikern hochgeschätzt. Shen Songsheng, der ehemalige Direktor der Filmakademie Peking, stellte fest: „Die bewegliche Kamera bildet den Grundton und bestimmt den Stil des ganzen Films. Die Verbindung der beweglichen mit der statischen Kamera verleiht dem Film einen prägnanten Rhythmus“ (9). Der Dramatiker Lu Zhuguo: „Der ganze Film zeigt die tiefe Liebe der Filmschöpfer zu unserem armen Boden und Volk. Sie wird nicht durch den Dialog, sondern durch die Bilder, die Landschaft, das Milieu und die

Atmosphäre zum Ausdruck gebracht. Dabei spielt die Kamera eine zentrale Rolle“ (10); Huang Zongying, Darstellerin und Schriftstellerin, sagte: „Die Kamera bringt das Nachdenken des Drehbuchautors und Regisseurs über das Land und das darauf lebende Volk auf eine Weise zum Ausdruck, wie es die Sprache nicht vermag.“ (11) Zur Kameraarbeit von Zhang Yimou im Film „Gelbe Erde“ schrieb der Filmkritiker Lie Fu aus Hongkong: „Zhang Yimous Bemühungen um Bilder, Kompositionen, Farben und Licht stehen stellvertretend für den mutigen und erfolgreichen Versuch der Filmemacher der neuen Generation auf dem Festland.“ (12). Ein australischer Filmkritiker betonte: „Der hervorstechende Erfolg des Films ‚Gelbe Erde‘ ist zweifelsohne der Kamera von Zhang Yimou zu verdanken. Besonders die Bildkompositionen des Films zählen zu den herausragenden Seltenheiten im chinesischen Film.“ (13)

Mit diesem Film gewann Zhang Yimou eine Reihe von Preisen in China und auf einigen internationalen Filmfestivals, wie z. B. den Preis für die beste Kamera bei der fünften Preisverleihung des ‚Goldenen Hahns‘ 1985, für die beste Kamera auf dem Filmfestival Nantes im November 1985 und auf dem Filmfestival Hawaii im Dezember 1985.

Kameraarbeit für den Film „Die große Militärparade“

Nach „Gelbe Erde“ arbeitete Zhang Yimou weiter als Kameramann beim zweiten Film „Die große Militärparade“ (1986) von Chen Kaige. Mit diesem Film, der die große Militärparade anlässlich des 35. Gründungstages der Volksrepublik China 1984 zum Hintergrund hat, wandten sich Chen Kaige und Zhang Yimou von der Geschichte ab und widmeten sich einem Gegenwartsthema. Sie versuchten mit Bildern und Ton der Marschschritte der Soldaten auf dem Tiananmen-Platz die Beharrlichkeit und den vorwärtsstrebenden Geist der chinesischen Nation darzustellen. Im Film charakterisiert Zhang Yimou die Individualität und das Kollektiv der Soldaten auf unterschiedliche Weise. Während er „mit Szenen in den Wohnblöcken auf eine statische Weise die Individualität der Soldaten, ihre Sehnsucht und Sorgen im alltäglichen Leben darstellt“, versucht er „die Szenen auf dem Trainingsplatz auf eine dynamische Weise zu zeigen: wie die Soldaten täglich vom frühen Morgen bis zur Abenddämmerung in Begleitung des ‚Marsches der Volksbefreiungsarmee‘ ganz intensiv und mechanisch trainiert

werden und wie sie dabei das ‚eigene Ich‘ vergessen und sich zu einem Kollektiv zusammenschließen. Diese beiden Linien führen zum Ziel, der großen Militärparade auf dem Tiananmen-Platz.“ (1) Die Kamera von Zhang Yimou hat dem Film nicht nur eine dynamische, sondern auch poetische Stimmung verliehen.

Seine Arbeit als Kameramann und Hauptdarsteller für den Film „Alter Brunnen“

1985 lernte Zhang Yimou Wu Tianming, einen Filmemacher der vierten Generation und den damaligen Leiter des Xian-Filmstudios, kennen. Wu war tief beeindruckt von Zhang Yimous Kameraarbeit in den Filmen „Einer und Acht“ sowie „Gelbe Erde“ und wollte mit ihm zusammenarbeiten. Wu Tianming holte Zhang Yimou ins Xian-Studio und engagierte ihn 1986 als Kameramann für seinen Film „Alter Brunnen“, der auf der gleichnamigen Erzählung des Schriftstellers Zheng Yi basiert.

Wu Tianming und Zhang Yimou gehören nicht der selben Generation an. Deshalb hatten sie sowohl im Sozialen wie auch im Ästhetischen unterschiedliche Auffassungen. Dazu bemerkte Zhang Yimou: „Es gibt Unterschiede zwischen der vierten und fünften Generation. Unsere Generation ist von einem starken Kampfgeist und Konkurrenzbewußtsein geprägt, sie besitzt künstlerischen Ehrgeiz und eine sensible Wahrnehmung. Die ältere Generation zeigt mehr Zärtlichkeit und weniger Ehrgeiz, sie besitzt ein umfangreicheres Wissen als wir, ihr Genauigkeitsdrang läßt aber ihre künstlerische Vitalität nicht hervortreten. Während sie in ihrer Zeit der Reife viel zu dulden hatten, kommen wir nach einer Leidenszeit zur Reife. Das Leiden hat bei ihnen und bei uns unterschiedliche Spuren hinterlassen. Wenn es kein zehnjähriges Chaos gegeben hätte, wären viele ältere Filmemacher heute schon große Meister und hätten ihre eigene Handschrift entwickelt. Die Kulturrevolution hat jedoch ihren künstlerischen Werdegang gebremst. Als sie sich nach 1977 wieder mit dem Film zu beschäftigen begannen und ihren künstlerischen Höhepunkt noch nicht erreicht hatten, kam unsere Generation bereits und durchbrach die Konventionen ihrer Filme und erprobte ganz neue Darstellungsweisen. So kam es dazu, daß zwei Generationen im selben Schützengraben kämpfen und miteinander konkurrieren.“ (1) Trotz der hier betonten Differenzen wollte Zhang Yimou mit Wu Tianming zusammenarbeiten und dessen neuem Film zusätzlichen Glanz verleihen, damit Wu seinen künstlerischen Höhepunkt erreichen konnte. Dazu beteiligte sich Zhang Yimou an fast allen Arbeiten des Films -

vom Konzept des Drehbuchs, der Wahl der Schauspieler, der Durchführung der Dreharbeiten bis zur Montage. Deshalb sagte Wu Tianming oft: „Die Hälfte des Erfolgs von ‚Alter Brunnen‘ ist Yimou zuzuschreiben.“ (2) Das war ihm nicht nur als Kameramann, sondern auch in seiner Funktion als Darsteller zu verdanken.

Wie die vorangegangenen Filme von Wu Tianming thematisiert sein neuer Film „Alter Brunnen“ auch das Leben der Bauern. Das Dorf im Film ist ein armes Dorf in einer Gebirgsgegend, der es sehr an Wasser mangelt. Sun Wangquan, der Protagonist des Films, ist ein junger Bauer mit Schulbildung, auf den die Dorfbewohner alle ihre Hoffnungen setzen, daß er die Rückständigkeit des Dorfes beseitigen könne. Wangquan enttäuscht die Erwartungen der Dorfbewohner nicht und bringt sie dazu, in harter Arbeit im Dorf einen Brunnen zu graben. Doch das lange abgeschlossene Leben in der rückständigen Gebirgsgegend versetzt Wangquan auch in Depression. In der Liebe fehlt ihm der Mut, seine Geliebte Qiaoying zu seiner Frau zu machen. Statt dessen heiratet er nach dem Wunsch seines Großvaters eine Witwe. Wangquan ist ein widerspruchsvoller junger Mann, in dem Traditionsbewußtsein und modernes Denken, Kühnheit und Scheu, Temperament und Apathie, Verantwortungsbewußtsein und persönliche Emotionen eine Einheit bilden. Für diese Rolle suchte Wu Tianming lange nach einem Darsteller, aber erfolglos. Als er schon keinen Ausweg mehr wußte, fiel sein Blick auf seinen Kameramann. Wu fand, daß Zhang Yimou sowohl von seinem Äußeren als auch seiner Art, sich zu geben, der Figur des Sun Wangquan entsprach. Er hat zwar kein schönes, aber ein attraktives Bauerngesicht. Außerdem hat er jahrelang auf dem Lande gelebt, kennt das Leben der Bauern und hat Verständnis für die Figuren und ihr Leben. Gleichzeitig ist er kulturell und künstlerisch gebildet. Warum sollte er es nicht versuchen? Wu Tianmings Ansinnen kam für Zhang Yimou unerwartet. Als er merkte, daß es Wu Tianming Ernst damit war, übernahm er die Rolle.

Vor dem Drehbeginn ging Wu Tianming mit dem ganzen Team in eine Gebirgsgegend und ließ es zusammen mit den Bauern arbeiten und leben. Zhang Yimou trug die Kleidung eines Bauern, lernte wie ein Bauer zu essen und bei einer Sitzung auf dem Boden zu hocken. Um rauhe Hände zu erhalten, bearbeitete er sie mit Sand. Dadurch sah er bald wie ein typischer Bauer der Gebirgsgegend aus. Er bemühte sich auch, sich den Charakter der Figur anzueignen. Dazu lernte er, Wassereimer und Steinplatten zu tragen, steinerne Behälter für Schweinefutter zu meißeln und vieles andere. Für die

Szene, in der Wangquan und Qiaoying unten im Brunnen begraben werden und in den letzten Atemzügen liegen, hungerten beide Darsteller wirklich drei Tage lang. Auch in der Szene des Ringkampfes um den Brunnen springt Zhang Yimou trotz der abgeworfenen Steine- und Erdmassen zur Ausfüllung des Brunnens wirklich in den Brunnen, um den bewaffneten Zusammenstoß zwischen den Bewohnern zweier Dörfer zu verhindern. Besonders beeindruckend sind die Szenen, in denen die Urinschale dreimal ausgeschüttet wird, womit Zhang Yimou die Bitterkeit und Deprimiertheit des Sun Wangquan anschaulich darstellt.

Wu Tianming war mit Zhang Yimous Darstellung sehr zufrieden. Er sagte: „Obwohl das Spiel von Yimou noch nicht so präzise ist wie es notwendig wäre, ist seine Darstellung doch beeindruckend und in einer Weise schlicht, wie es ein professioneller Darsteller nicht erreichen könnte.“ (3) Die darstellerische Leistung von Zhang Yimou wurde auch von den Filmkritikern anerkannt. Sie meinten, daß die Natürlichkeit von Zhang Yimou „einen Fortschritt in der Darstellungskunst des chinesischen Films bedeutet. Sein Erfolg trägt viel dazu bei, das Unechte und Unglaubwürdige in der Darstellungskunst der chinesischen Schauspieler zu beseitigen.“ (4) Zhang Yimou gewann für seine Darstellung Preise im In- und Ausland: den Preis als bester Darsteller beim ersten Internationalen Filmfestival Tokio 1987; den Preis als bester Darsteller beim elften ‚Hundert-Blumen‘-Wettbewerb 1988 und beim achten Wettbewerb des ‚Goldenen Hahns‘ 1988.

Seine Arbeit als Regisseur

Schon als er beim Film „Die große Militärparade“ hinter der Kamera stand, kam Zhang Yimou auf die Idee, eines Tages selbst Regie zu führen. Denn er meinte, daß „Filmkunst letzten Endes die Kunst des Regisseurs ist. Nur als Regisseur könnte ich meine Auffassungen voll und ganz zum Ausdruck bringen. Deshalb muß ich als Regisseur arbeiten und bin überzeugt, daß ich damit auch erfolgreich bin.“ (1) Tatsächlich sammelte er bereits bei den Filmen „Einer und Acht“, „Gelbe Erde“, „Die große Militärparade“ und „Alter Brunnen“ viele Regieerfahrungen, weil er sich neben seiner Kameraarbeit auch an anderen Arbeiten beteiligte.

„Das rote Kornfeld“

Um seinen Traum als Regisseur zu verwirklichen, suchte Zhang Yimou eine Zeitlang nach einem Motiv für seinen Erstlingsfilm. Dazu las er Drehbücher und Romane, fand aber keinen passenden Stoff. Er suchte nach einem Sujet, das „im freimütigen Stil erzählt und von einem temperamentvollen und starken Lebensbewußtsein erfüllt ist.“

(1) Aber die meisten Werke fand er zu vernunftbetont. Ihnen fehlten Leidenschaft und Vitalität. Auch die Figuren fand er zumeist leblos. Außerdem sah er, daß alle Filme, an denen er als Kameramann oder Darsteller mitgewirkt hatte, letztlich schwermütige und bedrückende Filme darstellten. Weil ab 1986 auch in China der Film immer mehr als eine Ware verstanden wurde und ein Publikumserfolg erwünscht war, wollte Zhang Yimou „einen anderen Film machen, der vor allem voller optischer Reize, nicht sehr tiefgründig, aber auf elementare Gefühle des Publikums ausgerichtet sein sollte.“ (2)

Im Frühling 1986, als er noch am Film „Alter Brunnen“ arbeitete, legte ihm ein Freund den Roman „Rotes Kornfeld“ des Schriftstellers Mo Yan vor. Schnell las er den Roman durch und war von der Geschichte und dem Schicksal der Figuren gepackt. Er fand, daß „Das rote Kornfeld“ genau die Geschichte war, die er suchte. Für die Verbindung einer optisch sinnlichen Darstellung mit dem Anspruch auf künstlerische Gestaltung bot die legendäre Geschichte des Romans mit ihren dramatischen Konflikten und den schicksalhaften Ereignissen der Personen einen guten Ausgangspunkt.

Bei den meisten erfolgreichen Filmen von Zhang Yimou handelt es sich um Adaptionen von Romanen oder Erzählungen. Zum Verhältnis zwischen dem Film und der Literatur sagte Zhang Yimou: „Ich bin der Ansicht, daß sich der chinesische Film nicht von der Literatur trennen kann. Wenn man die Entwicklung des chinesischen Films in den letzten Jahren verfolgt, sieht man, daß fast alle guten Filme - mit wenigen Ausnahmen - Adaptionen von Romanen oder Erzählungen sind z.B. ‚Die Hibiskus-Stadt‘ von Xie Jin, ‚Der Rikschakuli Kamel‘ und ‚Die Grenzstadt‘ von Ling Zifeng, ‚Wildgebirge‘ von Yan Xueshu. Deshalb sind unsere guten Filme vor allem den ausgezeichneten Vorlagen unserer Schriftsteller zu verdanken. Bei der Erforschung des modernen chinesischen Films muß man zuerst die moderne chinesische Literatur studieren, denn der chinesische Film hat sich niemals von ihr als Basis entfernt. Deshalb kann es eine Blüte des chinesischen Films nur aus der Blüte der chinesischen Literatur heraus geben.

Literarische Werke werden leichter geschrieben als Filme gemacht werden. Deshalb kann die Literatur die Filmproduktion vorantreiben. Tatsächlich hilft die Literatur den Regisseuren der fünften Generation bei der Wahl ihrer Themen. Was mich betrifft, ich kann nicht auf Romanvorlagen verzichten.“ (3) Die ersten Filme, bei denen Zhang Yimou als Kameramann mitwirkte, stellen ohne Ausnahme ebenfalls Adaptionen der literarischen Werke dar.

Literatur liefert Zhang Yimou nicht nur eine differenzierte Vorlage, sondern bietet ihm auch unterschiedliche stilistische Möglichkeiten. Dazu sagte er: „Die Werke der Schriftsteller, mit ihren unterschiedlichen Arten zu erzählen, ermöglichen unseren Filmen eine stilistische Vielfalt. Ich bestimme den Stil meiner Filme normalerweise nach dem Stil der Romanvorlage. Dadurch ist es mir möglich, Filme in unterschiedlichen Stilen zu drehen.“ (4) Deshalb ist es für Zhang Yimou eine Regel: Jedesmal, wenn er einen guten Roman liest, denkt er sofort daran, ob er geeignet für einen Film sei und wie dessen Adaption aussehen könnte.

Die literarischen Werke, nach denen Zhang Yimou seine Filme dreht, sind ausnahmslos die neu erschienenen Romane oder Erzählungen im experimentellen Stil von jüngeren Schriftstellern, wie z. B. Mo Yan, Liu Heng, Su Tong, Chen Yuanbin und Yu Hua, die fast alle nach 1986 hervorgetreten sind. Zhang Yimou sieht bei ihnen eine gemeinsame Sprache sowohl in ihren literarisch-künstlerischen Vorstellungen als auch in der darin sich artikulierenden Mentalität. In ihren Werken sehen Zhang Yimou und auch andere Filmemacher der fünften Generation brauchbare literarische Vorlagen, während sich die Filmregisseure der dritten und vierten Generationen mehr für die älteren realistischen Werke interessieren.

Die Filme von Zhang Yimou sind dennoch keine im üblichen Sinne ‚werkgetreuen‘ Literaturverfilmungen. Er interessiert sich mehr dafür, mit Hilfe einer literarischen Vorlage einen Film in seiner eigenen Handschrift zu drehen. Dazu verwendet er die Vorlage oft nur als Rohstoff für den Film und erstellt eine eigenständige Bearbeitung der Vorlage. Dabei vereinfacht er sie, streicht überflüssige Handlungen bzw. Figuren und gestaltet manchmal sogar die Vorlage radikal um. Er bildet aus der Story mit ihren Dialogen, Szenen und Details ein eigenes optisches und sprachliches System und

bemüht sich darum, eine neue Form für den Film zu finden. Damit avanciert seine Bearbeitung zu einem Neuerschaffen der literarischen Geschichte als einer filmischen.

Dafür bietet sein Film „Das rote Kornfeld“, mit dem er als Regisseur debütierte, ein gutes Beispiel. Die Filmgeschichte geht auf zwei Romane, „Das rote Kornfeld“ und „Schnaps aus Sorghum“ zurück, die zur Romanserie „Das rote Kornfeld“ von Mo Yan gehören. Sie erzählt aus der Perspektive eines Ich-Erzählers (im Off) eine legendäre Liebesgeschichte, die von den dreißiger bis zu den vierziger Jahren im Nordchina spielt. Im Drehbuch hat Zhang Yimou Inhalt, Thema und gesellschaftlichen Hintergrund sowie die raum-zeitliche Konstruktion und den ästhetischen Stil vereinfacht und verändert. Während es sich in den Romanen um den bewaffneten Kampf gegen die japanischen Aggressoren und die Liebesbeziehungen zwischen dem Großvater und der Großmutter des Erzählers handelt, wird im Film die Liebesgeschichte betont und die Beschreibung des Widerstandskampfes gegen die japanischen Aggressoren reduziert. Einige sinnlich anschauliche Szenen wurden dagegen besonders herausgestellt, wie z. B. ‚Schaukeln der Sänfte‘, eine ‚Liebesszene im Freien‘, eine ‚Opferzeremonie für den Schnapsgott‘. Dadurch werden die diversen Handlungsstränge der beiden Romane zu einem klaren Thema zusammengeführt: die Betonung der Menschlichkeit und das Lob der Lebensfreude.

Die Szene des ‚Schaukelns der Sänfte‘ verweist auf das traditionelle Ritual im Kreis Gaomi der Provinz Shandong, in dem die Geschichte spielt, als die Braut in einer Sänfte vom Elternhaus zum Haus des Ehemannes transportiert wird. Das Schaukeln bildet einen ausgelassenen Spaß der Sänfenträger und eine der faszinierendsten Szenen im Film. Dazu ließ Zhang Yimou einige kräftige häßliche Sänfenträger, dargestellt vom Filmstar Jiang Wen und anderen Schauspielern, eine Zeitlang täglich in der Sonne das Sänfetragen und -schaukeln üben. Am Anfang des Films sitzt die Braut, dargestellt von Gong Li, in einer roten Bluse und Hose, roten Schuhen und rotem Schleier frisch und schön in der Sänfte. Als die Gruppe das freie Land erreicht, beginnen die Sänfenträger, angeleitet von ‚meinem Großvater‘ und begleitet von traditioneller chinesischer Musik mit Trommeln und Trompeten sowie dem Gesang des ‚Liedes des Sänftenschaukelns‘, die Sänfte heftig hin und her zu schaukeln. Im Gegenlicht und im aufwirbelnden Staub sieht die schaukelnde Sänfte so lebendig aus, daß sie wie über den Wolken schwebend

und durch Nebel fliegend erscheint. Diese Szene, die im Film einen Tanz voller Freude darstellt, ergreift die Zuschauer voll und ganz.

Die ‚Liebesszene im Freien‘ bildet eine andere faszinierende Szene des Films. Bei der Rückkehr zum Elternhaus wird die Braut von einem Vermummten entführt und ins dichte Kornfeld geschleppt. Durch eine Draufsicht in der Totale zeigt der Film, wie ‚Mein Großvater‘ hastig ringsum Sorghumhalme niedertritt und dadurch einen grünen runden ‚Altar‘ schafft. Die Braut legt sich dann langsam auf den Rücken und ‚Mein Großvater‘ kniet mit beiden Beinen vor ihr. Da ertönt eine heitere Musik von schreienden Holzrohrtrompeten (traditionellen chinesischen Blasinstrumenten) und heftigen Trommelschlägen. Im Bild erscheinen dann die im Wind wild hin und her schwingenden Sorghumhalme, die für dieses glückliche Paar zu tanzen und zu singen scheinen. Ton und Bild, die hier eine Einheit bilden, zeigen auf symbolische Weise die Freude der Liebe und stellen das enge Verhältnis zwischen Mensch und Natur dar.

Zhang Yimou macht hier neben den beiden Hauptfiguren - ‚meiner Großmutter‘ und ‚meinem Großvater‘ - das Kornfeld zum dritten Mitspieler. Dazu ließ er vor dem Drehen ein etwa sieben Hektar großes Kornfeld anbauen. Mit filmischen Mitteln versuchte er, über den eigentlichen Sinn der Sorghumhalme hinaus es zu einem großen naturhaften Lebenszeichen zu machen. Um die Vitalität der Sorghumhalme zu verdeutlichen und ihr rastloses, unruhiges Leben im Wind darzustellen, benutzten Zhang Yimou und der Kameramann Gu Changwei das Sonnenlicht und den Wind, die den Halmen eine glänzende goldene Farbe verleihen.

Der Film endet mit dem Tod ‚meiner Großmutter‘ beim Kampf gegen die japanischen Aggressoren. Zuerst erscheint die Sonnenfinsternis am Himmel. Dann werden die Sonne, der ganze Raum zwischen Himmel und Erde, das heftig hin- und herschwingende Kornfeld, auch ‚Mein Großvater‘ und ‚mein Vater‘ ganz von einer blutroten Farbe verhüllt. Eine Kinderstimme ruft: „Mutter, Mutter, geh in Richtung Südwest“ unter Begleitung eines lauten Chors von Holzrohrtrompeten. Diese imposante Schlußszene erscheint wie ein Ritual, das der verstorbenen ‚meinen Großmutter‘ das letzte Geleit gibt. Damit erreichte Zhang Yimous Preislied auf das Leben seinen Höhepunkt.

Im Film „Rotes Kornfeld“ zeigte Zhang Yimou zum ersten Mal seine Vorliebe für die Farbe Rot, die in seinen weiteren Filmen auch häufig eingesetzt wird. Auf die Frage, warum er gern die rote Farbe verwendet, sagte er: „Rot ist eine ausdrucksvolle Farbe, ein Zeichen für Temperament, Freiheit und Lebensfreude, sie verleiht den Menschen eine starke Stoßkraft.“ (5) Rot ist nicht nur eine gewünschte Farbe, sondern gilt auch als ein stilisierendes Mittel, mit dem Zhang Yimou Emotionen zum Ausdruck bringt.

Auch die Musik des Films ist von einem ausgesprochen nationalen Stil geprägt. Der Komponist Zhao Jiping, der zuvor die Musik für den Film „Gelbe Erde“ von Chen Kaige komponiert hatte, verwendete Lokallieder aus Nordchina und schuf aus ihnen das lustige ‚Lied des Sänfteschaukelns‘, das tragische ‚Lied des Schnapsgottes‘ und das rührende Lied ‚Schwester, mutig voran!‘, die das Thema des Films musikalisch untermalt haben. Alle diese Lieder wurden nach der Uraufführung des Films im Lande sehr populär. Den ganzen Film hindurch werden nur zwei Arten nationaler Musikinstrumente, die Holzrohrtrompeten und die chinesische Trommel, benutzt. Mit Hilfe dieser beiden Musikinstrumente wurden nicht nur die Lebensfreude, sondern auch die Trauer über den Tod im Kornfeld charakterisiert. Dazu ließ Zhang Yimou „die Trommel wie Herzklopfen schlagen, Holzrohrtrompeten wie heiteres Schreien im Kornfeld blasen.“ (6)

Zum Stil des Films sagte Zhang Yimou: „Dieser Film ist tatsächlich eine Mischung aus Realismus und Romantik und läßt sich nicht eindeutig auf das eine oder das andere festlegen. Ich halte ihn für nichtorthodox und unkonventionell. Er ist eine Art Experiment. Sowohl in seinem geistigen Sujet als auch in seiner filmischen Form wollte ich niemand nachahmen. Ich wollte mit diesem Film eine nationale Eigenschaft und einen nationalen Stil finden und dabei auch etwas Ungezügelmtes zum Ausdruck bringen.“ (7) Der Film „Rotes Kornfeld“ stellt in der Tat einen Ausbruch der Stimmungen und Temperamente von Zhang Yimou dar. „Mit diesem Film habe ich meine Gedanken über das Leben und über den gegenwärtigen Film dargestellt und meine Gefühle und Herzensanliegen zum Ausdruck gebracht“ (8), sagte er.

Zhang Yimou hat mit einer modernen Filmsprache und mit dem kunstvollen Einsatz filmischer Mittel seinen ungewöhnlichen Debütfilm „Rotes Kornfeld“ herausgebracht. Wie als Kameramann und Darsteller erzielte er auch als Regisseur einen großen Erfolg.

Das starke Lebensbewußtsein und der heitere Geist, die in diesem Film ihren Ausdruck fanden, begeisterten nicht nur chinesische, sondern auch viele ausländische Zuschauer. „Das rote Kornfeld“ gewann den Regierungspreis für die beste Regie 1986/87; den Preis für den besten Film beim elften ‚Hundert-Blumen-Wettbewerb‘ 1988; Preise für den besten Film, die beste Kamera, die beste Musik und die beste Tonaufnahme beim achten Wettbewerb des ‚Goldenen Hahns‘ 1988; auf der internationalen Ebene den ‚Goldenen Bären‘ des 38. Internationalen Filmfestivals Berlin 1988 u.a.

„Codename ‚Jaguar‘“

1988 brachte Zhang Yimou seinen zweiten Film „Codename ‚Jaguar‘“ heraus. Der Film spielt Mitte der achtziger Jahre. Ein Flugzeug wird auf dem Weg von Taiwan nach Südkorea von einer schwarzen Bande aus Taiwan entführt und muß auf dem Festland notlanden. Es kommt zu einem Kampf zwischen der schwarzen Bande an Bord und den Soldaten der Sicherheitstruppe aus Peking, die das Flugzeug umstellt haben. Mit diesem Film wandte sich Zhang Yimou einem aktuellen politischen Thema zu. Auch in diesem Film suchte er etwas Neues zu entdecken, indem er die Darstellungsweise des dokumentarischen Films mit der des Actionfilms und des politischen Films verbindet. Da er die verschiedenen Mittel der einzelnen Genres - des Actionfilms, des politischen, kommerziellen und künstlerischen Films - nicht adäquat einsetzen konnte, entstand der Eindruck eines letztlich unbewältigten Genremix.

„Codename ‚Jaguar‘“ ist der bislang einzige Film von Zhang Yimou, der nicht nach einer literarischen Vorlage gedreht wurde. Der Mangel an einem prägnanten Drehbuch trug auch zum Mißerfolg dieses Films bei. Zu diesem Film sagte Zhang Yimou: „Nach ‚Codename ‚Jaguar‘“ bin ich mir bewußt, daß ich bei der Wahl des Stoffes vorsichtiger sein muß. Ich muß Themen behandeln, die das mir bekannte Leben darstellen. Nur dann kann ich meine Fähigkeiten voll und ganz zur Geltung bringen.“ (1)

„Judou“

Nach dem Mißerfolg des Films „Codename ‚Jaguar‘“ kehrte Zhang Yimou wieder zur Verfilmung der literarischen Vorlagen zurück. 1990 drehte er nach der Erzählung „Fuxi, Fuxi“ des jungen Schriftstellers Liu Heng den Film „Judou“, der von den Beziehungen

zwischen der Titelfigur, einer jungen Frau, und deren Ehemann Yang Jinshan, ihrem Liebhaber Yang Tianqing und ihrem Sohn Yang Tianbai handelt. Yang Jinshan, ein älterer Mann und Besitzer einer Färberei, kauft mit drei Hektar Ackerland das junge, hübsche Mädchen Wang Judou und nimmt sie zu seiner Frau. Sie soll ihm einen Sohn gebären und damit den Fortbestand seiner Familie sichern. Aufgrund seiner Impotenz bleibt jedoch der Versuch vergeblich. Der Alte, der ihr die Schuld gibt, quält Judou daraufhin jede Nacht sadistisch. Yang Tianqing, ein adoptierter Neffe von Yang Jinshan, der in der Färberei schwer arbeitet, ist mit 30 Jahren noch immer ledig. Zwischen den beiden - der jungen Judou und dem jungen Tianqing - kommt es aufgrund ihrer ähnlichen Unterdrückung zu einer Annäherung. Im Laufe der Zeit entwickelt sich eine heimliche Liebe. Bald bekommen sie einen Sohn. Als der Alte schließlich erfährt, daß das Kind nicht von ihm stammt, versucht er es mehrmals zu töten. Um das Hindernis für ihr Glück zu beseitigen, wollen Judou und Tianqing den Alten vergiften. Aber sie bringen das nicht fertig. Anstatt dessen setzen sie den gelähmten Alten in einem Holzeimer, so daß er in den Teich der Färberei fällt und ertrinkt. Als der Junge mit zehn Jahren von anderen etwas über die heimlichen Beziehungen zwischen seiner Mutter und Tianqing erfährt, ist er empört. Erfüllt vom Haß, verfolgt er beide mit einem langen Messer. Als er sie endlich in einem dunklen Keller entdeckt, sind beide bereits fast erstickt. Er rettet seine Mutter und schleppt auch den ohnmächtigen Tianqing aus dem Keller. Er versetzt ihm jedoch mit einem Holzknüppel einen tödlichen Schlag und wirft ihn in den Teich. Darüber wird Judou schließlich wahnsinnig und setzt die Färberei in Brand, bei dem sie selbst umkommt.

Mit der Geschichte vom Schicksal Judous - von ihrem Kauf, dem erlittenen sexuellen Sadismus, ihrer Sehnsucht nach Liebe bis zu ihrem furchtbaren Ende - erzählt Zhang Yimou die erschütternde Tragödie einer chinesischen Frau in der feudalen Gesellschaft, in der die Menschlichkeit unterdrückt wurde. Er zeigt, wie die feudalen Verhältnisse die Sehnsucht nach Liebe deformieren und sie letztlich zerstören. Die mörderischen Prinzipien der Feudalzeit stehen als unüberwindbare Barriere zwischen Judou und Tianqing. Sie lassen die beiden Liebenden klein und ängstlich werden und führen dazu, daß ihr Sohn Tianbai aus der tausendjährigen feudal-patriarchalischen Gesellschaft die fast unmenschliche Kraft zieht, seinen eigenen Vater zu ermorden. Als tragisch sieht der Film auch, daß diese feudalen Prinzipien über Generationen hinweg Bestand hatten.

Mit „Judou“ schuf Zhang Yimou ein dem „Das rote Kornfeld“ konträres Werk. Zum Verhältnis beider Filme sagte er: „ ‚Fuxi, Fuxi‘ erzählt wie auch ‚Das rote Kornfeld‘ eine lange zurückliegende Geschichte, ist aber dennoch sehr gegenwartsnah. Ich finde, daß die Figuren dieser Erzählung sich wie typische Chinesen verhalten und daß vor allem Yang Tianqing die Mentalität der Chinesen in besonderer Weise verkörpert. Er ist zwar voller Sehnsucht nach Liebe, findet aber keinen Mut, sich dazu zu bekennen und sich für sie einzusetzen. Deshalb kann er Judou nur heimlich und im Verborgenen lieben. Jede Bewegung in seiner Umwelt beunruhigt ihn tief. Er steht ständig unter Druck und ist in einer depressiven Stimmung. Gleichzeitig kann er aber seine Leidenschaft und seine Sexualität nicht unterdrücken. So gerät er in mehrfache Spannungen. Letzten Endes ist er innerlich und äußerlich nicht ausgeglichen. Während ‚Das rote Kornfeld‘ eine freimütige und lebenszugewandte Menschlichkeit darstellt, beschreibt ‚Judou‘ eine depressive und lebensabgewandte. Während ‚Das rote Kornfeld‘ die Regel- und Gesetzlosigkeit darstellt, beschreibt ‚Judou‘, wie die Regeln die Menschen einengen und sie in eine ausweglose Situation bringen. Diese Regeln sind tief in den Figuren selbst verankert und müssen nicht mehr von der Außenwelt durchgesetzt werden. Deshalb ergibt sich ihre Tragödie ebenfalls aus ihnen selbst und weniger aus der Gesellschaft. Hätte Yang Tianqing den Charakter ‚meines Großvaters‘ des Films ‚Das rote Kornfeld‘ besessen, hätte sich aus der Tragödie ein heldenhaftes Loblied der Überwindung menschlicher Begrenzungen entwickelt. Er hätte den Alten getötet und Judou geheiratet. Deshalb zeigen die beiden Filme ‚Das rote Kornfeld‘ und ‚Judou‘ etwas völlig Verschiedenes.“ (1)

Wie beim Film „Das rote Kornfeld“ nahm Zhang Yimou auch bei der Vorlage dieses Films viele Bearbeitungen bzw. Veränderungen vor. Die Zeit- und Raumgestaltung, die Entwicklung der Figuren, die Schwerpunkte der Erzählung und selbst der Titel der Geschichte wurden verändert.

Der Titel der Erzählung „Fuxi, Fuxi“ spielt auf eine chinesische Sage an. Im chinesischen Mythos gilt Fuxi als ein sexuelles Totem. Im Gegensatz zur Erzählung, in der die Männer im Vordergrund stehen, gab Zhang Yimou seinem Film den Namen „Judou“ und setzte damit die Frau ins Zentrum der Spielhandlung. Dazu sagte er: „Man setzt oft die Figuren des Films in einen scharfen Konflikt zur Außenwelt. Der Druck,

unter dem die Frauen in der feudalistischen Gesellschaft stehen, ist jedoch stärker als der Druck, den Männer auszuhalten haben.“ (2)

In der Erzählung ist die Geschichte in einer Zeit nach dem Jahr 1944 angesiedelt. Sie erstreckt sich über die vierziger und fünfziger Jahre bis zur Zeit der Kulturrevolution. Im Film spielt die Geschichte, erkennbar an der Kleidung der Figuren, Anfang des Jahrhunderts, und Yang Tianqing tritt nicht wie in der Erzählung als ein 16jähriger junger, sondern als ein etwa 30jähriger alleinstehender Mann auf. Dadurch wird nicht nur die Zeit der Handlung bedeutend reduziert, sondern auch die Schicksale und Charaktere der Figuren werden konzentriert dargestellt und der Parabelcharakter der Geschichte hervorgehoben.

Die Lebenswelt der Figuren wurde von Zhang Yimou ebenfalls verändert. Der kleine Gutsbesitzer Yang Jinshan in einem nordchinesischen Bergdorf in der Erzählung wurde im Film zum Besitzer einer Färberei in Südchina. Dazu konstruierte Zhang Yimou eine Färberei mit vielen farbigen Tüchern. Die Färberei im Film, ein altes mystisches Haus, stellt nicht nur eine abgeschlossene Welt dar, in der ein dumpfes und bedrückendes Leben herrscht und eine primitive Färberei verrichtet werden muß, sondern besitzt auch eine symbolische Bedeutung. Sie gilt als Ort des Psychodramas, an dem die Protagonisten den Konflikt zwischen ihren Begierden und deren Unterdrückung erleben. Auch die von hoch oben herabhängenden roten, gelben, blauen Tuchbänder und die knarrenden Räder, die im oft grabesstillen Haus das einzig Lebendige zu sein scheinen, erzeugen viele Assoziationen. Sie versinnbildlichen zum einen die ‚feudalen Regeln‘, verleihen zum anderen dem Film eine eigenartige starke audiovisuelle Wirkung. Außerdem dient die Färberei dazu, den Hauptgestalten des Films ein dramatisches Ende zu bereiten: Während Yang Jinshan in der Erzählung eines natürlichen Todes stirbt, ertrinkt er im Film im Teich der Färberei. Ebenfalls erleidet Yang Tianqing, der in der Erzählung aus Angst und Verzweiflung Selbstmord beging, im Film einen dramatischen Tod - er wird von seinem Sohn ermordet und in den Farberteich geworfen, in dem auch schon Yang Jinsahn ertrank. Dadurch wird die Kontinuität des Tragischen besonders herausgestellt, und die ‚Seelenwandlung‘ und ‚göttliche Vergeltung‘, für die sich Zhang Yimou interessiert, werden ins Extrem getrieben.

Auch das Schicksal von Judou wird im Film zugespitzt. Während sie in der Erzählung nach der Geburt eines weiteren Sohnes von Yang Tianqing ruhig weiter lebt, ist sie im Film nach der Ermordung Tianqings durch den eigenen Sohn wahnsinnig geworden, sie setzt die Färberei und sich selbst in Brand.

In diesem Film zeigte Zhang Yimou auch seine Vorliebe für die rote Farbe. Er nahm Rot als Grundton des Films - lange rotgefärbte Tücher, rotes Farbwasser, die rote Bluse von Judou in einer als Traum dargestellten Hochzeitsfeier - und versinnbildlichte damit das Temperament, die Liebe, den Lebenswillen sowie die Gefahr. In der Schlußszene des Films ist das rot lodernde Feuer, in dem die ganze Färberei aufgeht, besonders beeindruckend. Es steht dafür, daß Judou damit nicht nur das Haus samt allen feudalistischen Verbrechen, sondern auch ihre Hoffnung und Liebe in Brand setzt und verbrennt. Die Anwendung der roten Farbe gibt im Film nicht nur vielen verschiedenen Stimmungen und Emotionen Ausdruck, sondern erhöht durch die sinnliche Präsenz auch die Faszination des Films.

Im Vergleich zu „Das rote Kornfeld“ stellt „Judou“ sowohl in der Konstruktion der Geschichte und der Darstellung der Handlung als auch im Spiel der Darsteller ein reiferes Werk dar. Mit „Judou“ zeigte Zhang Yimou wieder seine Fähigkeiten bei der Verfilmung literarischer Vorlagen. Wieder war er in der Lage, den komplizierten Inhalt des Originals zu einer konzentrierten faszinierenden Spielhandlung zu verdichten und dabei viele lebendige Details hinzuzufügen. Auch in der Kamerasprache und in der Montage gelang es ihm, mit eigenartigen Bildkompositionen bzw. -darstellungen, bunten Farben, einem wirkungsvoll eingesetzten Ton u. a. m. seinen Film stilistisch zu gestalten.

„Judou“ wurde jedoch wegen seines ‚fragwürdigen Inhaltes‘ und der Darstellung der Sexualität von der Zensurbehörde eine Zeitlang kaltgestellt. Er durfte dem chinesischen Publikum erst zwei Jahre später gezeigt werden und konnte deshalb nicht an den chinesischen Filmwettbewerben - dem ‚Goldenen Hahn‘-Preis und dem ‚Hundert Blumen‘-Preis - teilnehmen. „Judou“ fand international großen Anklang. Er wurde auf dem neunten Internationalen Filmfestival Hongkong 1990 zu den zehn großen chinesischen Filmen gewählt, gewann beim 43. Internationalen Filmfestival in Cannes

1990 den Sonderpreis Louis Bùnuel und wurde zum besten nichtenglischsprachigen Film für die 63. Verleihung des Oscars 1991 nominiert.

„Rote Laternen“

1991 drehte Zhang Yimou nach der Erzählung „Gruppe der Haupt- und Nebenfrauen“ des jungen Schriftstellers Su Tong seinen vierten Film „Rote Laternen“.

Der Film erzählt ebenfalls eine Frauengeschichte aus den zwanziger und dreißiger Jahren. Die junge Studentin Songlian wird, kaum daß sie das Studium beendet hat, von der Stiefmutter gezwungen, einen reichen älteren Mann zu heiraten, der außer einer Hauptfrau noch zwei Nebenfrauen besitzt. Als vierte Frau des Mannes gerät Songlian in einen offenen bzw. versteckten ‚Krieg‘ zwischen den Frauen im Haus. In der abgeschlossenen Welt der Familie Chen verkörpern die vier Frauen unterschiedliche Charaktere und Positionen: Die rechtmäßige Ehefrau Yuru, eine gläubige Buddhistin, hat dem Mann einen Sohn und eine Tochter geboren. Sie besitzt im Haus eine unerschütterliche Position. Die erste Nebenfrau Zhuoyun ist zwar nicht mehr ganz jung, weiß aber Bescheid, wie sie die Gunst des Hausherrn gewinnt. Sie verhält sich zu den anderen Frauen äußerlich freundlich, ist innerlich aber heimtückisch und intrigant. Die zweite Nebenfrau Meishan, eigentlich eine Schauspielerin der Peking-Oper, ist eine schöne, attraktive und verwöhnte Frau, die oft ihren Launen freien Lauf läßt. Im Gegensatz zu diesen drei Frauen ist Songlian jung, intelligent und besitzt einen besonderen Liebreiz. Neben diesen Frauen ist noch das junge Dienstmädchen Yaner zu erwähnen, die davon träumt, eines Tages vom Hausherrn zur Nebenfrau genommen zu werden. Sie wird im Verlauf der Geschichte von Zhuoyun als ein Instrument gegen Songlian eingesetzt. Der ‚Krieg‘ zwischen den Frauen zerstört schließlich das Leben im Haus: Yaner stirbt aufgrund des Konfliktes mit Songlian an einer Krankheit. Meishan wird wegen ihrer Liaison mit dem Hausarzt unter Hausarrest gestellt. Songlian verliert die Gunst des Hausherrn und wird schließlich wahnsinnig.

Ähnlich den Filmen „Das rote Kornfeld“ und „Judou“ ist auch der Film „Rote Laternen“ in den zwanziger Jahren angesiedelt. Er stellt auch eine tragische Situation von Frauen dar. Dazu, daß er immer wieder Frauen in den Mittelpunkt seiner Filme stellt, sagte Zhang Yimou: „China hat eine 2000jährige, sehr stark feudalistisch

geprägte Tradition. In dieser Tradition standen die Frauen an der alleruntersten Stelle der Gesellschaft. Und diese Situation der Unterdrückung ist bis heute noch nicht ganz überwunden. Ich bevorzuge für die Hauptrollen meiner Filme Frauenfiguren, weil man anhand der Frauenschicksale den Unterdrückungsmechanismus in China mit seiner Jahrtausende alten feudalistischen Tradition und Wurzel am besten entlarven und anprangern kann. Dabei lassen sich auch Emotionen ansprechen und freisetzen.“ (1) Eine weitere Gemeinsamkeit in diesen drei Filmen ist, daß sich die Hauptgestalten in eine offene oder geheime Liebesaffäre einlassen. Sie sind entweder die Unglücklichen in der Ehe, bei einer sexuellen Beziehung oder hoffnungslos in ihrem Kampf gegen das Feudalsystem unterlegen. In diesem Sinne setzt „Rote Laternen“ die Thematik der vorangegangenen Filme von Zhang Yimou fort. Während „Das rote Kornfeld“ die freie Entwicklung der Individuen und „Judou“ die Deformation des Einzelnen unter dem äußeren und inneren Druck beschreiben, wird in „Rote Laternen“ die Tragödie einer Gruppe von Frauen dargestellt. Durch die besondere Erzählperspektive von Songlian, die als Außenseiterin, Betrachterin und auch Betrachtete erscheint, stellte der neue Film anschaulich dar, wie die Frauen innerhalb einer feudalen Großfamilie offen oder im geheimen miteinander rivalisieren, gegeneinander intrigieren und wie sie dadurch versuchen, der Langweile ihres Alltagslebens zu entkommen und ihre Einsamkeit und ihren Kummer zu bekämpfen.

Zur Wahl der Erzählung von Su Tong sagte Zhang Yimou: „Ich war besonders vom Gestaltungsprinzip der ‚Gruppe der Haupt- und Nebenfrauen‘ - ‚eine alte Flasche mit neuem Wein füllen‘ - beeindruckt. Der junge Schriftsteller benutzt das Muster einer alten Erzählform und erzählt in ihr von einem neuen modernen Gesichtspunkt aus die Tragödie einer feudalen Großfamilie. In seiner Erzählung hat er nicht nur, wie in der Romantrilogie ‚Familie‘, ‚Frühling‘ und ‚Herbst‘ von Ba Jin (2), das Lebensmilieu dieser Zeit dargestellt, sondern auch die in der Natur des Menschen liegenden Tendenzen zu Feindseligkeit, Haß und Zerstörung beschrieben. Er konstruiert seine Geschichte nicht wie die älteren Schriftsteller von einem strikt realistischen Ausgangspunkt aus, sondern stellt aus der Perspektive der Jüngeren viel Neues dar. Gerade das hat mir gut gefallen. Da wir Filme für die jüngeren Menschen von heute drehen, müssen wir den Zuschauern eine andere Erkenntnis über das Leben in jenen Jahren liefern.“ (3) An dieser Einschätzung zeigt sich, daß Zhang Yimou in seinem künstlerischen Gesichtspunkt mit dem Autor Su Tong übereinstimmt. Für Zhang Yimou

ist es nicht so sehr wichtig, in welcher Zeit die Geschichte spielt, sondern ihm kommt es vor allem darauf an, „wie man die Menschen darstellt und ihre Gefühle beschreibt.“⁽⁴⁾ Außerdem war es für ihn nicht schwer, Su Tongs Geschichte, die in einem einfachen Stil geschrieben ist, filmisch umzusetzen. Die Gefühlswelt in Su Tongs Erzählung zeigt sich subtil und farbenreich, was auch Zhang Yimous Interesse geweckt hat, da er in seinen Filmen stets nach starken visuellen Wirkungen strebt. Su Tongs Vorliebe für Rot, Rosa und Purpurn korrespondiert mit Zhang Yimous Vorliebe für diese Farben. Nicht zuletzt treten bei Su Tong auch die Frauen als Hauptfiguren auf.

Wie bei den vorangegangenen Verfilmungen bearbeitete Zhang Yimou auch diesmal die Vorlage, um seiner Verfilmung den spezifischen Zhang Yimou'schen Charakter zu geben. Da Inhalt und Form von Su Tongs Erzählung einfacher als Mo Yans „Das rote Kornfeld“ und Liu Hengs „Fuxi, Fuxi“ erschienen, verzichtete Zhang Yimou diesmal auf eine Zusammenarbeit mit dem Autor.

Die wichtigsten Veränderungen im Film gegenüber der literarischen Vorlage sind die Hinzufügung zahlreicher roter Laternen und die sich daraus entwickelnden Handlungen und Details. Dementsprechend gab Zhang Yimou seinem Film den Titel „Hoch hängen die roten Laternen“. Dazu sagte er: „Die roten Laternen dienen im Film nicht allein als Dekor, sondern beziehen sich auf die Entwicklung der Geschichte und stehen mit dem Schicksal einiger Frauen in enger Verbindung. Ohne die roten Laternen wäre die Filmgeschichte nicht vollständig“ (5). Mit den roten Laternen brachte Zhang Yimou nicht nur noch einmal seine Vorliebe zur roten Farbe zum Ausdruck, sondern versuchte auch, die visuelle Prägnanz des Films zu erhöhen.

Im Film bilden das Anzünden, Löschen und Umhüllen der roten Laternen ein Ritual und stehen damit für die besonderen ‚Spielregeln‘ im Haus der Familie Chen. Die roten Laternen werden im Film mit unterschiedlichen Bedeutungen verwendet. Sie dienen erstens als Anzeigelampen. Wo die roten Laternen hängen und angezündet werden, wird der Hausherr mit einer Frau schlafen. Sie sind zweitens ein Zeichen für die Stellung einer Frau im Herzen des Hausherrn. Hängen die roten Laternen an einer bestimmten Stelle des Hauses und werden angezündet, bedeutet das, daß sich die Frau, die dort lebt, die Gunst des Hausherrn erworben hat und eine höhere Stellung im Haus besitzt. Aus diesem Grund können vor dem Hof einer neu angeheirateten Nebenfrau tagelang die

roten Laternen hoch hängen. Ebenso können sie auch vor dem Hof einer Frau, die dem Hausherrn Kinder gebären wird, Tag und Nacht angezündet werden. Dagegen werden die roten Laternen vor dem Hof der Frau, die Fehler gemacht oder den Hausherrn betrogen hat, mit einem schwarzen Tuch umhüllt. Das bedeutet, daß die Frau die Gunst verloren hat und vom Hausherrn mit Nichtachtung bestraft wird. Da die roten Laternen als Zeichen des Ansehens und der Stellung der Frauen im Haus dienen, ist es selbstverständlich, daß sie sich um die roten Laternen vor ihren Höfen bemühen und sie für ihren Kampf einsetzen. In diesem Sinne stehen die roten Laternen symbolisch sowohl für die Sehnsucht der Frauen nach einem sexuell erfüllten und glücklichen Leben als auch für ihre Depressionen und ihre psychische bzw. physische Unterdrückung.

Eine weitere wichtige Hinzufügung besteht in der Szene, in der der Frau, die mit dem Hausherrn schlafen wird, die Fußsohlen mit einem kleinen hölzernen Hammer geschlagen werden. Nach der traditionellen chinesischen Medizin sollen diese Schläge den Sexualtrieb der Frauen steigern. Deshalb sind immer dort die Schläge auf die Fußsohlen zu hören, wo die roten Laternen angezündet werden. Das Anzünden der roten Laternen und das Schlagen auf die Fußsohlen dienen im Film als sexuelle Symbole, um die Zurschaustellung von Bettszenen auf der Leinwand zu vermeiden und damit dem Film eine phantasiesteigernde Wirkung zu verleihen.

In den Filmen „Das rote Kornfeld“, „Judou“ und „Rote Laternen“ gibt es Sexszenen, die meistens symbolisch oder allegorisch dargestellt werden. Über die ‚sexuelle Entblößung‘ in seinen Filmen sagte Zhang Yimou: „Sexualität und Erotik sind zu unterscheiden. In den chinesischen Filmen ist die Propaganda der Sexualität verboten. In meinen Werken wird Sexualität, die für die Handlungen des Films erforderlich ist, angemessen angedeutet. Nehmen wir z. B. den Film ‚Das rote Kornfeld‘. Die Szene, in der sich ‚mein Großvater‘ und ‚meine Großmutter‘ im Freien lieben, wird zwar gezeigt, aber die Entblößung der Körper wird beschränkt. Hier wird die Sexualität nur als Motiv verwendet, um für die Zuschauer die Handlung der Geschichte weiter zu führen. Mit einer solchen indirekten Darstellung können die Zuschauer auch die Innenwelt der Filmfiguren besser verstehen. In ‚Rote Laternen‘ habe ich die Sexualität ebenfalls nur andeutungsweise dargestellt. Z. B. zeige ich den ganzen Film hindurch nie das Gesicht des Hausherrn. Dennoch können die Zuschauer seine sexuelle Gier und seine

Sittenlosigkeit spüren. Da in China die ‚sexuelle Entblößung‘ noch immer ein Tabu darstellt, kann ich sie deshalb nie unabhängig von einer inhaltlichen und handlungsbezogenen Einbindung zeigen.“ (6)

In „Rote Laternen“ und in „Judou“ stellte Zhang Yimou ‚die starke Weiblichkeit und die impotente Männlichkeit‘ dar. Die physiologische Impotenz des Hausherrn Chen und die geistige Impotenz seines Sohnes entsprechen der physiologischen Impotenz von Yang Jinshan und der geistigen Impotenz von Yang Tianqing. Während sich Liu Heng bemüht, das Geheimnis ‚der männlichen Impotenz‘ aufzudecken, stellt Su Tong die ‚weibliche Stärke‘ dar. Die beiden Autoren der Vorlagen zeigen damit mit unterschiedlichen Schwerpunkten dieses menschheitsgeschichtlich alte Phänomen in der Beziehung von Mann und Frau. Entsprechend werden auch die Gewichte im Film „Rote Laternen“ nicht gleichrangig verteilt. Der Bedeutung nach nehmen die roten Laternen die erste Stelle, die Frauengestalten die zweite und die männliche Figur nur die dritte ein. Deshalb machte Zhang Yimou absichtlich die Figur des Hausherrn zu einem ‚Mann mit einem unerkennbaren Gesicht‘.

Zeitlich gliedert sich der Film nach den Jahreszeiten in vier Teile: Sommer, Herbst, Winter und Sommer des nächsten Jahres. Hier weicht Zhang Yimou absichtlich dem Frühling aus, um damit zu zeigen, daß es im Haus der Familie Chen keinen Frühling gibt. Dadurch verstärkt der Film seine symbolische Lesart. Denn der Frühling verkörpert die im Jahresrhythmus neu hervorbrechende Kraft und die Macht der Liebe. In dieser Welt des Hausherrn Chen aber gibt es keine wirkliche Liebe, sondern nur Macht, Herrschaft und sexuelle Unterdrückung.

Die Suche nach symbolischer Überhöhung findet sich nicht nur in der zeitlichen, sondern auch in der räumlichen Gestaltung. Die Geschichte der Erzählung spielt eigentlich in Südchina. Zhang Yimou hat den Ort der Handlung jedoch nach Nordchina verlegt, wahrscheinlich auch weil er sich im nordchinesischen Leben besser auskennt und dort bereits örtliche Gegebenheiten für die Filmszenerie im Blick hatte. Um eine befestigte und verschlossene, finstere und kalte Welt zu schaffen, wählte er als Handlungsort ein riesengroßes Haus mit verschiedenen Höfen im Kreis Qi der Provinz Shanxi und setzte das Haus mit seiner hohen Umfassungsmauer absichtlich düster und grauenhaft ins Bild. Eine andere räumliche Veränderung ist die Ersetzung des

Brunnens, in dem in der Erzählung einige Frauen Selbstmord begingen bzw. getötet wurden, durch eine schwarze Kammer, in der Meishan eingekerkert und getötet wird.

Wie „Judou“ wurde der Film „Rote Laternen“ von der chinesischen Zensurbehörde zunächst zurückgehalten und durfte nicht in China gezeigt werden. Trotzdem fand er international Anklang. Er wurde 1991 zu den zehn besten chinesischen Filmen auf dem Hongkonger Filmfestival gewählt, erhielt auf dem 48. Internationalen Filmfestival Venedig 1991 den ‚Silbernen Löwen‘ und wurde zum besten nichtenglischsprachigen Film für die 64. Verleihung des Oscars 1992 nominiert.

„Die Geschichte von Qiuju“

Als Zhang Yimou mit seinem Team im August 1991 Vorbereitungen für den Film „Eine Menge Hühnerfedern am Boden“ traf, entdeckte er zufällig die Erzählung „Die Anklage der Familie Wan“ des jungen Schriftstellers Chen Yuanbin. Er las die Erzählung in einem Zug durch und entschied sich dann, den eigentlichen Drehplan aufzugeben und seinen fünften Film nach dieser Erzählung zu drehen.

Die Geschichte der Erzählung ist einfach. Ein autoritärer Bürgermeister, der sich nicht an Recht und Gesetz hält, drangsaliert in einem Streit den Mann der jungen Frau He Biqu, indem er ihm zwischen die Beine tritt. Die junge Frau hält die Handlungsweise des Bürgermeisters nicht für rechtmäßig und fordert nach chinesischer Tradition eine ‚Shuofa‘, eine Entschuldigung des Bürgermeisters. Dieser will jedoch seine Schuld nicht eingestehen. Um Recht zu bekommen, muß die junge Frau mehrfach den mühsamen Weg zur Gemeindeverwaltung, zum Kreis und schließlich in die Stadt antreten, um vor den jeweiligen Behörden - vergebens - ihr Anliegen vorzutragen. Schließlich bleibt ihr nichts weiter übrig, als in der Distrikthauptstadt vor Gericht zu gehen. Der Bürgermeister wird wegen Körperverletzung für 15 Tage inhaftiert. Diese Folgen irritieren die junge Frau, und sie fühlt sich dem Bürgermeister gegenüber schuldig, weil sie an ein solches Ende nicht dachte.

Die Erzählung von Chen Yuanbin interessiert Zhang Yimou, denn sie handelt von einem Problem des heutigen Chinas: Respekt eines Amtsinhabers gegenüber dem Individuum und das Recht des Einzelnen auf ein menschenwürdiges Leben. Neben dem

gesellschaftlich-politisch brisanten Thema waren für die Verfilmung der Erzählung noch weitere Gründe für Zhang Yimou ausschlaggebend: Er hielt die Erzählung von Chen Yuanbin für eine in sich abgerundete Geschichte, aus der er einen packenden Film machen konnte. Dazu sagte er: „Die Geschichte, daß eine Frau vom Dorf einen Prozeß anstrengt, ist lebensnah und von der Anlage her vielversprechend. Der Inhalt läßt sich ausbauen und weiter entwickeln“ (1). Zum anderen handelt es sich wieder um eine Frauengeschichte, in der das Problem ‚der starken Weiblichkeit und der impotenten Männlichkeit‘ verhandelt wird. Ein solches Thema interessiert Zhang Yimou immer. Außerdem wollte er sich mit diesem Film den gegenwärtigen Themen zuwenden. Dazu sagte er: „Normalerweise will ich ein Sujet, das ich in einem Film behandelt habe, nicht noch einmal darstellen. Deshalb habe ich die Erzählung von Chen Yuanbin gewählt.“ (2)

Zhang Yimou nahm auch einige Veränderungen der Geschichte vor: Erstens wurden der Name der Protagonistin und der Titel der Erzählung verändert. Die junge Frau in der Erzählung heißt He Biqu. Dies ist ein typischer Name einer Frau aus der Stadt. Im Film erhält sie den Namen Qiuju, der zu einer Frau vom Dorf paßt. Die Erzählung trägt den Titel „Die Anklage der Familie Wan“. Der Film erhält dagegen den Titel „Die Geschichte von Qiuju“, um die Titelrolle Qiuju hervorzuheben.

Zweitens erweitert der Film den Personenkreis. In der Erzählung bilden nur He Biqu und ihr Mann die Familie. Im Film werden drei weitere Familienmitglieder hinzugefügt: der alte Vater, eine junge Schwägerin und ein Säugling. Eine derartige Familienkonstruktion entspricht eher dem traditionellen chinesischen Familienbestand und bietet mehr Möglichkeiten, die Atmosphäre der Familie darzustellen. Die junge Schwägerin begleitet die hochschwangere Qiuju bei ihren diversen Eingaben bei den Behörden zu Fuß, mit dem Rad, im Kleinlaster und im Bus und bereichert damit die soziale Ausgestaltung der Geschichte.

Drittens wird der Charakter der Hauptfigur Qiuju verändert. Während sich He Biqu in der Erzählung als eine tüchtige Bäuerin zeigt, die schnell und geschickt vorgeht, tritt Qiuju im Film als eine Hochschwangere auf, die sich durch ihren Zustand nur mühsam bewegen kann. Trotz ihrer Schwangerschaft aber unternimmt Qiuju die mühsamen

Gänge zu den verschiedenen Behörden, um Recht zu erhalten. Dadurch unterstreicht der Film ihre Beharrlichkeit.

Mit der Einführung des Motivs der Schwangerschaft von Qiuju wird die Geschichte um zwei Szenen erweitert, die in der Erzählung nicht vorhanden sind. In der ersten Szene handelt es sich um die schwere Niederkunft Qiujus. Im kritischen Moment bittet Qiujus Mann um die Hilfe des Bürgermeisters, der trotz seines persönlichen Grolls wegen Qiujus Vorgehen gegen ihn einige Leute zusammenruft und Qiuju rechtzeitig zur Klinik bringt. Dadurch wird das Leben von Qiuju und ihrem Kind gerettet. Damit gewinnt die gradlinige Geschichte des literarischen Textes an zusätzlicher Komplexität. Auch das komplizierte Verhältnis zwischen den Gefühlen, der Gerechtigkeit und dem Gesetz wird sichtbar. Anfangs steht der Bürgermeister in der Schuld von Qiuju und ihrem Mann. Mit der Klage Qiujus gegen den Bürgermeister wird aus der Beschwerde ein Fall des Gesetzes. Nach der Hilfe bei der Geburt sind Qiuju und ihr Mann dem Bürgermeister zu Dank verpflichtet, ohne daß damit jedoch der bestehende Konflikt beendet wäre. In der zweiten Szene handelt es sich um ein Festessen, das Qiuju und ihr Mann zur Feier der Vollendung des ersten Lebenmonats ihres Sohnes geben. Dazu haben sie viele Dorfbewohner und auch den Bürgermeister eingeladen. Als das Essen in einer fröhlichen Atmosphäre beginnt, kommt die Nachricht, daß der Bürgermeister wegen der Körperverletzung inhaftiert wird. Qiuju ist betroffen. Sie hat etwas erreicht, was sie in dieser Form nicht wollte. Mit diesem unerwarteten Ende hat der Film eine dramatische Spannung aufgebaut, mit der er die Zuschauer aus dem Film entläßt.

Im Film wird auch der Handlungsort verändert. Die Geschichte der Erzählung spielt in Südchina. Zhang Yimou verlegt den Ort der Geschichte in die nordchinesische Provinz Shaanxi. Dazu sagte er: „Ein Film besteht aus vielen Details. Dazu muß der Filmschöpfer das Leben sehr genau und tief kennen. Mit dem Bauernleben im Süden bin ich nicht vertraut. Ich kenne dagegen das Leben der Bauern im Norden gut, besonders in der Provinz Shaanxi, weil ich dort geboren bin. Ich kenne die Sprache, Sitten und Gebräuche dort. Was ich gut kenne, kann ich korrekt und genau darstellen.“

(3) Die Änderung des Handlungsorts gab Zhang Yimou auch die Möglichkeiten zu vielen plastischen Szenen des Alltagslebens. Während He Biqu in der Erzählung Schweine verkauft, um das Geld für ihre Klage zusammenzubekommen, verkauft Qiuju im Film roten Paprika. Von den vorangegangenen Filmen ist es schon bekannt, daß die

rote Farbe Zhang Yimou sehr wichtig ist. Diesmal waren es rote Paprikaschoten, die nicht nur schöner als schwarze Schweine aussehen und damit für optische Prägnanz sorgten, sondern auch den ‚scharfen‘ und unbändigen Charakter von Qiuju versinnbildlichen.

Schließlich gibt es auch Änderungen in der Form und im Stil. Für eine Geschichte, die in der Gegenwart spielt, muß Zhang Yimou auch eine angemessene filmische Ausdrucksweise finden. Der Film sollte nicht mit konventionellen Methoden, sondern in einem neuen filmischen Stil gedreht werden. Zhang Yimou sah in der Erzählung von Chen Yuanbin eine eher ‚leichte‘ Geschichte, deshalb wollte er den neuen Film als Komödie drehen und mit Humor ein breiteres Publikum erreichen. Obwohl Zhang Yimou sich nachher für einen eher dokumentarischen Stil entschied, sind dennoch viele Ansätze zum Humor - interessante Shaanxi-Dialekte und witzige Dialoge und Details - erhalten geblieben.

Die auffälligste Besonderheit dieses Films ist sein dokumentarischer Stil. Im Film wurde etwa die Hälfte aller Einstellungen mit einer versteckten Kamera aufgenommen. Dabei setzte Zhang Yimous Kameramann eine Super-16mm-Kamera mit einer simultanen Tonaufnahme ein. Auf diese Weise erzielten sie Aufnahmen, die authentisch wirkten. Um eine größtmögliche Lebensnähe zu erreichen, ließ Zhang Yimou die Darsteller einige Monate lang zusammen mit Bauern leben, damit sie sich mit deren Leben vertraut machen, und sie alle im Film im Shaanxi-Dialekt sprechen, was viel lebendiger als Hochchinesisch wirkt. Außerdem wurden im Film bis auf vier Berufsschauspieler nur Laien, vor allem die Bauern selbst, eingesetzt. Viele konkrete Lebensdetails wurden von ihnen zum Zweck der Entwicklung der Erzählfabel hinzugefügt. Zum Stil des Films sagte er: „Der Film ist anders als meine früheren Filme. Die Darstellung des Milieus ist relativ versöhnlich. Die Hälfte der Einstellungen wurde heimlich aufgenommen, ohne daß die Dorfbewohner es bemerkten. Es ist ein ‚leichter‘ Film über das moderne Bauernleben. Die Bilder sind natürlich und wahr.“ (4)

Wie in seinen vorangegangenen Filmen engagierte er den Komponisten Zhao Jiping. Zhao schuf für diesen Film eine eigenwillige Musik. Er nahm dafür die Qinqiang, eine laute und klangvolle Lokaloper aus Shaanxi, als Grundton. Jedesmal, wenn Qiuju das Dorf verläßt, ertönt da das Lied „Geh... Ah...“ in der Qinqiang-Melodie. Dieses Lied

wird im Film mehrmals wiederholt und begleitet als eine Art Leitmotiv Qiujus mühsame Fahrten zu den verschiedenen Behörden. Es verbindet mit seinem heiteren Ton nicht nur die einzelnen Abschnitte des Films, sondern dient auch dazu, die Fahrten rhythmisch zu gestalten. Die Lokaloper Qinqiang korrespondiert mit dem Shaanxi-Dialekt der Filmfiguren und deren Lebensmilieu. Die Zuschauer, die den Film sehen, gewinnen so den Eindruck, als seien sie selbst in das Leben in der Provinz Shaanxi hineinversetzt.

„Die Geschichte von Qiuju“ unterscheidet sich deutlich von den vorangegangenen Filmen von Zhang Yimou. Abgesehen vom Film „Codename ‚Jaguar‘“ (1988) spielt zum ersten Mal ein Film von ihm in der Gegenwart, und zum ersten Mal kombiniert er eine tragikomische Fabel mit einem Filmstil, der auf größtmöglicher Authentizität und dem Einsatz von Laiendarstellern beruht. Im Vergleich mit seinen früheren Filmen reduziert Zhang Yimou in „Qiuju“ seine subjektiven Gestaltungsmerkmale. Dazu sagte er: „ ‚Qiuju‘ ist ein Versuch von mir, einen anderen Film zu machen“ (5). „Dieser Film ist auch Ausdruck meiner Unzufriedenheit mit der falschen, gekünstelten und affektierten Darstellungsweise auf der Leinwand der letzten zwei Jahre. Mit den dokumentarischen Stilmitteln versuche ich Lebensnähe zu erzeugen, die technischen Aspekte in den Hintergrund treten zu lassen, die Dramatik zurückzunehmen und die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Menschen selbst zu lenken.“ (6)

„Die Geschichte von Qiuju“ erzielte sowohl in China als auch auf internationalen Filmfestivals einen großen Erfolg: Der Film erhielt den „Goldenen Löwen“, den großen Preis des 49. Internationalen Filmfestivals Venedig, und Gongli, die die Rolle der Qiuju spielt, erhielt für die Titelrolle den Preis für die beste Darstellerin dieses Filmfestivals.

„Leben!“

Nach dem Film „Die Geschichte von Qiuju“ verfilmte Zhang Yimou die Erzählung „Leben!“ (1994) des jungen Schriftstellers Yu Hua, die das Schicksal des Bauern Xu Fugui von den vierziger bis zu den siebziger Jahren schildert. Fugui entstammt einer reichen Gutsbesitzerfamilie, er ist der einzige, von klein auf verwöhnte Sohn der Familie. Als Erwachsener verspielt er in der Spielbank das Hab und Gut seiner Eltern. Sein Vater stirbt darüber aus Verzweiflung. Kurz danach wird Fugui von Tschiang

Kaishek's Truppen als Soldat zwangsrekrutiert. Erst nachdem er die Huaihai-Schlacht 1948, eine der drei entscheidenden Schlachten im Befreiungskrieg, überlebt hat, kann er fliehen und kehrt in die Heimat zurück. Währenddessen ist seine Mutter gestorben, und seine Tochter Fengxia verliert ihre Stimme. Bei der Bodenreform durch die KP Chinas im Jahr 1949 wird Fugui, der allen Familienbesitz verloren hat, glücklicherweise als ein armer Bauer (einer damals politisch sehr angesehenen Familien- bzw. Klassenherkunft) eingestuft. In den fünfziger Jahren führt Fugui zwar ein bescheidenes, aber ruhiges Leben. Doch seine Ruhe ist nur von kurzer Dauer. Sein Sohn Youqing stirbt im Krankenhaus bei einer Blutspende. Auch seine gelähmte Frau Jiazhen, die eine Zeitlang das Bett hüten muß, stirbt, ebenso Fuguis stumme Tochter, die einen Arbeiter heiratet und ein Kind erwartet. Auch der Schwiegersohn Erxi verunglückt kurz danach bei einem Unfall, und schließlich stirbt auch als letztes Familienmitglied sein Enkel. Vereinsamt bleibt Fugui allein. Er kauft sich einen alten und schwachen Wasserbüffel, gibt ihm seinen eigenen Namen Fugui.

Yu Hua erzählt damit die traurige Geschichte eines Mannes, dem alles Lebensglück durch den Tod seiner Mitmenschen genommen wird. Es scheint, als lebe er nur, um einen Schicksalsschlag nach dem anderen auszuhalten und vom Elend der Welt zu erzählen. Eine derartige Geschichte interessierte Zhang Yimou, weil er „seit langem den Wunsch“ hegte, „mit einer einfachen Familiengeschichte die Chronik unseres Landes zu erzählen.“ (1) Zum anderen stellte die Erzählung von Yu Hua für ihn „das typische Schicksal und die Mentalität der allgemeinen chinesischen Massen“ (2) dar.

Für diesen Film machte Zhang Yimou ebenfalls viele Veränderungen an der Vorlage. Er hat den Handlungsort aus Südchina nach Nordchina verlegt, auch den Beruf des Protagonisten geändert - aus dem Bauern Fugui wurde ein Schattenspieler. Diese Änderungen dienten hauptsächlich dem Gestaltungsanspruch Zhang Yimous, denn das Schattenspiel ermöglicht nicht nur viele interessante, dramatische Situationen, sondern auch visuelle Attraktion. Zhang Yimou sucht gern für seine Figuren Tätigkeitsbilder, die filmisch interessanter sind.

Auch die Schicksale und Todesursachen der Figuren wurden verändert. Während die Erzählung hauptsächlich von ihren Lebenserlebnissen handelt und die Ereignisse oft zufälliger Art sind, hebt der Film die politisch-gesellschaftliche Tragödie hervor und

stellt auch den Tod einiger Figuren vor dem politischen Hintergrund seiner Zeit dar. So z.B. stirbt Youqing in der Erzählung bei einer Blutspende, kommt er im Film bei einem Verkehrsunfall ums Leben, der sich vor dem Hintergrund des „Großen Sprungs nach vorn“ ereignet. Da der Bezirksleiter zur Inspektion kommt, wird Youqing gezwungen, trotz einer Krankheit und körperlicher Schwäche zur Arbeit zu kommen. Dabei gerät er unter die Räder des Wagens des Bezirkleiters. Der unerwartete Unfall steht damit in enger Verbindung mit dieser politischen Kampagne. Der Tod von Fengxia wird von der anderen politischen Kampagne - der ‚Großen Kulturrevolution‘ - herbeigeführt. Während dieser ‚Revolution‘ besetzen Rote Garden die Klinik und vertreiben die Ärzte und die Krankenschwester. Eine ärztliche Behandlung von Fengxia findet deshalb nicht statt, und sie verliert dadurch ihr Leben. Auf diese Weise verbindet Zhang Yimou den Tod zweier Kinder von Fugui mit den politischen Ereignissen und macht die individuellen Folgen der damaligen politischen Bewegungen sichtbar.

Um das Tragische der Erzählung zu schwächen und den Zuschauern die Filmgeschichte nahezubringen, versucht Zhang Yimou die Todesfälle im Film zu verringern und einige Figuren leben zu lassen. Dazu läßt er Jiazhen (Fuguis Frau), Erxi (Fuguis Schwiegersohn) und Kugen (Fuguis Enkel) am Leben, so daß am Ende drei Generationen zusammen in einem Haus leben. Doch es gibt auch einen anderen Grund: Jiazhen wird vom Filmstar Gong Li gespielt, die keinen frühen Filmtod sterben durfte.

Außerdem wählt der Film den Ton einer Satire, während die Erzählung im ernsten Ton die Existenzkrise eines Mannes schildert. Das Auffälligste an der Erzählweise des Films „Leben!“ sind die Szenen, in denen Komik und Tragik zusammentreffen. Dazu sagte Zhang Yimou: „Das Buch von Yu Hua ist völlig humorlos. Vielleicht besteht meine wichtigste Veränderung darin, daß ich die Geschichte als Tragikomödie erzähle.“ (3) Um im Film komödiantische Effekte zu erzeugen, engagierte Zhang Yimou für die Hauptrolle des Fugui den Filmstar Ge You. Zum gleichen Zweck fügte er dem Film eine andere komödiantische Figur, den Gemeindeleiter, ein, den er dem alten bekannten Darsteller Niu Ben anvertraute, der vorher viele humorvolle Figuren, vor allem kleine Leute, gespielt hat. Außerdem stattete er auch Fugui und den Gemeindeleiter mit vielen grotesk-humorvollen Episoden und Dialogen aus.

Zhang Yimou hat das Hauptthema des Films so dargelegt: „Wie hat ein Mann nach Erlebnis vieler Leiden überlebt.“ (4) Für den Protagonisten Fugui ist „Überleben alles.“ (5) In diesem Sinne erzählt der Film eine Geschichte vom ‚Überleben‘, und er ist das beste Beispiel für die chinesische Mentalität der Geduld und des Lebenswillens. „Das Leben wird immer besser werden“, lautet der letzte Satz im Film. Damit gab Zhang Yimou die Botschaft, daß man die Hoffnung auf das Leben nicht aufgeben darf: „Unser Volk war seit jeher arm, es ist immer noch arm, doch es ist nie der Verzweiflung verfallen. Das ist sein unbeirrbarer Glaube daran, daß das Leben weitergeht und irgendwann einmal besser wird. Nichts anderes bedeutet der Titel meines Films. Nichts anderes bedeutet auch mein Film.“ (6)

Der Film „Leben!“ wurde zum Wettbewerb des Internationalen Filmfestivals in Cannes 1994 angenommen und erhielt den Großen Preis der Jury, und Ge You wurde als bester Darsteller ausgezeichnet. Trotz des Erfolgs im Ausland wurde der Film „Leben!“ nicht in China gezeigt. Die Zensurbehörde setzte 1994 den Film auf eine schwarze Liste der Filme, die in China nicht zur Vorführung zugelassen sind. Sie beanstandete, daß „Leben!“ ‚auf eine heimliche Weise‘ zum Filmfestival Cannes gebracht wurde, ohne eine Genehmigung der Zensurbehörde erhalten zu haben. Tatsächlich wurde der Film wegen der Szenen verboten, die die politischen Kampagnen darstellen, obwohl der Film im Vergleich mit „Der blaue Drache“ von Tian Zhuangzhuang und „Lebewohl, meine Konkubine“ von Chen Kaige, in denen die Greuelthaten der politischen Kampagnen unverhohlen dargestellt werden, zurückhaltend ist. Auf die Frage: „Welche Szenen von der Zensurbehörde beanstandet wurden,“ antwortete Zhang Yimou: „Bestimmt die, die mit diesen politischen Kampagnen zu tun haben, zum Beispiel dem ‚Großen Sprung nach vorne‘ in den fünfziger Jahren und der Kulturrevolution in den sechziger Jahren. Diese Geschehen stellen immer noch Tabus dar“. (7)

„Shanghai Triade“

1995 brachte Zhang Yimou eine weitere Verfilmung „Shanghai Triade“ heraus, die auf der Erzählung „Regeln“ von Li Xiao basiert. Mit diesem Film wandte er sich wegen des Verbots des Films „Leben!“ von aktuellen politischen Themen ab und siedelte seinen Film wieder in der Vergangenheit an. Außerdem versuchte er damit auch das Genre seiner Filme zu wechseln.

Der Film erzählt aus der Sicht eines Jungen die Geschichte der dreißiger Jahre in Shanghai. Der 14jährige Junge Shuisheng verläßt sein Heimatdorf und kommt in die Metropole Shanghai zu seinem Onkel, der für die ‚Triade‘, eine schwarze Bande in Shanghai, angeführt vom Boß Tang, arbeitet. Der Junge wird Diener der Nachtclubsängerin Xiao Jinbao, die auch die Mätresse von Tang ist. Durch halb geöffnete Türen oder aus weiter Entfernung beobachtet er viele Vorgänge wie Opium-Deals, Morde und das heimliche Verhältnis zwischen der Sängerin und Song, einem Vertrauten von Tang. Nach einer Niederlage in einem Kampf mit einem Konkurrenten zieht sich Tang verwundet mit seinen engsten Komplizen und mit Xiao Jinbao auf eine Insel zurück. Jeder, der diese Insel unerlaubt betritt oder verläßt, soll getötet werden, so lautet Tangs strenger Befehl. Auf der Insel freundet sich die Sängerin mit Guihua, einer Bauernfrau an. Eines Tages hört sie ein populäres Kinderlied „Yao-Ah-Yao, Yao-Dao-Wai-Po-Qiao“ (Rudert, rudert bis zur Brücke, an der die Großmutter lebt), das von Ajiao, Guihuas Tochter, gesungen wird. Es erinnert die Sängerin an ihre Kindheit, und sie bekommt Heimweh. Sie sehnt sich nach einem harmonischen Leben auf dem Lande, kann aber nicht mehr dorthin zurückkehren. Denn sie hat sich an die Scheinwelt des Unterhaltungsgewerbes gewöhnt.

„Shanghai Triade“ ist ein Film, der das Leben einer schwarzen Bande der dreißiger Jahre in Shanghai thematisiert. Um der Macht und des Überlebens willen ist fast jeder bereit, den anderen zu verraten und zu ermorden. Xiao Jinbao verrät ihren Liebhaber Song, Song seinen Chef Tang. Am Ende kommt es auch auf der Insel zu einem brutalen Machtkampf. Dabei werden die meisten Komplizen von Tang, auch der Onkel von Shuisheng und Xiao Jinbao getötet bzw. ermordet. Der Boß Tang hat das kleine Mädchen Ajiao als ihre Nachfolgerin bestimmt. Der Junge, der das Massaker überlebt, wird kopfüber am Mast des Schiffes aufgehängt, kehrt mit Tang nach Shanghai zurück. Sein Schicksal ist ungewiß.

Zhang Yimou bot mit einer derartigen Geschichte den Zuschauern eine Palette von Sex, Brutalität und Intrigen an. Wie in seinen früheren Filmen setzte er in diesem Film ebenfalls eine schöne, attraktive Frau neben einen alten, impotenten Mann. Daneben entwickelt sich ein heimliches Verhältnis zwischen Xiao Jinbao und Song, dem jungen und attraktiven Vertrauten vom Boß Tang. Daran zeigt sich, daß die Männer in der Filmwelt von Zhang Yimou noch immer die eigentlichen Herrscher geblieben sind. Die

Frauen, obwohl sie immer wieder im Zentrum seiner Filme stehen, bleiben die Beherrschten. In „Shanghai Triade“ versucht Xiao Jinbao einen Verzweiflungskampf gegen den Boß Tang zu unternehmen, verschwindet aber schnell in einem Regenguß. Nach dem Regen sagt Tang lächelnd zu Ajiao, daß sie in einigen Jahren die neue Xiao Jinbao sein wird.

Thematisch stellt der Film „Shanghai Triade“ die Fortsetzung der Filme „Judou“ und „Rote Laternen“ dar. Stilistisch bemüht sich Zhang Yimou damit aber, einen Film auf der Grenze zwischen Unterhaltung und Kunst zu machen. Da Zhang Yimou das Leben in Shanghai der dreißiger Jahre nicht kennt, stellt er Milieu und Atmosphäre dieser Metropole im alten China nicht ganz richtig dar. Außerdem richtet er seine Aufmerksamkeit in diesem Film vorwiegend auf die Handlung und Bildkompositionen, weniger auf die Charakterisierung der Figuren, so daß diese nicht überzeugend wirken. Auch das Spiel von Gong Li (Xiao Jinbao) bleibt im Vergleich mit ihren früheren Rollen in den Filmen von Zhang Yimou eher blaß. Obwohl sie sich bemüht hat, für ihre neue Rolle Tanz und Gesang zu lernen, gelingt es ihr nicht, überzeugend eine attraktive Nachtclubsängerin und charmante Mätresse des Gangsterbosses im alten Shanghai zu spielen.

„Nicht einer weniger“ - ein neuer Erfolg

Nach dem Film „Shanghai Triade“ und seiner Trennung von der langzeitigen Partnerin sowie Lebensgefährtin Gong Li wandte sich Zhang Yimou wieder einem Gegenwartsthema zu und brachte 1997 den Film „Sag es doch mal ruhig!“ heraus. Der Film spielt in der modernen Stadt und erzählt die Geschichte eines rachsüchtigen jungen Mannes und eines älteren Intellektuellen, der versucht, den jungen Mann von seiner Rache abzulenken. Da der Film auf einer Reihe hypothetischer Konflikte basiert, fand er trotz seines komödiantischen Stils keine große Resonanz. Die beiden eher durchschnittlichen Filme - „Shanghai Triade“ und „Sag es doch mal ruhig!“ - zeigten noch einmal die thematischen Grenzen des Filmschaffens von Zhang Yimou.

1997 inszenierte Zhang Yimou auf Einladung der Oper in Florenz die Oper „Turandot“ von Puccini (1858-1924), die von einer chinesischen Prinzessin handelt. Es gelang ihm, diese Oper aus der Perspektive der chinesischen Kultur zu interpretieren und sie mit

modernen audiovisuellen Mitteln neu zu gestalten. Seine Inszenierungen waren sowohl in Florenz als auch in der ‚Verbotenen Stadt‘ in Peking große Erfolge, die Zhang Yimou außerhalb seiner Filmarbeit ein neues Image brachten.

1999 drehte Zhang Yimou seinen neuesten Film „Nicht einer weniger“, der am Beispiel einer Dorfschule davon handelt, daß viele Kinder auf dem Lande wegen ihrer Armut oder um ihren Eltern bei der Arbeit zu helfen, nicht zur Schule gehen. Das realitätsbezogene Sujet, der dokumentarische Stil und das überzeugende Spiel der Dorfkinder in diesem Film brachten Zhang Yimou einen weiteren internationalen Erfolg, den ‚Goldenen Löwen‘ beim 56. Filmfestival Venedig. Nach dem Erfolg des Films „Die Geschichte von Qiuju“ im Jahr 1992 ist sein Film zum zweiten Mal mit diesem bedeutenden internationalen Filmpreis ausgezeichnet worden.

Vom Debütfilm „Das rote Kornfeld“ (1987) bis zu seinem jüngsten Film „Nicht einer weniger“ (1999) hat Zhang Yimou zahlreiche Filmerfolge im Inland und auch auf den bedeutenden internationalen Filmfestivals wie Cannes, Berlin und Venedig u.a. gewonnen. Seine Erfolge kennzeichnen nicht nur einen zweiten Höhepunkt des Filmschaffens der Filmemacher der fünften Generation, sondern brachten auch dem ‚Neuen Chinesischen Film‘ neue Weltgeltung. In diesem Sinne ist der Name Zhang Yimou mit dem ‚Neuen Chinesischen Film‘ eng verbunden, und seine Filme bilden repräsentative Werke dieser Generation.

4. 3. Tian Zhuangzhuang und seine Filme

Tian Zhuangzhuang und die Kulturrevolution

Tian Zhuangzhuang wurde im Jahr 1952 in Peking geboren und stammt aus einer Filmkünstlerfamilie. Sein Vater Tian Fang (1911-1974) war Darsteller und Ex-Leiter des Peking-Filmstudios. Seine Mutter Yu Lan (*1921) ist eine bekannte Darstellerin. Sie hat eine Reihe unvergeßlicher Frauengestalten in den Filmen wie „Rote Fahne am Gipfel des grünen Berges“ (1951), „Die Geschichte in Longxugou“ (1952), „Unsterblichkeit im lodernden Feuer“ (1965) u.a. gespielt. Wie die meisten seiner Zeitgenossen hatte Tian Zhuangzhuang auch eine glückliche Kindheit. Ihm schien damals alles in der Welt schön und ideal.

Diese Kindheit dauerte jedoch nur kurz. Als Tian Zhuangzhuang 14 Jahre alt war, begann die ‚Große Kulturrevolution‘. Sein Vater wurde als ein ‚Machthaber, der den kapitalistischen Weg geht‘, verurteilt und einer schonungslosen Kritik ausgesetzt. Auch seine Mutter wurde als ‚schwarzes Vorbild‘ der Darsteller kritisiert. Selbst der kleine Zhuangzhuang blieb nicht verschont, er wurde in der Schule als ‚Sohn der Hunde‘ beschimpft und diskriminiert. Er wollte nicht mehr zur Schule gehen, wo statt des Unterrichts ‚Kampf-, Kritik- und Reformkampagnen‘ durchgeführt wurden, und hielt sich von der ‚revolutionären Bewegung‘ fern. Er blieb zu Hause und las den ganzen Tag heimlich Klassiker der chinesischen und ausländischen Literatur, die er vor den Bücherverbrennungen durch die ‚Roten Garden‘ versteckte. In ihnen entdeckte er eine neue und schöne Welt.

Im März 1969 wurde Tian Zhuangzhuang mit 17 Jahren gezwungen, mit anderen ‚Jugendlichen mit Schulbildung‘ zusammen Peking zu verlassen, aufs Land zu gehen und sich dort niederzulassen. Er kam in die abgeschiedene ‚Große Nördliche Wildnis‘ in Nordostchina. Das Klima, das Leben und die Arbeit dort waren hart. Zhuangzhuang arbeitete als Betreiber eines Lastkarrens und führte ein richtiges Bauernleben. Die Erlebnisse der Kulturrevolution brachten ihm nicht nur zahlreiche, oft bittere Lebenserfahrungen, sondern ließen ihn auch frühzeitig erwachsen werden. Er verlor alle Illusionen und begann ernsthaft über die Gesellschaft und das Leben nachzudenken. Im Rückblick auf die Kulturrevolution erinnerte er sich später: „Während unserer Kindheit sahen wir nur Blumen und bunte Regenbogen. Plötzlich waren wir in das Inferno der Kulturrevolution mit all ihrer Häßlichkeit und Brutalität gestoßen. Die Kulturrevolution bleibt meiner Generation unvergeßlich. Während dieser Zeit haben wir zwar sehr viel verloren, aber auch etwas erhalten. Was wir bekommen haben, macht uns depressiv. Nachdem der erste Schmerz abgeklungen ist, hatten wir keine andere Wahl als die Wirklichkeit anzunehmen, wie sie war. Als wir später hinter der Kamera standen, zeigten wir uns deshalb kalt und nüchtern. Unsere späteren Filme sind ein Ausdruck dieser Haltung, und dies nicht nur einer einzelnen Person, sondern einer ganzen Generation.“ (1) Die Erlebnisse der Kulturrevolution stehen bei Tian Zhuangzhuang und seinen Zeitgenossen für die Differenz zwischen den Filmemachern seiner Generation und ihren Vorgängern: „Die Regisseure der älteren Generationen, die ebenfalls den Schrecken der Kulturrevolution ausgesetzt waren, sind anders. Da sie vorher eine schöne Jugend erlebt hatten, schufen sie Werke, die bei den Zuschauern

zumeist eine innerliche Wandlung hervorrufen. Ihre Emotionen sind eher sentimental oder nostalgisch geprägt. Wenn wir die Differenz zu formulieren versuchen, dann besteht sie vor allem darin: Während die Regisseure der älteren Generationen ihren Blick meistens auf das nationale Schicksal richten und mit dessen Darstellung auf die Menschen einwirken wollen, richtet sich unser Blick auf die Ursachen ihrer individuellen Schicksale, und wir versuchen mit ihrer Gestaltung eine Selbstprüfung der Menschen einzuleiten.“ (2)

Ein Jahr danach trat Tian Zhuangzhuang in die Armee ein und arbeitete als Fotoreporter in Uniform. Nach seiner Entlassung 1975 arbeitete er als Kameraassistent im Studio für den Landwirtschaftlichen Film in Peking. Als die Filmakademie von Peking 1978 wieder Studenten aufnahm, meldete sich Zhuangzhuang mit 26 Jahren zur Aufnahmeprüfung und wurde für den Studiengang Regie zugelassen. Noch vor dem Ende seines Studiums im Jahr 1982 drehte er zusammen mit zwei Studienfreunden den Kurzfilm „Unser Korner“ (1980), der nach der gleichnamigen Erzählung des Schriftstellers Shi Tiesheng vom Leben eines körperlich Behinderten handelt, und den Fernsehfilm „Der kleine Hof“ (1981).

Seine beiden ersten Spielfilme: „Rote Elefanten“ und „September“

1982 drehte Tian Zhuangzhuang, der nun am Filmstudio Peking als Regisseur arbeitet, in Zusammenarbeit mit Zhang Jianya und Xie Xiaojing seinen ersten Kinospiefilm „Rote Elefanten“. Der Film erzählt, wie drei Kinder, die zur nationalen Minderheit, der Dai-Nationalität, gehören, im weitgehend unentdeckten Xishuangbanna-Urwald südlich von der Provinz Yunnan nach roten Elefanten suchen. Leider ist der Film aufgrund der geringen Kenntnisse der Besonderheiten des Kinderfilms nicht besonders gelungen.

1983 drehte Tian Zhuangzhuang den Film „September“, bei dem er allein Regie führte. Der Film basiert auf der gleichnamigen Erzählung der Schriftstellerin Yan Tingting und erzählt die Geschichte einer alten Musiklehrerin eines Kinderpalastes. Die Hauptfigur Gu Xiaoyu lebt zwar ihr Leben lang allein, ist aber nicht einsam, denn sie arbeitet täglich mit Kindern zusammen. Ihnen schenkt sie Liebe, Güte und Fürsorge und will dafür nichts erhalten. Während viele ihrer Studienfreunde populäre Musiker werden, bleibt sie unbekannt. Sie ist jedoch damit zufrieden, daß ihre Schüler zu den „guten und

nützlichen Menschen für die Gesellschaft“ heranwachsen. Eine derartig schlichte Geschichte zu verfilmen, ist als Debütfilm eines jungen Filmemachers eher unüblich, da angehende Filmregisseure gern und oft eine spannende Geschichte erzählen und versuchen, durch Einsatz einer anspruchsvollen Gestaltung ihr ganzes Können zu zeigen. Tian Zhuangzhuang, der von Anfang an einen eigenen Weg gehen wollte, nahm diese einfache Geschichte dennoch als Vorlage für sein Drehbuch.

Aus Abneigung gegen den Trend des damaligen chinesischen Filmschaffens, mehr Aufmerksamkeit auf die Form als auf den Inhalt zu legen, entschied sich Tian Zhuangzhuang für einen eher nüchternen, teilnahmslos wirkenden und schlichten Darstellungsstil. Deswegen verlangte er von sich selbst, eine ‚Distanz‘ zu halten, d.h. sich zu den Figuren im Film nüchterner zu verhalten. Nach seiner Meinung soll der Filmemacher von der Position der Zuschauer ausgehen und möglichst vermeiden, diese mit dargestellten Emotionen zu überwältigen. Statt dessen will er ihnen Raum zum Nachdenken geben und Assoziationen freisetzen. Um eine solche ‚Distanz‘ zu erzielen, vermeidet Tian Zhuangzhuang im Film Nahaufnahmen und verwendet zahlreiche Totale und Weiteinstellungen. Außerdem stellte er Forderungen an den Kameramann: Die Bilder sollen nicht dekorativ und ornamental wirken. Die Bildkompositionen sollen einfach und gleichmäßig sein. Die Kamera soll sich nicht zuviel bewegen (1). Demgemäß erschien der Film wie eine dokumentarische Aufzeichnung. Im Film gibt es weder schöne Landschaften, noch besonders stilisierende Einstellungen. Selbst einige sehr emotional wirkende Einstellungen wurden sehr einfach und zurückhaltend gedreht. Tian Zhuangzhuang formulierte damit seine nüchterne Sicht des modernen Lebens. Die Einfachheit und Schlichtheit der Aufnahmen gaben dem Film einen besonderen künstlerischen Ausdruck, weil sie dem Sujet, der Lebensweise dieser einfachen Musiklehrerin, entsprachen.

„Regeln im Jagdrevier“

Tian Zhuangzhuang suchte mit seinem Team aus etwa gleichaltrigen Mitarbeitern weiter nach unentdeckten Lebenswelten, die vom konventionellen Film bis dahin eher vernachlässigt worden waren. In seinem neuen Film warf er einen Blick auf das Leben einer anderen nationalen Minderheit, der mongolischen Nationalität, und drehte 1984 seinen dritten, auch eigenwilligsten und umstrittensten Spielfilm „Regeln im

Jagdrevier“ (Lie-Chang-Zha-Sa). ‚Zha-Sa‘ ist ein Gesetz, ein mongolischer Ausdruck für die Jagdregeln, die nach der Überlieferung Anfang des 13. Jahrhunderts vom mongolischen Herrscher Dschingis Khan (1162-1227) festgelegt wurden.

Der Film basiert auf dem Drehbuch „Reiter auf Pferderücken“ des Schriftstellers Jiang Hao. Es handelt vom Leben der mongolischen Völker in der Steppe der Inneren Mongolei in Nordchina. Dort gehen die Hirten von zwei Dörfern auf die Jagd und folgen dabei den überlieferten ‚Zha-Sa‘-Regeln. Eines Tages werden diese Regeln gebrochen. Der junge Hirt Wangsen hat bei der Jagd selbst nichts erbeutet und ein Reh, das der Hirte Jiri aus dem anderen Dorf geschossen hat, heimlich an sich genommen. Das wird aber von Jiri entdeckt. Er klagt Wangsen wegen seiner Verletzung der Jagdregeln beim Hirten Bayasguleng an. Bayasguleng schneidet entsprechend dem Ritual den Kopf des Rehs ab und hängt ihn als Zeichen der ‚Schande‘ vor dem Familienhaus von Wangsen am Pfosten zum Anbinden der Pferde auf. Wangsens alte Mutter ärgert sich wegen der Schandtat ihres Sohnes, prügelt ihn mit einer Peitsche und läßt ihn eine ganze Nacht lang vor dem Pfosten kniend seine Missetat bekennen. Aus Rache wirft Wangsens Bruder Taogetao in der Nacht einen toten Wolf in die Schafhürde von Bayasguleng, so daß einige hungrige Wölfe angelockt werden und viele Schafe töten. Am nächsten Tag geht Bayasguleng allein mit Gewehr zur Wolfshöhle, um die Wölfe zu töten, doch er gerät in Not. Rechtzeitig eilen Jiri, Wangsen und andere Jäger herbei und retten Bayasguleng. Obwohl damit wieder ein gutes Verhältnis zwischen den dreien wiederhergestellt ist, versucht Taogetao weiterhin die Freundschaft zwischen Jiri und Bayasguleng zu sabotieren. Bayasguleng glaubt leichtfertig einer von Taogetao ausgesprochenen Verleumdung und stiehlt zur Vergeltung heimlich eine Beute von Jiri. Eines Tages brennt das Haus der Familie von Wangsen. Die Frau von Bayasguleng, die zufällig vorbeigeht, rettet Wangsens Mutter aus dem Feuer, was die Brüder Wangsen und Taogetao betroffen macht. Taogetao gesteht Bayasguleng seine Übeltat, einen toten Wolf in seine Schafhürde hineingeworfen zu haben. Bayasguleng gesteht auch den Diebstahl des Rehs von Jiri. Um sich selbst zu bestrafen, hat er den Kopf des Rehs abgeschnitten und ihn auf den Pfosten vor seinem Haus gehängt. Er kniet davor und bittet Jiri um Verzeihung. Die anderen drei sehen es und knien dann auch vor dem Pfosten. Alle legen den Eid ab, die Jagdregeln wieder strikt zu befolgen und in Eintracht zu leben.

Die Geschichte ist einfach, teilt sich im wesentlichen in zwei Lebensbereiche: das Leben im Grasland und das Leben im Jagdrevier. Die Jagd wird durch wilde, tapfere und blutige Jagdszenen geprägt. Die Kamera zeigt authentisch die letzten Zuckungen eines erschossenen Rehs, das Sich-Verbeißen der Jagdhunde in der Beute, die mit Blut befleckten Hände der Jäger u.a. Im Grasland sind der blaue Himmel mit den weißen Wolken, die Schafherde auf dem Gras, ruhige Dörfer im Morgenlicht, Rauch aus Jurten zu sehen. Hier leben die Leute friedlich und harmonisch, sie helfen sich gegenseitig bei der Arbeit und leben in der Harmonie mit der Steppe, dem Vieh, den Nachbarn und den vier Jahreszeiten. Im Gegensatz von Jagdrevier und Grasland, Aktion und Ruhe, Konflikt und Harmonie, Grausamkeit und Friedfertigkeit kommt das zentrale Thema des Films zum Ausdruck: Mit der Entwicklung der Gesellschaft gehen allmählich viele althergebrachte Sitten und Gebräuche verloren. Damit dies nicht geschieht, müssen alle die aus der Vergangenheit überkommenen ‚Zha-Sa‘ befolgen. Nur dann ist die hohe Tugend der Menschheit zu bewahren. Mit diesem Film versucht Tian Zhuangzhuang die Menschen aufzurufen, zu den Prinzipien der Humanität zurückzukehren. Chen Kaige, der Tian Zhuangzhuang von klein auf gut kennt und mit ihm zusammen an der Filmakademie studiert hat, weist darauf hin: „Lie-Cha-Zha-Sa‘ ist ein großer Traum, mit dem Zhuangzhuang seine Vorstellung vom Ideal des Sozialen ausdrückt. Dem Anschein nach zeigt sich der Film kalt und unbarmherzig. In der Tat kann man Zhunagzhuangs tiefe Liebe zu den Menschen und seine positive Haltung zum Leben spüren.“ (1)

Indem der Film sein Anliegen der Rückkehr zur Natur verfolgt, legt Tian Zhuangzhuang das Gewicht weniger auf die Handlung der Geschichte und die Charakterisierung der Figuren als vielmehr auf die visuellen Eindrücke. Mittels langer Einstellungen zeigt er die weite Steppenlandschaft, das Leben der mongolischen Hirten, ihre Sitten und Gebräuche. Mit der Prägnanz der filmischen Bilder zeigt er galoppierende Pferde über die breite Steppe und gibt dem Ringen zwischen Menschen und Tieren, Menschen und Natur sowie zwischen den Menschen selbst einen starken visuellen Ausdruck. Auch die Montage wird geschickt eingesetzt. Die Einstellungen der Verfolgung des Rehs durch die Jäger werden überzeugend mit den Jagdszenen verbunden und steigern damit den Rhythmus und die Atmosphäre solcher Szenen. Außerdem verwendet Tian Zhuangzhuang im Film symbolische Einstellungen, wie z. B. das Zeigen, wie ‚Mond und Sonne gleichzeitig am Himmel stehen‘ oder wie die ‚vier Jäger vor dem Pfosten

knien‘ am Ende des Films. Deshalb hat er viele Handlungssequenzen des Drehbuches weggelassen oder sie bedeutend abgeschwächt. Dadurch tritt eine prosaische Konstruktion und ein eher dokumentarischer Stil in den Vordergrund.

Um Authentizität zu erreichen, läßt er Laiendarsteller - die mongolischen Hirten selbst - alle Rollen spielen und sie mongolisch (im Off chinesisch) sprechen. Dadurch besitzt der Film von seiner Darstellung her eine eigenständige nationale Atmosphäre. Der dokumentarische und lyrische Stil des Films beeindruckte den renommierten Dokumentarfilmer Joris Ivens. Er sagte: „Der Himmel im Film ist wirklich der mongolische Himmel, die Erde ist die mongolische Erde, und die Menschen sind die mongolischen Menschen.“ (2)

„Regeln im Jagdrevier“ ist ein völlig unkonventioneller Film und voller ‚Wildheit‘. Ein starker poetischer Ausdruck und ein dokumentarischer Stil kennzeichnen ihn. Er gilt deshalb neben „Einer und Acht“ von Zhang Junzhao und „Gelbe Erde“ von Chen Kaige als ein besonderes Beispiel für die filmästhetische Innovation der Filmemacher der fünften Generation. Ähnlich den genannten anderen Filmen ist er bei den Filmkritikern jedoch auch umstritten. Manche meinen, „Regeln im Jagdrevier“ sei eher ein Dokumentarfilm als ein Spielfilm oder sei gar ein Beispiel einer semidokumentarischen Produktion. Er setze viele Gebräuche der mongolischen Nationalität synthetisch zusammen und besitze deshalb vor allem einen Wert als Dokumentation kultureller Gebräuche. Im Gegensatz dazu wird der Film von manchen Kritikern sehr geschätzt. Sie meinen, daß der Film ein Versuch sei, auf „der anthropologischen Höhe“ der Zeit über die zwischenmenschlichen Beziehungen nachzudenken (3). Der Filmkritiker Liu Shusheng proklamierte: „Endlich erscheint auf der Leinwand ein Film in einer den literarischen Werken ähnlichen Prägnanz.“ (4)

Leider stellte der Film einen totalen kommerziellen Mißerfolg dar, da von ihm nur zwei Kopien verkauft wurden. Selbst das Autonome Gebiet der Inneren Mongolei, in der der Film entstand, kaufte keine einzige Kopie. Unter diesen Umständen blieb er den Zuschauern in China bis heute fast unbekannt.

„Der Pferdedieb“

Nach dem kommerziellen Mißerfolg von „Regeln im Jagdrevier“ forderte das Filmstudio von Peking Tian Zhuangzhuang auf, einen kommerziellen Film, und damit einen Kassenerfolg, zu drehen. Das war jedoch nicht Zhuangzhuangs Ziel. Er wollte seine künstlerischen Ambitionen nicht aufgeben und weiter seinen eigenen Weg gehen. 1985 las Tian Zhuangzhuang die Erzählung „Die Geschichte eines Pferdediebs“ des jungen Schriftstellers Zhang Rui, der mit der Familienchronik eines Pferdediebs das miserable Schicksal der armen tibetanischen Hirten und ihren Kampf gegen die harten Lebensumstände und die Natur beschreibt. Die freie, unbefangene und mutige Veranlagung der tibetanischen Hirten, die Sitten und Gebräuche der tibetanischen Bevölkerung und ihre fromme mystische Religiosität, insbesondere der wilde, unbeugsame Charakter des Protagonisten, des Pferdediebes Luoerbu sowie seine ambivalente Haltung zur Religion interessierten Tian Zhuangzhuang sehr. Er wollte nach dieser Erzählung seinen nächsten Film drehen. Die Leitung des Peking-Studios vertraute ihm jedoch keinen weiteren künstlerischen Versuchsfilm an. Da kam Wu Tianming, der Leiter des Xian-Filmstudios, der vorzugsweise Filme von jungen Filmemachern unterstützt, und bat ihn, ihm die Rechte am Drehbuch zu überlassen. So wurde der Film „Pferdedieb“ zu einem Schwerpunktfilm des Xian-Filmstudios und Tian Zhuangzhuang von diesem als Regisseur des Films engagiert.

Mit dem neuen Film will Tian Zhuangzhuang keine verwickelte Geschichte erzählen, sondern ein Bild von den Beziehungen zwischen den Menschen und der Religion sowie zwischen den Menschen und der Natur erzeugen und damit seinem Nachdenken über die Gesellschaft Ausdruck geben. Aus diesem Grund fand er das Thema der Erzählung, daß die alte Gesellschaft die anständigen Menschen zu Dieben werden ließ, während die neue Gesellschaft diese Entwicklung verhindert, zu deutlich und flach gestaltet. Er ließ den Autor das Drehbuch dreimal umschreiben, bis es seinen Vorstellungen entsprach. Schließlich wurde die Geschichte der Pferdediebe aus drei Generationen auf das Schicksal der Hauptgestalt Luoerbu und seiner Familienangehörigen reduziert. Auch wurde der zeitliche Rahmen auf die zwanziger Jahre begrenzt. In der Endfassung des Drehbuchs wird der Widerspruch zwischen der Sehnsucht des Pferdediebes nach dem Leben und seinem religiösen Glauben hervorgehoben und die religiöse Atmosphäre verstärkt. Dadurch wurde der Film, der eigentlich die alte Welt anprangern und die neue besingen sollte, zu einem Film mit einem starken religiösen Akzent. Es war zum ersten

Mal im chinesischen Film, daß ein Filmschöpfer mit einer derartigen Leidenschaft die Religion darstellte und die Beziehungen zwischen Menschen und Religion zeigte.

Die Filmfabel läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Der arme Luoerbu stiehlt ein Pferd. Er büßt im Tempel seine Sünden und spendet Almosen. Nach dem Tode seines Sohnes beginnt er ein neues Leben und wendet sich dem Buddhismus zu. Er wird jedoch von seinem Stamm verbannt und bekommt wieder einen Sohn. Er erträgt die Strapazen der harten Winter und arbeitet als ‚Flußteufel‘. In einer ausweglosen Situation tötet er das ‚heilige Schaf‘, verbrennt einen Pfeilkorb und flieht aus dem Oula-Gebirge. Am Ende kriecht er verwundet auf dem Weg zur Plattform für die ‚himmlische Bestattung‘. (1)

Im Film wird der Widerspruch zwischen Luoerbus Sehnsucht nach einem friedlichen Leben und seinem religiösen Glauben betont herausgestellt. Luoerbu ist ein Rebell. Aufgrund seiner Armut wird er zum Pferdedieb, damit begeht er einen Verrat an der Religion. Dieser Verrat erweist sich jedoch als widersprüchlich: Als die Leute des Stammes dem hölzernen ‚Berggott‘ mit Pfeilen mit glückverheißenden Mustern opfern, kauft Luoerbu den größten Pfeil und steckt ihn auf. Als sein Pferdediebstahl ans Tageslicht kommt und ihn der Häuptling aus dem Stamm verbannt, läßt er seine Frau nicht um Gnade flehen, sondern verläßt empört den Stamm. Lieber wollte er im Ödland herumziehen als vor dem Häuptling (dem religiösen Vertreter des Stammes) demütig niederknien. Als sein Sohn schwer erkrankt, holt er das heilige Wasser aus dem Tempel, um damit seinen Sohn zu heilen. Nach dem Tod seines Sohnes denkt er, daß der Tod die Strafe Gottes für seine religiöse Rebellion sei. Er will deshalb Buße tun. Dazu macht er während des ganzen Winters hindurch aus einer weiten Entfernung zum Tempel hin einen Kotau nach dem anderen. Als er später wieder Vater wird, betrachtet er seinen neuen Sohn als Geschenk Gottes. Dadurch kommt er mit sich und mit der Religion wieder in Einklang. Um das Leben des zweiten Sohnes zu sichern, legt er vor Gott ein Gelübde ab, nur noch Gutes zu tun. Dazu will er sogar als ‚Flußteufel‘- eine sehr niedrige und verächtliche Arbeit bei der tibetanischen Bevölkerung - arbeiten, um ein karges Dasein zu fristen. Als die Viehzüchter im harten Winter in Hunger geraten, siegt jedoch bei Luoerbu die Sehnsucht nach dem Leben über seine Furcht vor der Religion. Er tötet das ‚heilige Schaf‘, stiehlt noch einmal ein Pferd und flieht aus dem Oula-Gebirge.

Doch es gelingt ihm nicht, dem religiösen Netz zu entkommen. Er wird angeschossen. Am nächsten Tag kommt im Schnee ein mit Blut befleckter Pfad zum Vorschein, der zur Plattform der ‚himmlischen Bestattung‘ führt. Dort ist nur das Messer von Luoerbu zu sehen. Nach den traditionellen tibetanischen Ritualen darf sich ein Dieb nicht einer ‚himmlischen Bestattung‘ erfreuen, sondern muß wie ein Seuchentoter in der Erde begraben werden, d.h. er kann nach dem Tode nicht in den Himmel aufsteigen. Vor dem Tod widersetzt sich Luoerbu dieser religiösen Regel. Er rebelliert wieder gegen die Regeln der Religion, indem er seine eigene ‚himmlische Bestattung‘ anrichtet. In diesem Sinne erweist sich Luoerbu schließlich als ein religiöser Rebell, der zugleich innerhalb seiner Religion bleibt.

Im Film werden dem religiös-rituellen Geschehen zahlreiche Bilder gewidmet. So werden z.B. die Zeremonie des Aufsteckens der Pfeile, die von der Sonne beschienenen Buddhastatuen, ein Teufelstanz, der Abschied vom ‚Flußteufel‘, das Anzünden der tausend Laternen und die ‚himmlische Bestattung‘ ins Bild gebracht. Auch das Leben der Viehzüchter in den Sommerzelten und Winterhöhlen, ihre Suche nach neuen Weideplätzen etc. werden dargestellt. Die Darstellung so vieler religiös-ritueller Szenen findet keine Parallele in anderen chinesischen Filmen. Da all diese Szenen im dokumentarischen Stil wirklichkeitsgetreu aufgezeichnet wurden, können sie als eine ethnographische Dokumentation gesehen werden.

Bei den religiös-rituellen Szenen werden die hohen majestätischen Tempel und Buddhastatuen meistens aus einer Untersicht dargestellt und dabei hellere und wärmere Farben wie Gelb und Rot verwendet, während die Unterwürfigkeit der Betenden gewöhnlich mit einer Aufsicht und in dunkler Farbe gezeigt wird. So z.B. blickt in der letzten Szene das religiöse Idol von der Anhöhe aus herab, und die Menschen vor ihm erscheinen ganz klein und winzig. Als Luoerbu und seine Frau in die großräumige Halle des Tempels eintreten, werden sie in einer Aufsicht aufgenommen, um ihre Unterordnung unter die Macht der Religion zu verdeutlichen. Zur Darstellung der religiösen Stimmung hat Tian Zhuangzhuang im Film auch Überblendungen eingesetzt. Z. B. als Luoerbu und seine Frau ‚lange Kotas‘ machen, um damit dem buddhistischen Gott ihre Ergebenheit zu erweisen, knien die beiden auf der Erde und werfen sich zu Boden. Auf diese Weise vollziehen sie einen Kotau nach dem anderen. Hier zeigt der Filmemacher durch eine Reihe von Überblendungen, wie sich „lange Kotas“ über den

Tag hinweg erstrecken und durch den Wechsel der Jahreszeiten eine lange Zeit hindurch fortgeführt werden. Dadurch wird die religiöse Eindringlichkeit des Betens hervorgehoben.

Wie in seinen Filmen „September“ und „Regeln im Jagdrevier“ versucht Tian Zhuangzhuang auch in diesem Film, eine ‚Distanz‘ zwischen den Zuschauern und dem Film zu halten. Dazu sagte er: „Filmemacher und Zuschauer sind gleichberechtigt. Ich versuche, mit meiner Inszenierungsmethode die beiden gemeinsam zu empfinden, zu schaffen und die Ereignisse bzw. das Schicksal der Figuren erleben zu lassen.“ (2)

Tian Zhuangzhuang erzählt mit diesem Film nicht allein eine Geschichte und das Leben eines Pferdediebes, sondern bringt auch eine spezifische Empfindung zum Ausdruck. Dazu sagte er: „Es handelt sich in diesem Film um die Biographie einer Person und einer Nation. Es besteht zwischen ‚Der Pferdedieb‘ und ‚Jagdregeln‘ ein Zusammenhang. Mit dem Film ‚Jagdregeln‘ habe ich den nationalen Charakter der Mongolen sowie ihre aus der Geschichte überlieferten Jagdrituale dargestellt und damit meinen Wunsch bzw. meine Hoffnung zum Ausdruck gebracht. In ‚Der Pferdedieb‘ bin ich einen Schritt weiter gegangen. Unsere Nation hat viel gelitten. Ich versuche, in diesem Film die geistige Konstellation unserer ganzen Nation, ihr Leiden, ihre Rückständigkeit, ihre Würde und Sehnsucht darzustellen.“ (3)

Da Tian Zhuangzhuang im Film die Spielhandlungen und die Charakterisierung der Gestalten nur wenig konturiert und statt dessen die Darstellung vieler symbolischer mystischer religiös-ritueller Szenen hervorgehoben hat, fällt es den Zuschauern schwer, den Film zu verstehen. Dazu sagte Tian Zhuangzhuang in einem Interview: „‚Der Pferdedieb‘ ist für die Zuschauer des nächsten Jahrhunderts gedreht.“ (4) Seine Behauptung provozierte eine heftige Diskussion und stieß auf Kritik. Umgekehrt verstand Tian Zhuangzhuang auch nicht, warum einzelne unkonventionelle Filme nicht geduldet würden, während gleichzeitig der Markt mit zahlreichen schlechten und banalen Filmen überhäuft werde. Zur Kritik an seiner Position stellte er fest: Wenn es nicht den Film „Gelbe Erde“ gäbe, gäbe es in China keine filmästhetischen Diskussionen und keine weitere Entwicklung des chinesischen Films (5).

Von „Der Gushu-Künstler“ über „Rock-Jugend“ bis zu „Der Eunuch Li Lianying“

Nach einigen kommerziellen Mißerfolgen war Tian Zhuangzhuang dem Druck von verschiedenen Seiten - der Leitung des Studios, der Generalgesellschaft für Filmverleih, den Filmkritikern und auch den Zuschauern - ausgesetzt. Angesichts des Bedeutungszuwachses des Unterhaltungsfilms seit der Mitte der achtziger Jahre wurde ihm schließlich bewußt, daß für ihn keine Möglichkeit mehr bestand, seine radikal künstlerischen Filme weiter zu drehen, sondern daß er den Weg gehen mußte, kommerzielle Filme mit künstlerischen Akzenten zu drehen. Das war für ihn ein neuer, auch schwieriger Weg.

Als Konzession drehte er einige Filme, die den Wünschen der Kinoindustrie entgegenkamen: „Der Gushu-Künstler“ (1987), „Rock-Jugend“ (1988) und „Der Eunuch Li Lianying“ (1991). Diese drei Filme bedeuteten eine Wende in seinem Filmschaffen: Er versetzte das Sujet seiner Filme von der mongolischen Steppe und der tibetanischen Hochebene in die neblige Bergstadt und die belebte Metropole, die Handlung verlagerte sich von den chaotischen zwanziger Jahren in die achtziger Jahre.

„Der Gushu-Künstler“

Nach der Beendigung des Films „Der Pferdedieb“ kehrte Tian Zhuangzhuang wieder zum Peking-Studio zurück. Das Studio hat sich vor allem durch zahlreiche erfolgreiche Literaturverfilmungen profiliert. Die Leitung des Studios erwartete ebenfalls von ihm, ein literarisches Werk zu adaptieren. Tian Zhuangzhuang nahm sich den Roman „Der Gushu-Künstler“ des renommierten Autors Lao She (1899-1966) als Vorlage und schrieb selbst nach dem Roman ein Drehbuch. 1987 wurde der gleichnamige Film gedreht.

Der Film handelt vom Schicksal eines Gushu-Künstlers aus Peking (eines traditionellen Sprechsängers mit Trommelbegleitung, der zu einer volkstümlichen Melodie Balladen bzw. klassische Geschichten vorträgt) in der Zeit des japanischen Aggressionskrieges gegen China. Nach dem Kriegsbeginn im Jahr 1937 flieht Fang Baoqing, die Hauptfigur des Films, zusammen mit seinen Familienangehörigen - seiner Frau, der Tochter Dafeng, der Adoptivtochter Xiulian sowie seinem älteren Bruder - in die Bergstadt

Chongqing, der provisorischen Hauptstadt der Kuomintang-Regierung in Südwestchina. Dort betreibt er eine kleine Bühne, auf der er seine volkstümlichen Geschichten vorträgt. Die Bühne wird bald bei einem japanischen Luftangriff zerstört. Ein Kommandant der Kuomintang-Armee wirft ein Auge auf die junge und hübsche Xiulian und will sie zu seiner Nebenfrau machen. Der Versuch mißlingt, da die Frau des Kommandanten diesem Vorhaben einen Riegel vorschiebt. Damit entgeht die Familie Fang dem Unglück. Die Ruhe dauert jedoch nicht lange. Der ältere Bruder Fangs kommt bei einem Bombardement ums Leben. Dann wird die älteste Tochter Dafeng nach ihrer Heirat von ihrem Mann, dem Adjutanten des Kommandanten, im Stich gelassen. Fang schickt Xiulian zur Schule, um ihr eine Schulbildung und eine gute Karriere zu ermöglichen. In der Schule wird Xiulian wegen ihrer Herkunft von ihren Mitschülern verspottet. Sie verläßt deshalb die Schule. Aus Besorgnis, daß Xiulian in schlechte Gesellschaft geraten könnte, vertraut Fang das Mädchen einem Freund an, der Xiulian jedoch vergewaltigt und dann das schwangere Mädchen im Stich läßt. Fang holt Xiulian, die sich auf der Straße herumtreibt, nach Hause. Die ganze Familie ist voller Trauer. Bei Kriegende 1945 verlassen Fang und seine Familienangehörigen Chongqing, tief verstört nach einem letzten Abschied am Grab des Bruders.

Tian Zhuangzhuang begnügte sich nicht damit, den bekannten Roman von Lao She einfach in Bilder umzusetzen, sondern wollte mit diesem Film weiter sein Nachdenken über die Menschen und die Gesellschaft zum Ausdruck bringen. Dazu läßt er die eigentlich verwickelte Spielhandlung mit dem wechselhaften Schicksal der Figuren eher indifferent erscheinen und legt den Schwerpunkt auf die Darstellung des demütigenden Lebens der Hauptfigur Fang Baoqing und seiner Familienangehörigen. Denn die Geschichte von Fang steht stellvertretend für das traurige Schicksal der Künstler im alten China. Im Film beschreibt Tian Zhuangzhuang, wie Fang und seine Familienangehörigen durch verschiedene böse Mächte der damaligen Gesellschaft unterdrückt und schikaniert wurden, und gibt ihnen sein Mitgefühl. Daneben porträtiert er auch Fangs Doppelcharakter: Er ist zum einen ein aufrichtiger, gutmütiger und erfahrener Sänger, bemüht sich, innerhalb der zerrütteten Gesellschaft aufrecht und unbestechlich zu bleiben. Zum anderen zeigt er sich auch glatt und geschmeidig. Er schikaniert auch andere, wenn er ihnen überlegen ist, weicht aber vor Mächtigeren zurück. Dieses Zurückweichen macht ihn psychisch schwach und deprimiert. Dem leidenden Schicksal von Fang und seinen Familienangehörigen entsprechend gibt Tian

Zhuangzhuang seinem Film einen bedrückenden Farbton in Grau-Grün-Blau. Die dadurch entstehende traurige und schwermütige Stimmung erzeugte bei Zuschauern eine große emotionale Wirkung.

Es war Tian Zhuangzhuang gelungen, den historischen Charakter der Geschichte, das Milieu und die Stimmung der damaligen Zeit darzustellen. Deswegen wirkt der Film nach so einem Roman ebenfalls wie eine Geschichte aus einer vergangenen Zeit. Scherzhaft bezeichnete Tian Zhuangzhuang diesen Film als ein „Möbel in antikisierendem Stil“ (1). Er zeigt, daß Tian Zhuangzhuang nicht nur in der Lage ist, ungewöhnliche Avantgardefilme zu drehen, sondern auch konventionelles Melodram herzustellen.

„Rock-Jugend“

Mitte der achtziger Jahre entstand in China die Mode des Breakdance. Dieser moderne Straßentanz, eingeführt aus den USA, faszinierte die Jugendlichen und breitete sich schnell im Land aus. Überall, auf den Plätzen oder Straßen, tanzten die jungen Leute. Dieses kulturelle und soziale Phänomen interessierte den jungen Filmemacher Tian Zhuangzhuang sehr. Mit seinem neuen Film „Rock-Jugend“ (1988) vor diesem Hintergrund versuchte er die Haltung der chinesischen Jugendlichen zum Leben, zur Liebe und zur Gesellschaft darzustellen. Die Zentralfiguren des Films sind der junge Tänzer Long Xiang und seine Freunde. Long ist ein ausgezeichnete Tänzer eines professionellen Ensembles. Er begnügte sich jedoch nicht mit dem konventionellen Tanz, sondern will Neues erproben. Von der Tanzmode des Breakdance angesteckt hat er seine Arbeit im Ensemble aufgegeben und versucht nun aus dem Breakdance einen neuartigen modernen Tanz zu entwickeln. Seine Freundin Yuanyuan, ebenfalls eine Tänzerin des Ensembles, zeigt dafür kein Verständnis und verläßt ihn. Long bereut seine Entscheidung nicht. Er wird seinen Weg weitergehen.

Long Xiang ist ein Vertreter der jungen Generation Chinas. Als ein moderner Jugendlicher ist er geistig aufgeschlossen und will die bestehenden Zwänge durchbrechen. Er erscheint deshalb wie ein Rebell, der zu den bestehenden Verhältnissen in Widerspruch gerät. Er hat zwar schon eine erfolgreiche Karriere hinter sich, gibt sich aber nicht mit dem Erreichten zufrieden, seine Seele ist voller Unruhe.

Mit der Figur Long zeigt Tian, daß ein Streben nach künstlerischer Innovation und Veränderung nicht glatt und geradlinig sein kann, sondern möglicherweise auch Trennung, Verlust und Opfer bedeutet. Die Ambivalenz all dieser Motive und der daraus resultierenden Verwirrungen bilden die Besonderheit der städtischen Jugend in der Reformzeit Chinas.

Die anderen Figuren ergänzen das Spektrum von Verhaltensweisen, mit denen die Jugend im heutigen China dargestellt wird. Yuanyuan, die Freundin von Long Xiang, ist eine traditionell denkende Tänzerin, die zwar den Erfolg sucht, aber auch praktischen Erwägungen zugänglich ist. Sie ist dagegen, daß Long seine Arbeit im Ensemble aufgibt und sich mit dem Breakedance beschäftigt. Sie fordert ihn auf, ins Ensemble zurückzukommen und sie zu heiraten, damit beide ein ruhiges, gewöhnliches Leben führen können. Der Motorradfahrer, ein Freund von Long, verkörpert einen anderen Typus, der trotz großem Engagement und Einsatz mit seinen Bestrebungen scheitert. Sein Beispiel steht für die Schwierigkeiten mancher Jugendlichen. Luo, die junge Managerin einer Firma, ist zwar in der Karriere erfolgreich, aber im privaten Leben und in der Ehe unglücklich und deprimiert. Xiaoxiao, eine junge Malerin, bemüht sich vergebens um ein besseres Leben und ist deshalb am Ende enttäuscht. Es scheint, daß sie schließlich alles durchschaut, keine hohen Ansprüche mehr an das Leben stellt und in einer Art Dekadenz ihr Leben weiterführt. Sie steht für die geistige Krise der jungen Generation.

Im Film führt Tian Zhuangzhuang mit parallelen Montagen die verschiedenen Typen der Jugendlichen zusammen. Dadurch ergibt sich ein Panorama einer jungen Generation. Der Film hat deshalb auch ein offenes Ende. Als Xiaoxiao ihren Zimmerschlüssel Long Xiang zur Verfügung stellt, nimmt dieser den Schlüssel, schüttelt dabei aber mit einem bitteren Lächeln den Kopf. Tian hat Long hier eine Alternative gestellt: Soll er sich für ein gewöhnliches Leben entscheiden oder weiter einzeln für sein Ideal kämpfen? Mit dieser Schlüsselszene läßt Tian die Zuschauer selbst eine Lösung finden. Er versucht damit einerseits das ‚Fegfeuer‘ der Lebensentscheidungen darzustellen, dem die Jugendlichen ausgesetzt sind, andererseits auch seinen eigenen Zwiespalt, in dem er sich selbst als Künstler befindet, zum Ausdruck zu bringen.

Der Film bedient sich der Form eines Musicalfilms. Dazu benutzt Tian Zhuangzhuang den damals in China sehr populären Breakedance als tragendes Element. Viele Rock-Darbietungen sind in die Handlung integriert, auch viele andere Symbole der modernen Popkultur, die Poplieder, Modenschau, Motorräder u.a., wodurch die optische Attraktivität des Films gesteigert und der kommerzielle Erfolg des Films erhöht wurde.

„Der Eunuch Li Lianying“

Nach dem Film „Rock-Jugend“ wandte sich Tian Zhuangzhuang vom Gegenwartssujet wieder ab und beschäftigte sich erneut mit der Vergangenheit. 1990 drehte er den Film „Der Eunuch Li Lianying“. Li Lianying (1844-1910) war oberster Eunuch am Kaiserhof der Qing-Dynastie. 52 Jahre lang diente er der Kaiserinmutter Cixi und erhielt ihre Gunst bzw. ihr Vertrauen. Nach ihrem Tod verließ er die ‚Verbotene Stadt‘. Er bewachte Cixis Grabstätte, bis er selbst starb. Im Film tritt Li als Ich-Erzähler auf. In Rückblenden erzählt der Film die Geschichte der späteren Qing-Dynastie von der Thronbesteigung des Kaisers Guangxu 1874 bis zu dessen Tod 1908 und von Cixis Tod im gleichen Jahr. Er stellt dar, welche Rolle Li bei einigen bedeutenden historischen Ereignissen - der Reformbewegung im Jahre 1898 (1), dem Boxeraufstand (2) und der Invasion der verbündeten Streitkräfte der acht Mächte 1900 in Peking (3) - spielte.

Wie bei seinen früheren Filmen legte Tian Zhuangzhuang auch in diesem melodramatischen Film das Gewicht nicht auf die Geschichte selbst, sondern auf die Darstellung des komplizierten Charakters von Li. Er zeigt dessen Unterwürfigkeit als Diener, sein stetes Bemühen um Gunst und Vertrauen von Cixi, seine Gerissenheit beim Machtkampf im Kaiserhof als ‚unparteiische‘ Figur sowie seine sexuelle Metamorphose als ‚Mann‘, insbesondere sein mehrfaches Rollenspiel (zwischen Diener und Geliebtem) gegenüber Cixi sowie seine widerspruchsvolle Beziehung zu Guangxu. Dazu setzt Tian Zhuangzhuang bei vielen Szenen die dokumentarische Kamera ein, um die besondere Psychologie von Li lebendig werden zu lassen.

„Der blaue Drachen“

1993 drehte Tian Zhuangzhuang nach dem Drehbuch von Xiao Mao einen weiteren bedeutenden Film „Der blaue Drachen“. Am Beispiel einer einfachen Familie in Peking

stellt er dar, wie die politischen Kampagnen zwischen 1953 und 1968 den Menschen Unglück brachten, ihre Familien zerstörten und viele aufrichtige und unschuldige Leute in den Tod trieben.

Der Film erzählt chronologisch aus der Sicht des Ich-Erzählers Tietou, des Sohnes der Hauptgestalten Lin Shaolong und seiner Frau Chen Shujuan. Er beginnt mit den Vorbereitungen zur Heiratsfeier der Eltern. Aus dem Radio kommt plötzlich die Nachricht vom Tod Stalins am 5. März 1953. Sofort er stirbt die fröhliche Stimmung im Haus. Die Mienen der Leute werden ernst. Wegen des Todes von Stalin wird die Heiratsfeier um zehn Tage verschoben. Damit zeigt der Film schon am Anfang, wie sehr das Leben der Menschen vom politischen Ereignis beeinflusst wird.

Die Heiratsfeier verläuft dann ganz nach der Mode in den fünfziger Jahren und sieht fast wie ein revolutionäres Ritual aus. Im begeisterten Singen der revolutionären Lieder von den Anwesenden machen Lin und Chen tiefe Verbeugungen vor dem Bild von Mao. Bei der Feier traut sich die Braut Chen nicht, das schöne chinesische Etuikleid mit einer Blume zu tragen, das ihr die Mutter geschenkt hat. Dagegen stehen die zeitgenössischen Konventionen der Schlichtheit. Erst in der Nacht wagt sie es in der Brautkammer, vor ihrem Mann das schöne Kleid anzuprobieren.

Im Jahr darauf wird Tietou, der Ich-Erzähler des Films, geboren. Zu dieser Zeit wird die ‚Bewegung zur sozialistischen Umgestaltung der privaten Unternehmen‘ gestartet. Auf den Straßen wird der Sieg dieser Bewegung laut mit Gongs und Trommeln gefeiert. Frau Lan, die Hausbesitzerin, sagt zu den ‚politischen Aktivisten der Straßen‘ spontan, daß ihr Geschäft schon ein gemischt staatlich-privates Eigentum ist. Sie hofft damit ihren Kapitalistenstatus in eine Arbeiterzugehörigkeit umwandeln zu können. Doch ihr Sohn schreibt ihr, es sei nicht möglich, auf diese Weise die Klassenzugehörigkeit zu ändern. Durch diese Auffassung ist Frau Lan sehr enttäuscht, denn sie weiß damit, daß die ‚schlechte‘ Klassenzugehörigkeit für sie politische Diskriminierung bedeutet und Unheil nach sich zieht. Auch Shaolong zeigt sich irritiert und sagt: „Die Leute von oben versprechen doch, Beachtung auf die Tat, nicht auf den Klassenstatus eines Menschen zu legen. Wieso ist es in der Wirklichkeit anders?!“

1957 wird von der Partei eine weitere Kampagne gestartet. Überall, auch in Shaolongs Bibliothek, hängen viele Transparente mit Losungen, die die Leute auffordern, der Partei zu helfen, ihren Arbeitsstil zu verbessern. Der Bibliotheksleiter mobilisiert die Mitarbeiter, ihre kritischen Meinungen zu äußern. Dem Aufruf der Partei folgend, kritisiert der offenherzige Kollege Liu, auch Shaolong und Guodong vertretend, den Bürokratismus der Partei. Shuyan, ein jüngerer Bruder von Shujuan und Student der Kunstakademie, besitzt ein aufbrausendes Temperament und übt zusammen mit seinen Kommilitonen Kritik am Zuweisungssystem der Absolventen durch die Partei. Shusheng, ein anderer Bruder von Shujuan und ehemaliger Offizier der Kuomintang, dient zwar noch in der Luftwaffe, erhält aber als ‚weißer Offizier‘ kein bedeutendes Amt. Darüber beschwert er sich. Wenige Tage später hat sich das politische Klima unerwartet umgewandelt. Aus dem Radio ertönt der von Mao persönlich verfaßte Leitartikel in der „Volkzeitung“, dem Organ der KP Chinas, in dem er tadelt, daß „viele Leute die Kampagne dazu benutzen, die Partei anzugreifen“. Er warnt vor dem „neuen Signal des Klassenkampfes“. Kurz darauf beginnt eine Aktion, an allen Hochschulen bzw. Institutionen die ‚antiparteiischen und antisozialistischen Elemente‘ zu entlarven und die ‚politischen Rechtsabweichler‘ zu kritisieren. Der Bibliotheksleiter läßt den ehrlichen und naiven Guodong einen ausführlichen Bericht darüber verfassen, wie Liu und Lin durch ihre Kritik die Partei angegriffen haben. Die beiden werden als ‚politische Rechtsabweichler‘ verurteilt und zur Zwangsarbeit in entlegene Grenzgebiete geschickt. Shaolong kam bald darauf beim Holzfällen in der ‚Großen Nördlichen Wildnis‘ in Nordostchina ums Leben. Der ‚politische Fehler‘ von Shaolong bereitet auch seinem Sohn Tietou Probleme. Er wird von den anderen Kindern als ‚Sohn eines Arbeitslagerinsassen‘ beschimpft und schikaniert. Auch Shuyan wird in seiner Kunstakademie wegen seiner Kritik angegriffen. Er wird bezichtigt, das „sozialistische Verteilungssystem der Absolventen verändern zu wollen“. Mit der ‚Mütze der Rechtsabweichler‘ versehen wird er ebenfalls zur Zwangsarbeit abkommandiert. In der Luftwaffe, in der Shusheng dient, findet eine Säuberungsaktion statt. Viele Offiziere, denen man politisch nicht mehr traut, werden vorzeitig demobilisiert. Zum Glück wird Shusheng nicht davon betroffen. Aber seine Freundin, Zhu Ying, Mitglied eines Gesangs- und Tanzensembles der Armee, wird demobilisiert und als Arbeitskraft einer Fabrik zugewiesen. Später wird sie beschuldigt, sich gegen Partei, Armee und den Sozialismus geäußert zu haben, und wird als ‚Konterrevolutionärin‘ verhaftet.

1958 wurde China von einer weiteren Kampagne - dem „Großen Sprung nach vorn“ - erfaßt. Mao forderte auf, in zehn bis 15 Jahren die Stahlproduktion von England und den USA einzuholen. Dazu wurde das ganze Volk mobilisiert, sich für die rapide Steigerung der Stahlproduktion einzusetzen. Es wurden überall kleine Stahlschmelzöfen errichtet und ‚Stahl‘ mit primitiven Verfahren produziert. Um den Kommunismus auf dem Lande zu praktizieren, wurden Volkskommunen mit Gemeinschaftskantinen eingerichtet. Diese werden im Film von Shusheng kritisiert: „In den Gemeinschaftskantinen wird unheimlich viel Reis und Mehl vergeudet. Mit dem primitiven Verfahren wird nur unbrauchbarer Stahl und minderwertiges Eisen hergestellt.“

Guodong hat seit langem ein schlechtes Gewissen. Er hat sich die ganze Zeit über schuldig gefühlt, daß Liu und Shaolong als ‚rechte Elemente‘ verurteilt wurden. Er weiß, daß sein Bericht dabei eine Rolle spielte. Er versucht seine Schuld zu tilgen, indem er sich um Shujuan und ihren Sohn kümmert. Guodong und Shujuan bilden schließlich eine neue Familie.

Von 1960 bis 1962 herrschte in China eine Hungersnot. Die ‚Aktivisten der Straße‘ nehmen Frau Lan ihre für ihren Sohn frisch gedämpften Brote weg, für die sie sich die Zutaten vom Munde abgespart hat. Guodong stirbt an Unterernährung. Nach seinem Tod zieht Shujuan mit Tietou um. Sie wollte nicht mehr an einem Ort bleiben, mit dem sie viele bittere Erinnerungen verbinden.

Um Tietou ein besseres Leben zu verschaffen, heiratet Shujuan durch Vermittlung ihrer älteren Schwester einen älteren Parteifunktionär. Das Leben ist zwar gut, aber beide lieben sich nicht. Shujuan arbeitet wie eine Haushälterin für ihren Mann. Tietou mag den Stiefvater überhaupt nicht. Er will das Haus verlassen und zur Großmutter gehen.

1966 hört mit dem Beginn der Kulturrevolution der Unterricht auf. Die Schüler und Studenten bilden die ‚Roten Garden‘. Mit der Losung „Revolution ist unschuldig, Rebellion ist berechtigt!“ von Mao, zerstören sie die Einrichtungen der Schule und erniedrigen Schuldirektoren und Lehrer. Frau Lan wird aufs Land vertrieben, da sie aus einer Familie mit Besitz stammt. Der Stiefvater von Tietou wird auf einer Wandzeitung als ‚der den kapitalistischen Weg gehende Machthaber in der Partei‘ denunziert und

gebrandmarkt. Er ahnt, daß ihm noch Schlimmeres bevorsteht. Um Shujuan und Tietou nicht in Schwierigkeiten zu bringen, will er sich von Shujuan scheiden lassen. Wie zu erwarten, kommen am nächsten Tag die ‚Rotgardisten‘ ins Haus, sie zerren den kranken Mann aus dem Bett und demütigen ihn auf alle erdenkliche Weise. Shujuan und Tietou versuchen ihn zu retten, werden aber brutal verprügelt. Nach dem Tod des Stiefvaters wird Shujuan auch als ‚Konterrevolutionärin‘ zur Umerziehung in ein Arbeitslager geschickt. Der Film endet hier, aber die bittere Familienchronik scheint sich noch weiterzuentwickeln, solange die politischen Kampagnen in China noch andauern.

Die Protagonistin Shujuan, eine einfache chinesische Frau, heiratete dreimal, bildete dreimal eine Familie, die immer wieder durch politische Kampagnen zerstört wird. Shaolong, ihr erster Mann, stirbt im Arbeitslager. Guodong, ihr zweiter Mann, stirbt an Unterernährung und Krankheit kurz nach den Hungerjahren. Ihr dritter Mann stirbt durch den Terror der ‚Roten Garden‘. Selbst Shujuan, die überlebte, kann am Ende dem Unheil der politischen Kampagnen nicht entkommen und wird ebenfalls als ‚Konterrevolutionärin‘ in ein Arbeitslager gebracht. Auch die Menschen in ihrer Umwelt werden fast ohne Ausnahme politisch verfolgt. Keiner wird verschont. Am Beispiel des Schicksals von Shujuan und der Menschen in ihrer Umwelt zieht Tian Zhuangzhuang eine Bilanz der politischen Kampagnen nach der Gründung der Volksrepublik China. Noch nie zuvor hat ein chinesischer Filmmacher eine derart schonungslose Anklage gegen diese politischen Kampagnen erhoben wie er.

Bei der Darstellung der Familienchronik verwendete Tian eine einfache und schlichte Sprache. Anstatt mit fremden, exotischen Bildern wie in seinen früheren Filmen die Zuschauer zu faszinieren, versucht er sie in diesem Film mit einfachen Bildern vom bitteren Schicksal der Figuren zu bewegen. Dabei zeigt er Mitgefühl mit Shujuan und ihren Mitmenschen. Poetisch stellt er das Alltagsleben der Menschen und ihr Lebensmilieu in der alten Stadt Peking dar. Besonders die Bilder von der fröhlichen Stimmung der Menschen, vom Festessen, vom Feuerwerk und vom Versteckspiel der Kinder beim traditionellen Frühlingsfest, machen den Film zu einem Sittengemälde der Stadt Peking. Außerdem werden mit gewissen Requisiten die Schicksale der Menschen symbolisiert oder angedeutet. Z. B. durch das zerbrochene Pferd aus Ton, das Guodong der Braut und dem Bräutigam bei ihrer Heiratsfeier schenkte, deutete schon das Unglück der beiden an. Der blaue Drache steht zu Beginn als Zeichen für das sorglose

Leben von Tietou. Am Ende des Films hing der trostlos zerrissene Drache oben am Zweig eines Baumes. Damit symbolisiert Tian die zerstörte Kindheit von Tietou.

Da der Film in dokumentarischer Weise die verschiedenen politischen Kampagnen von den fünfziger bis zu den sechziger Jahren dargestellt hat, gilt er auch als ein Zeitdokument. Im Vergleich mit früheren Filmen zeigt „Der blaue Drache“, daß Tian Zhuangzhuang einen neuen Weg der Verbindung von künstlerischer Darstellung und kommerzieller Form gefunden hat. Gegenüber der Filmzensur fand der Film jedoch keine Gnade. Er wurde in China verboten. Im Ausland gewann er 1993/94 eine Reihe von Preisen auf den internationalen Filmfestivals: den Preis für die beste Regie auf dem Filmfestival Chicago 1993, den Hauptpreis für den besten Film, den Preis für die beste Darstellerin auf dem Filmfestival Tokyo 1993 und die Preise für die beste Regie, für die beste Darstellerin auf dem Filmfestival Singapur 1994. Das verärgerte die chinesische Behörde so sehr, daß sie kurz danach unter dem Vorwand, daß Tian ohne Genehmigung den Film ins Ausland geschmuggelt und damit die Bestimmung der Filmverwaltung verletzt habe, ihm ein Berufsverbot auferlegte. Seitdem hat Tian Zhuangzhuang keinen Film mehr gedreht. Er arbeitet nur noch als Berater und Produzent. Er unterstützt die Filmproduktionen der Filmemacher der sechsten Generation. Dazu sagte er: „Der Film unserer Generation nähert sich schon seinem Ende, seine künstlerische Lebenskraft wird schwächer, trotz mancher kommerziellen Erfolge. Die Filmemacher der sechsten Generation sind für mich anregend. Ich will sie unterstützen und mich damit auch selbst wieder anregen.“ (1) Die Filmgesellschaft Jiguang unter seiner Leitung ist zur Zeit verantwortlich, den Filmemachern der sechsten Generation finanzielle Unterstützung zu gewähren und ihre Filme zu verleihen.

4. 4. Huang Jianxin und seine Filme

Huang Jianxins Ausgangspunkt: Stadtfilme

Unter den Filmemachern der fünften Generation ist Huang Jianxin ein weiterer erfolgreicher und bemerkenswerter Repräsentant. Er wurde 1954 in Xian, der Hauptstadt der Provinz Shaanxi, geboren und ist dort aufgewachsen. Als er die Mittelschule besuchte, brach die Kulturrevolution aus. Mit 16 Jahren trat er der Armee

bei und absolvierte dort sechs Jahre lang seinen Militärdienst. 1976 besuchte er als ‚Arbeiter-, Bauern- und Soldaten-Student‘ (1) die Universität Nordwestchina in Xian und studierte dort die chinesische Literatur. Seit dem Studienabschluß 1979 arbeitet er im Xian-Filmstudio, anfangs als Lektor in der Abteilung für Drehbücher, später als Scriptmann und Regieassistent. 1983 besuchte er einen Regiekurs an der Filmakademie in Peking. Zwei Jahre später drehte er seinen Debütfilm „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone““.

Von den anderen Filmemachern der fünften Generation hebt sich Huang Jianxin dadurch ab, daß sein Lebens- und Karriereweg einfacher und glatter zu sein scheint, denn während der Kulturrevolution wurde er glücklicherweise nicht wie seine Altersgenossen in die Berge oder aufs Land zur harten Arbeit geschickt, sondern diente in der Armee. Das war damals der beste Ausweg für ‚Jugendliche mit Schulbildung‘. Denn in der Armee war das Leben weniger hart als auf dem Lande, und man konnte, wenn man Glück hatte, einen technischen Beruf erlernen. In diesem Sinne zählt Huang Jianxin zu denjenigen, die in jener Zeit weder große Freude noch schweres Leid erlebt haben.

Als die Filmemacher der fünften Generation ihre ersten Filme drehten, gab es im chinesischen Kulturbetrieb gerade eine Suche nach den kulturellen Ursprüngen. Die Filme wie „Gelbe Erde“ von Chen Kaige, „Das rote Kornfeld“ von Zhang Yimou und „Regeln im Jagdrevier“ von Tian Zhuangzhuang richteten ihren Blick fast ausnahmslos auf die entlegenen und rückständigen Gegenden des Landes und setzen sich mit der Vergangenheit Chinas auseinander. Aus einer historischen bzw. anthropologisch-kulturellen Perspektive suchten sie nach den Wurzeln der chinesischen Nation und Kultur. Die Suche nach deren Anfängen steht in Verbindung mit den Jugenderlebnissen dieser Filmemacher, die während der Kulturrevolution auf dem Lande als Bauern gearbeitet und dabei das Leiden des chinesischen Volkes kennengelernt hatten. Anders als diese Regisseure richtet Huang Jianxin seinen Blick auf die heutige Gesellschaft Chinas und erzählt mit seinen Filmen vorwiegend vom Leben der Stadtbürger. Auch seine Perspektive ist von seinen Jugenderlebnissen und -erfahrungen geprägt. Dazu sagte er: „Das Leben hat mich geformt und auch die Themen meiner Filme bestimmt.“ (2) An anderer Stelle heißt es: „Bei der Motivsuche entscheide ich mich immer für die Themen, die ich gut kenne und die mich interessieren. Ich bin es gewohnt, im Leben der

kleinen Leute nach den bestimmenden Problemen und Konflikten zu suchen.“(3) Außerdem meinte er: „Kultur ist nichts Mystisches. Ihre Wurzeln liegen auch in der Gegenwart und bei den einzelnen Menschen. Sie lassen sich im trivialen Alltagsleben erkennen. Das bildet den Ausgangspunkt meines Filmschaffens“ (4).

„Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“

1985 drehte Huang Jianxin nach der Erzählung „Die romantische ‚Schwarze Kanone‘“ des Schriftstellers Zhang Xianliang seinen Debütfilm „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“. Der Film erzählt eine absurde und zugleich rigorose Geschichte, die ihren Ausgangspunkt in einer verlorenen Schachfigur des Ingenieurs Zhao Shuxin hat. Zhao, Absolvent der Technischen Universität Peking, ist ein technischer Experte eines Betriebs. Bei der Montage einer kompletten Anlage, die der Betrieb für das Projekt ‚WD‘ aus Deutschland eingeführt hat, hat er mit Hans, dem deutschen Experten, gut zusammengearbeitet.

Bei einer Dienstreise hat Zhao die Schachfigur ‚Schwarze Kanone‘ verloren. Er möchte diese Figur wiederhaben, weil er ohne sie nicht spielen kann. Er schickt ein Telegramm mit dem Text „Die Schwarze Kanone verloren. Suche mal in 301“ an einen Freund. Der Telegrammtext erregt die Aufmerksamkeit einer Postangestellten, die ihn für eine verschlüsselte Nachricht eines Agenten hält und die Sicherheitsbehörde informiert. Nachdem die Angelegenheit untersucht wurde, erwidert die Behörde: „Kein Problem entdeckt“. Aber der Parteisekretär Wu und die Vize-Parteisekretärin Zhou wollen sich damit nicht abfinden. In Erinnerung an gewisse ‚verdächtige‘ Dinge, die Zhao bei früheren Kontakten mit Hans hinterließ, verlangen sie weitere Untersuchungen. Bevor man zu einem abschließenden Urteil kommt, darf Zhao keinen weiteren Kontakt mit Hans haben und nicht mehr am ‚WD‘-Projekt arbeiten. Dazu sagt Zhou: „Wir tun dies nur aus Vorsicht und Fürsorglichkeit für Zhao. Vom Mißtrauen kann keine Rede sein“.

Nach dem Urlaub kehrt Hans wieder nach China zurück, um mit seinen chinesischen Kollegen zusammen weitere Maschinen zu installieren. Da entdeckt er, daß Zhao, sein guter Partner und Dolmetscher, mit dem er das letzte Mal gut zusammengearbeitet hat, nicht mehr zu sehen ist. Statt dessen arbeitet der junge Feng aus einem Reisebüro für ihn als Dolmetscher. Feng begreift die Technik nicht, er macht bei der Arbeit oft

lächerliche Übersetzungsfehler, die schließlich einen schweren Unfall verursachen und die ganze Anlage außer Betrieb setzen.

Schließlich trifft, von Zhaos Freund geschickt, das Paket mit der wiedergefundenen Schachfigur ‚Schwarze Kanone‘ ein. Der Verdacht gegen Zhao wird gegenstandslos. Aber die Vize-Parteisekretärin Zhou versteht noch immer nicht, warum der bescheidene Ingenieur Zhao für eine einfache Schachfigur, die er überall bekommen kann, ein teures Telegramm schickt.

Der Ausfall der Anlage bedeutet für den Staat einen großen Schaden. Niemand ist jedoch dafür verantwortlich. Es scheint, daß jeder, von der Postangestellten bis zu den Parteisekretären, seine Pflicht getan hat. Ist die Schachfigur schuld? Selbstverständlich auch nicht. Die wirklichen Ursachen für diesen Schaden liegen offenbar im tief verwurzelten Mißtrauen gegen Intellektuelle und Bürokratismus.

Was die Hauptfiguren des Films, der Ingenieur Zhao und die beiden Parteisekretäre, tun, ist dem Anschein nach gerechtfertigt, aber tatsächlich zeigt sich bei ihnen die Verkrustung des traditionellen Denkens und ein Festhalten an überkommenen Verhaltensweisen. Die Vize-Parteisekretärin Zhou verkörpert z. B. eine typische Vertreterin des Marxismus, die von einer doktrinären Haltung und einem verknöcherten ideologischen Denken beherrscht wird und ein beinahe krankhaftes Mißtrauen gegen Intellektuelle entwickelt hat. Der Parteisekretär Wu ist ein Opportunist und versucht Konflikten immer aus dem Weg zu gehen und verschärft sie gerade dadurch. Der Betriebsleiter Li sorgt sich zwar sehr um das Projekt, er weiß auch, daß mit der ‚Schwarzen Kanone‘ eine verlorene Schachfigur gemeint ist, wagt aber angesichts des starken Verdachts der Parteileitung nicht, sein Wissen einzusetzen. Seine Orientierung am Kollektiv verhindert, daß er die Wahrheit ans Tageslicht bringt. Die Leiter kennen Zhao tatsächlich gut, aber sie wollen kein Risiko eingehen. Falls Zhao mit der ‚Schwarzen Kanone‘ wirklich in einen politischen Konflikt verwickelt ist, würde dies auch ihre politische Karriere gefährden. Deshalb bleiben sie lieber bei ihrem Verdacht. Indem der Film diese Verhältnisse vorführt, wendet er sich gegen die damit verknüpfte Mentalität und das traditionelle Denken in den bürokratischen Apparaten.

„Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ gehört zum Themenkreis der Filme über Intellektuelle. Dieses Filmgenre belebte sich ab 1979, wurde von Filmen wie „Lachen eines gequälten Mannes“ (R: Yang Yanjin, 1979) und „Die trillernde Stimme des Lebens“ (R: Teng Wenji, 1979) eingeleitet und von Filmen wie „Nachtregen im Ba-Gebirge“ (R: Wu Yonggan u. Wu Yigong, 1980), „Legende der Tianyun-Gebirge“ (R: Xie Jin, 1980), „Der Pferdehüter“ (R: Xie Jin, 1982), „Die Ärztin im mittleren Alter“ (R: Wang Qimin, 1982) u.a. fortgesetzt. Aus verschiedenen Perspektiven zeigen diese Filme das schwierige Schicksal der chinesischen Intellektuellen in Vergangenheit und Gegenwart und thematisieren die Degradierung der Intellektuellen und die Mißachtung ihres Wissens.

Anders als diese Filme begnügt sich „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ jedoch nicht mit der Kritik an dem Bürokratismus, sondern versucht tiefgreifender die kulturellen und psychologischen Bedingungen der eigenen Schwächen der Intellektuellen zu behandeln. Deshalb zeigt Huang Jianxin nicht nur die Tüchtigkeit des Ingenieurs Zhao wie in diesem Filmgenre üblich, sondern auch seinen blinden Gehorsam gegenüber den Leitern. Als er in Verdacht gerät und von seiner Arbeit am ‚WD‘-Projekt suspendiert wird und in eine Reparaturabteilung versetzt wird, sieht er das nicht als ein Unrecht an, sondern hält es noch für eine berechnete Fürsorge der Partei. Damit wird der Film zu einer Satire über die geistigen Deformationen der Intellektuellen.

Der Verdacht der Parteisekretäre gegenüber den Intellektuellen und deren blinder Gehorsam gegenüber den Funktionären sind kein Zufall. Sie sind einerseits das Ergebnis einer langjährigen ultralinken Intellektuellenpolitik der Partei, andererseits auch das einer historisch tief verankerten kulturellen Tradition Chinas. Schon im Jahr 213 v.u.Z. erfolgte in der Geschichte Chinas ein berüchtigtes Ereignis, bei dem der erste Kaiser der Qin-Dynastie die gegnerisch eingestellten konfuzianischen Gelehrten bei lebendigem Leib begraben und ihre Bücher verbrennen ließ. In der langzeitigen feudalen Gesellschaft hegten die chinesischen Herrscher stets Mißtrauen gegenüber den Intellektuellen, während sie diese für ihre Zwecke benutzten. Diese widersprüchliche Haltung bildete nicht nur ein festes kulturelles Muster, sondern ist letztlich auch einer der Auslöser für die Geschehnisse der Kulturrevolution.

Die feudalen Ursprünge ihres Verhaltens bleiben jedoch sowohl den Parteisekretären als auch dem Ingenieur Zhao unbewußt. Auch wenn sich die Verhältnisse geändert haben, bestimmen sie immer noch das Bewußtsein der Menschen. Sie sind nicht nur der Auslöser des Ereignisses der ‚Schwarzen Kanone‘, sondern behindern auch den Reformprozeß Chinas. Dazu sagt Huang Jianxin: „Für die ‚vier Modernisierungen‘ der Gesellschaft ist es zwar erforderlich, die neuesten Technologien einzuführen und das System zu reformieren, noch wichtiger aber ist es, bei den Menschen ein modernes Bewußtsein zu erzeugen. Deshalb müssen nicht nur die führenden Kräfte aller Ebenen ihr Bewußtsein ändern, sondern die Nation muß insgesamt ihre Mentalität erneuern. Den Widerspruch zwischen den rückständigen Verhaltensweisen unserer Nation und den modernen Erfordernissen aufzuzeigen, ein Bewußtsein für die Notwendigkeit der Überprüfung des eigenen Verhaltens und für die Änderung unserer Mentalität zu erwecken, ist das Ziel meines Films.“ (1) Mit diesem Vorhaben überwand der Film die konventionelle Darstellung der chinesischen Intellektuellen und lieferte damit eine neue Sicht auf die Gegenwart.

Zur ästhetischen Gestaltung äußerte sich Huang Jianxin folgendermaßen: „Mir schien der Einsatz einer eher bitteren Ironie der Sache angemessen. Auch die artifizielle Struktur des Drehbuches mit ihren vielen Raum- und Zeitsprüngen ermöglichte eine starke Stilisierung dieses Films. Dies schien auch dem Publikum und seinem ästhetischen Bewußtsein zu entsprechen.“ (2) Z.B. bedient sich Huang Jianxin bei der Darstellung der Umgebung einer stilisierten Inszenierung. Auf dem Gelände des ‚WD‘-Projektes sieht man riesige Hallen, hohe Stahlgerüste und Kräne, große Lastwagen und Container. Alles ist in roter oder oranger Farbe gestrichen und erzeugt ein dynamisches Bild eines modernen Industrierwerks. Dieses Bild kontrastiert mit der Szene im Sitzungssaal, der in weißer Farbe gehalten ist: An den beiden Seiten des langen Tisches mit dem weißen Tischtuch sitzen die Leiter des Betriebes im weißen Hemd. Sie diskutieren immer wieder über die verdächtige ‚Schwarze Kanone‘ des Ingenieurs Zhao. Die Stimmung ist bedrückend, die Diskussion zieht sich in die Länge und erzielt aber kein Ergebnis. Die schwarzen Zeiger einer übergroßen Uhr an der weißen Frontseite des Raums scheinen die Anwesenden zu ermahnen, daß die Zeit kostbar ist und wie quer diese unsinnige Sitzung zum dynamischen Aufbau draußen steht. Später werden beide Szenen noch einmal wiederholt. Bei der Wiederholung der Szene im Sitzungssaal wird zusätzlich noch das überzeichnete Geräusch eines Ventilators

hinzugefügt. Durch solche Kontraste versucht Huang Jianxin die rückständigen Auffassungen der Figuren zu betonen und die Zuschauer in eine „nervöse und krisenhafte Stimmung“ (3) zu versetzen.

Im Film werden auch viele symbolische Einstellungen eingesetzt. Am Anfang des Films eilt z.B. Zhao zur Post, am Eingang stößt er gegen zwei große Korbballspieler und weicht ihnen ehrfurchtvoll aus. Mit dieser Einstellung wird der nachgiebige und unterwürfige Charakter von Zhao schon angedeutet. In der Schlußszene des Films, obwohl Zhao vom Verdacht befreit ist, steht er dennoch allein und depressiv vor dem Bürogebäude und sieht, wie ein Kind mit vielen Steinen das Dominospiel spielt. Ein Stein nach dem anderen kippt um. Mit diesem Ende deutet Huang Jianxin die große beherrschende Kraft der Gewohnheit an und daß diese erst gebrochen werden muß, um den modernen Aufbau Chinas zu ermöglichen.

Mit der Satire „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ begründet Huang Jianxin thematisch und stilistisch eine neue Richtung für den Film mit der Thematik über die Intellektuellen. Sein Debütfilm fand nicht nur bei den Filmkritikern, sondern auch bei den Zuschauern Anklang und erzielte mit mehr als hundert Kopien einen finanziellen Erfolg. Damit konnten die anderen Filmemacher der fünften Generation nicht aufwarten. „Ich versuche meine Filme populär zu machen und sie gleichzeitig auch mit hoher künstlerischer Qualität zu gestalten. Deshalb achte ich auch den Schauwert meiner Filme. Ich überlege oft, wie ich einen Film gestalten kann, so daß er noch mehr Zuschauer anlockt.“ (4). „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ errang den Preis für den besten Film, verliehen vom Ministerium für Rundfunk, Film und Fernsehen 1985. Liu Zifeng, der den Ingenieur Zhao spielte, gewann den Preis für den besten Darsteller der sechsten ‚Goldenen Hahn‘-Preisverleihung.

„Die falsche Stelle“

Nach dem Debütfilm drehte Huang Jianxin 1986 seinen zweiten Film „Die falsche Stelle“. Dieser Film kann als Fortsetzung seines ersten Films gesehen werden, denn Zhao Shuxin ist auch hier die Hauptfigur und wird vom selben Darsteller gespielt.

Zhao tritt jedoch im neuen Film nicht mehr als ein einfacher Intellektueller, sondern als Vize-Amtsleiter auf. Als Funktionär ist er neuen Problemen ausgesetzt. Immer in Zeitnot muß er Berge langweiliger Akten lesen und an vielen unnötigen Sitzungen teilnehmen. Für Zhao ist dies alles nichts anderes als Zeitvergeudung. Er versucht, dem ‚Dokumentenberg‘ und dem ‚Sitzungsmeer‘ zu entkommen, weil für ihn „das Leben eines Menschen begrenzt ist“. Er will nur noch das machen, was ihm gefällt. Zhao hat deshalb einen intelligenten Roboter entwickelt, der ihm in allem gleicht, wie er selbst aussieht, genauso spricht und sich in gleicher Weise bewegt. Der Roboter muß alle ungeliebten Tätigkeiten Zhaos erledigen. Doch er findet daran Gefallen, ein Papier zur Reduzierung unnötiger Sitzungen wird sogar von ihm versteckt. Der Roboter macht sich auch seine eigenen Gedanken, entwickelt ein Eigenleben, beginnt zu rauchen, zu trinken und ist sogar in Zhaos Freundin verliebt. Als Zhao seinen Roboter und Ersatzmann immer weniger beherrschen kann, zerstört er ihn.

‚Dokumentenberg‘ und ‚Sitzungsmeer‘ sind allgemein existierende, bürokratische Phänomene der modernen Gesellschaft. Sie rauben den Menschen viel Zeit und Energie, kosten viel Arbeitskraft und Kreativität und schaden damit der Gesellschaft. Viele hassen sie, doch es wird wenig dagegen unternommen. In China ist dieser Bürokratismus außerdem noch eng mit der Politik verbunden. Im Film verweist An darauf, als er feststellt, „es sei nicht möglich, daß wir diese Sitzung nicht machen, Das ZK (der KP Chinas), das Ministerium, die Provinz haben sich jeweils auf einer Sitzung mit dem selben Problem befaßt. Dürfen wir das ignorieren? Wie sollen wir dies den übergeordneten Stellen erklären? Das ist doch ein Problem der politischen Haltung!“ Auf Zhaos Vorschlag, statt der üblichen dreitägigen Sitzung nur kurz zu tagen, sagt An weiter: „Nirgendwo können wir einen Saal für eine kurze Sitzung bekommen. Außerdem bietet man für eine eintägige Sitzung kein Essen an. Wo kann man dann schönen Wein trinken?“ Das Sitzungswesen hat also nicht nur mit der Politik, sondern auch mit den Privilegien der Bürokraten zu tun. Während An dies fragt, zeigt der Film einen luxuriösen Sitzungssaal, in dem über einen Lautsprecher leere Worte ertönen, Applaus einsetzt, Weingläser gegeneinander stoßen und Blitzlichter aufflammen. Damit spricht Huang Jianxin die eigentlichen Ursachen des Bürokratismus an.

Der Versuch von Zhao, mit Hilfe eines Roboters die lästigen bürokratischen Verpflichtungen loszuwerden, scheitert. Er muß weiter tun, was er nicht will, während

er das, was er machen möchte, nicht tun kann. Solche Phänomene sind heute im sozialen Leben Chinas keine Seltenheit. Viele Menschen ertragen dies nur noch apathisch. Am Schluß des Films kommt es zu einem Dialog zwischen Zhao und seiner Sekretärin. Als sie Zhao wieder einen Stapel von Akten vorlegt, fragt Zhao: „Was ist das schon wieder?“ Die Sekretärin: „Meistens Termine von Sitzungen.“ Zhao: „Muß ich denn an so vielen Sitzungen teilnehmen?“ Die Sekretärin: „Es ist sicher nicht gut, wenn Sie nicht erscheinen.“ Was mit „Es ist sicher nicht gut“ gemeint ist, bleibt offen, aber der Zuschauer ahnt, daß es nur den Konventionen und dem Selbsterhalt der bürokratischen Apparate entspricht.

„Die falsche Stelle“ ist ein weiterer Versuch von Huang Jianxin, die Entfremdung und Ratlosigkeit der chinesischen Intellektuellen darzustellen. Im Vergleich mit seinem Regiedebüt ist dieser Film in seiner Darstellungsweise entschiedener, indem er in seiner Geschichte Zhao drei Träume träumen läßt: einen Traum im Krankenhaus, einen weiteren in der Wüste und den dritten am Schluß des Films. Diese drei Träume werden mit realen Handlungen verbunden. Damit versucht Huang Jianxin, durch die absurde Geschichte dieser Träume die Psyche der Hauptfigur zu zeigen. Er stellt dazu fest: „Die Geschichte wird nicht um ihrer Absurdität willen so erzählt“, sondern dient dazu, „die Realität darzustellen“ (1). Er glaubt, damit den Zuschauern mehr assoziativen Freiraum bieten zu können. Letztlich bedeutet diese Geschichte um einen Doppelgänger auch eine Form von Spaltung der Hauptfigur in Realität und Irrealität, in Bewußtsein und Unterbewußtsein. Wie in seinem ersten Film hat Huang auch in diesem Film viele Symbole eingesetzt, wie z.B. Bilder von langen Korridoren, sich eine nach der anderen öffnenden Türen zum Sitzungssaal. Damit versinnbildlicht er nicht nur die Eintönigkeit und Endlosigkeit solcher Sitzungen, sondern deutet auch die Entfremdung der Menschen in solchen gesellschaftlichen Apparaten an.

„Samsara“

1987/88, als China von einer großen Kommerzialisierungswelle im Alltag erfaßt wurde und sich dadurch die traditionellen Wertvorstellungen stark veränderten, beobachtete Huang Jianxin als sensibler Kenner des modernen Stadtlebens diese Veränderungen. 1988 drehte er nach der Erzählung „Aufgetaucht aus dem Meer“ von Wang Shuo, einem

erfolgreichen jungen Schriftsteller der achtziger Jahre, den Film „Samsara“. Mit diesem Film wandte er sich von seiner Zhao Shuxin-Reihe ab.

Shi Ba, die Hauptfigur des Films, ist ein ungezwungener junger Mann und der zynische Typus eines Stadtbürgers. Er will nicht wie die anderen ein konventionelles Leben führen und gibt deshalb seine Arbeit auf. Seitdem arbeitet er als Einzelhändler und betreibt legale bzw. illegale Geschäfte. Shi Ba verliebt sich in Yu Jing, eine Studentin einer Tanzschule. Er gewinnt auch ihre Liebe, denn sie sieht in ihm einen „echten Mann“, der unbefangen und zwanglos lebt. Shi Ba trifft Vorbereitungen für die Hochzeit mit Yu. Währenddessen wird er betrogen und ist einer Erpressung ausgesetzt. Als er sich weigert zu zahlen, wird er von den Erpressern schwer verletzt. Shi will Yu nicht in Mitleidenschaft ziehen und stürzt sich verzweifelt von einem Balkon. Sechs Monate nach seinem Tode bekommt Yu ein Kind und gibt ihm den Namen „Kleiner Ba“.

Vordergründig ist „Samsara“ ein Liebesfilm, tatsächlich handelt er von der geistigen Krise der Stadtbewohner. Zur Intention sagte Huang: „„Samsara‘ beschreibt das Phänomen der geistigen Veränderung. Das geistige Leben hat nirgendwo mehr seinen Ort, während das wirtschaftliche Leben enorm an Bedeutung gewonnen hat und alles beherrscht. Aus dem materiellen Wohlstand ergaben sich jedoch zahlreiche geistige Probleme.“ (1) Huang stellt damit den Widerspruch zwischen der wirtschaftlichen und geistigen Entwicklung im modernen China heraus. Er versucht, „auf künstlerische Weise die Unsicherheit der meisten Stadtbürger darzustellen und zu zeigen, wie diese unter den veränderten Lebensbedingungen denken und leben.“ (2) Während der Film mit dem Tod von Shi Ba eher eine pessimistische Sicht anbietet, gibt er mit der Geburt vom „kleinen Ba“ auch eine optimistische Perspektive auf die Zukunft.

Auch in diesem Film setzte Huang Jianxin Farben symbolisch ein. Z. B. ist das Zimmer von Shi Ba ursprünglich braun, wird dann rot, als er sich in Yu Jing verliebt, weiter grau, als die Erpresser ihn bedrohen, schließlich schwarz, bevor er Selbstmord begeht. Mit der Veränderung der Farben stellte Huang die psychische Verfassung von Shi Ba dar. Außerdem bediente er sich eines humoristischen Stils, sarkastischer Dialoge und knüpfte damit ebenso am Tonfall seiner ersten beiden Filme an wie am Stil der Erzählung von Wang Shuo.

„Steh gerade, lege dich nicht auf den Bauch!“

Nach „Samsara“ studierte Huang Jianxin mit einem Stipendium in Australien. Nach seiner Rückkehr 1990 bemerkte er, daß sich die Wertvorstellungen in China verändert hatten. Geldverdienen war zum zentralen Thema geworden. Viele Geschäftsleute wurden schnell reich, im Gegensatz dazu verarmten die Intellektuellen, die von einem kärglichen Gehalt leben mußten. Da las er die Erzählung „Die Nachbarn“ des jungen Schriftstellers Deng Gang, die von sich ändernden Lebensverhältnissen der Stadtbürger und ihrer Mentalität in der Reformzeit handelt. 1992 drehte Huang nach dieser Erzählung seinen Film „Steh gerade, lege dich nicht auf den Bauch!“.

Die Geschichte des Films ist einfach, sie spielt im Alltag kleiner Leute. Der Schriftsteller Gao Wen hat lange gewartet, bis er von seiner Arbeitsstelle - dem Schriftstellerverband - eine Wohnung zugeteilt erhält. Beim Einzug in die neue Wohnung sagt ihm der alte Pförtner, daß vor ihm schon vier Familien verjagt worden sind, seine Familie sei vielleicht die fünfte. Anlaß war jedesmal der aggressive und streitsüchtige Arbeiter Zhang Yongwu mit seiner Frau, der rechte Nachbar der Familie Gao. Am frühen Morgen des nächsten Tages, als Frau Gao zur Arbeit gehen will, entdeckt sie vor ihrer Wohnungstür einen Müllhaufen, der viele Fliegen anlockt. Gao versucht mit einem Insektenbekämpfungsmittel die Fliegen zu töten. Da kommt der kräftige Zhang aus seiner Wohnung und beschuldigt Gao, daß durch das Mittel seine Blumen im Korridor eingehen werden. Zhang versucht, seinen neuen Nachbarn von vornherein in seine Schranken zu weisen. Als dieser jedoch beim Streit erfährt, daß Gao Schriftsteller ist, ändert er seine Haltung, denn er hofft, daß Gao ihm später helfen könne, eine Anklageschrift zu verfassen und einen Prozeß zu führen.

Linker Nachbar von Gao ist die Familie Liu. Liu ist als Funktionär zuständig für die Einstellung von Arbeitern. Deshalb besuchen ihn viele Leute und machen ihm Geschenke. Manchmal finden die fremden Besucher nicht gleich seine Wohnung, klopfen bei der Familie Zhang an und geben ihm die Geschenke. Zhang hält diese Geschenke für einen „auf unehrliche Weise erworbenen Reichtum“ von Liu und behält sie, weil er damit „gegen ungesunde Tendenzen“ ankämpfe. Zhang hält Liu für „heimtückisch“ und meint: „Alle Funktionäre für Personalangelegenheiten sind

schlechte Menschen!“ Aus diesem Grund lebt die Familie Zhang seit langem mit der Familie Liu im Streit.

Zhang hält sich einen böartigen Hund, dessen Bellen die Nachbarn nachts stört. Liu zeigt ihn an. Die Polizisten nehmen den Hund in Gewahrsam. Zhang haßt deshalb Liu noch mehr. Aus Rache schlägt er mit einem dicken Holzstock heftig gegen die Wohnungstür der Familie Liu. Gao zeigt telephonisch Zhang an, und die Polizisten nehmen Zhang und seine Frau mit aufs Polizeirevier.

Zhang hat seine Arbeitsstelle aufgegeben und in seiner Wohnung ein Zuchtunternehmen für goldene Drachenfische etabliert. Überall in der Wohnung stehen Fischbehälter. Das Unternehmen ist erfolgreich und braucht Arbeitskräfte. Um etwas Geld zu verdienen, wollen viele Leute nach ihrem Feierabend bei Zhang einige Stunden arbeiten. Xiaomei, die Tochter von Liu, die zum Hochschulstudium nicht zugelassen wurde, findet dort ebenfalls einen Job. Auch Liu wird davon angesteckt. Er verpflichtet den Bruder seiner Frau, der an einem Stausee arbeitet, für die Beschaffung von Fischfutter zu sorgen. Vom Entgelt zieht er als Provision einen bestimmten Prozentsatz ab. Der neureiche Zhang hat inzwischen eine neue Wohnung gekauft und sie gegen Gaos Wohnung getauscht. Beim Abschied der Familie Gao läßt Zhang einen Fotografen ein Gruppenbild mit allen Nachbarn machen.

Der Film besteht aus einer Reihe von Episoden. Ihm fehlt eine durchgehende Handlung. Die einzelnen Episoden sind in einer parallelen Erzählstruktur von drei Familien miteinander verknüpft. Die einfache Geschichte, die wenigen Figuren und ihre abgeschlossene Lebenswelt machen den Film zu einem modernen Kammerspielfilm. Mit einer solchen Geschichte liefert Huang Jianxin ein bitteres städtisches Scherzo über die Verwirrung des Funktionärs, die Erniedrigung des eingebildeten Schriftstellers und den plötzlichen Reichtum des Geschäftemachers.

Gao ist ein aufrichtiger Intellektueller. Er hat Abneigung gegen Zhangs Unwesen und auch gegen die schädlichen Praktiken von Liu. Es fehlt ihm jedoch an Mut, dagegen vorzugehen. Zhang hält ihn deshalb für „einen guten, aber feigen Menschen.“ Im Film wird Gaos Doppelcharakter lebendig dargestellt. Gao horcht oft hinter der Tür auf den Streit zwischen Zhang und Liu draußen. Er macht innerhalb seiner Wohnung seinem

Zorn über Zhang Luft und zeigt sich dabei als ein furchtloser Held. Als seine Frau vergebens versucht, ihn zu beruhigen, und ihn aus Ärger nach draußen schiebt, schrickt Gao davor zurück. Als Zhang mit einem Holzstock die Tür der Familie Liu einschlägt, will Gao den Streit schlichten, aber seine Frau läßt ihn nicht hinausgehen. Schließlich springt er durch das Fenster und zeigt telephonisch die Provokation von Zhang an. Dabei will Gao jedoch nicht seinen Namen verraten. Er sagt deshalb bei der Ankunft der Polizisten: „Die streiten noch. Ich komme nicht mit hinein.“ Als Gao unterwegs Zhang und seine Frau trifft, die zum Polizeirevier gebracht werden, tut er so, als ob er davon gar keine Ahnung habe, und erkundigt sich scheinbar unwissend: „Was ist denn los?“

Gaos Frau hält sich für zu schwach, um gegen falsche Entwicklungen in der Gesellschaft anzukämpfen. Sie hält sich deshalb lieber bedeckt. Dazu hat sie für Gao und auch für sich selbst ein Handlungsprinzip festgelegt: „Unsere Politik ist es, sich nicht in die Angelegenheiten anderer Leute einzumischen“. Für sie ist weniger die Gerechtigkeit als die eigene Sicherheit wichtig. Dazu sagt sie: „Wir können es uns nicht leisten, Zhang vor den Kopf zu stoßen. Deshalb suchen wir lieber den Frieden mit ihm.“ Mit ihrem moralischen Credo „Wir wollen weder Helden noch Halunken sein“ gibt sie sich zufrieden, weil sie sich damit vor allem selbst in Sicherheit bringen kann. Eine solche Haltung ist auch im sozialen Leben Chinas häufig vertreten.

Liu ist Funktionär für Personalangelegenheiten. Da solche Funktionäre Macht über Auf- und Abstieg der Berufstätigen besitzen und das Schicksal der einfachen Leute entscheiden können, hegen viele Leute eine große Ehrfurcht vor ihnen bzw. distanzieren sich von ihnen. In China sind derartige Funktionäre ohne Ausnahme Parteimitglieder, sie führen die Parteipolitik entschieden aus, sowohl in der Mao- als auch in der Deng-Zeit. Während der Kulturrevolution dienten die meisten von ihnen der ‚Viererbande‘. Zhang weiß dies und schimpft deshalb Liu einen „Helfershelfer der ‚Viererbande‘“. Mit der Kommerzialisierung der Gesellschaft bleiben Leute wie Liu häufig nicht mehr Funktionäre, die redlich und rechtschaffen ihre öffentlichen Pflichten erfüllen, sondern lernen ihre Privilegien auszubauen und ihren Einfluß und die Macht für ihre eigenen Interessen zu nutzen. Für diese Entwicklung steht Liu. Er lehnt nicht mehr wie früher die Geschenke der Besucher ab, sondern nimmt sie einfach an. Er beneidet Zhang um seinen plötzlichen Reichtum und sagt reuig: „Heute sind diejenigen, die einst Unfug

getrieben haben, reich geworden. Dagegen geht es den Leuten, die ehrlich arbeiten, immer schlechter. Mein Nachteil ist es, mich das ganze Leben lang immer nach den Worten der Leitung gerichtet zu haben.“ Als er erfährt, daß Zhang seiner Sekretärin neben dem Lohn monatlich zusätzlich 500 Yuan als Prämie gibt, schimpft er neidisch: „Scheiße, mehr als sogar ich monatlich verdiene.“ Aus diesem Grund verzichtet er auf seine Vorbehalte gegen Zhang und läßt sich von Zhang anstellen.

Zhang ist ein ungebildeter und aggressiver Typ, der mit seinen Nachbarn rücksichtslos und gewalttätig vorgeht. Er haßt die ‚Viererbande‘ und ist auch unzufrieden mit der Realität, insbesondere mit den Unsitten der Funktionäre. Sein Engagement führt ihn oft dazu, sich für die falschen Dinge oder auf die falsche Art und Weise einzusetzen. So gibt er dem Schriftsteller Gao die Zigaretten, die die fremden Besucher für Liu als Geschenke gebracht haben und die Zhang an sich genommen hat, damit Gao länger wach bleiben, mehr schreiben und mit seinen Beiträgen aufrufen kann, die soziale Moral zu verbessern. Zhang ist mit dem kargen Lohn unzufrieden und hat in der Fabrik gekündigt. Als selbständiger Unternehmer verdient er viel Geld. Zhang steht damit für die privaten Unternehmer, die mit der Einführung der Marktwirtschaft in den achtziger Jahren innerhalb kurzer Zeit sehr reich geworden sind.

Mit diesem Film hat Huang Jianxin nicht nur die gegenwärtigen Stadtmenschen porträtiert, sondern auch einige typische Kritikpunkte der Gesellschaft wie die Korruption der Funktionäre und die Verachtung der geistigen Arbeit im heutigen China thematisiert. So läßt er den reichen Zhang bei der Eröffnungsfeier seiner Firma sarkastisch sagen: „Es ist doch komisch, daß die Akademiker arm an Geld und die Reichen arm an Wissen sind.“ Damit spricht er die materielle Erniedrigung der Intellektuellen an.

Im Vergleich mit seinen vorangegangenen Filmen, die das Gewicht stärker auf die symbolischen Bedeutungen und stilisierten Darstellungen legen, bemüht sich Huang in diesem Film, den Alltag mit realistischen Mitteln darzustellen und eine einfache und leicht verständliche Filmsprache zu verwenden. Er erzählt aus einer nüchtern beobachtenden Perspektive die Beziehungen zwischen den drei Nachbarn, so daß sich die Zuschauer leicht mit den Figuren identifizieren können.

Humor und Witz prägen auch diesen Film. Dazu hat er zwei populäre Darsteller des ‚komischen Dialogs‘ - einer Art volkstümlicher Gesangs- und Vortragskunst in China - für die Hauptrollen Gao und Zhang engagiert. Manche Dialoge im Film sind assoziativ komisch, so fragt z.B. Zhang Gao: „Von welcher Einheit sind Sie?“ Gao antwortet: „Zuo-Xie-De“ (vom Schriftstellerverband). Da diese Abkürzung auf Chinesisch gleich klingt wie das Wort Schuhmacher, fragt Zhang weiter: „Schuhmacher! Von welcher Schuhfabrik?“ Derartige Dialoge verleihen dem Film einen ausgesprochen satirisch-komödiantischen Stil.

Um die Satire des Films zu betonen, versucht Huang „eine komödiantische Situation zu schaffen und diese dann rigoros zu zersetzen, um sie anschließend wieder komödiantisch aufzulösen. So bewegt sich der Film ständig zwischen Aufbau und Auflösung von Situationen.“(1) Die sich daraus ergebenden Erzählketten sind scheinbar nur locker miteinander verbunden, tatsächlich aber sind sie durch das Befinden der Figuren miteinander verknüpft. In der Schlußszene, bevor die Familie Gao auszieht, holt Zhang zum Abschied einen Fotografen und läßt ihn ein Gruppenbild der Nachbarn herstellen. Nach dem Vorbild des konventionellen Films sollte damit ein Happy-end signalisiert werden. Aber der Fotograf tritt beim Drücken des Verschlüssels auf eine Bananenschale. Deswegen kommt es zu einem schrägen Gruppenbild, das nicht nur für eine weitere komödiantische Situation steht, sondern auch andeutet, daß „sich die Menschen der heutigen Gesellschaft in einem Zustand der psychischen Schwerelosigkeit befinden und für sich keine feste Position finden.“ Denn, so sagt Huang selbst: „Im Lachen aller Figuren im Film sind Unsicherheit und Nervosität der Menschen enthalten“ (2)

Mit diesem Film zeigt Huang Jianxin noch einmal sein starkes soziales Verantwortungsgefühl, sein deutliches Interesse an den Alltagsproblemen der Stadtbürger sowie den Mut, künstlerisch immer wieder etwas Neues zu erproben und über das einmal Erreichte hinauszugehen.

„Wukui“

1993 drehte Huang Jianxin nach der Erzählung des Schriftstellers Jia Pingwa den Film „Wukui“. Der Film erzählt eine Geschichte aus den zwanziger oder dreißiger Jahren (Im

Film wird der zeitliche und soziale Hintergrund nicht sehr deutlich konturiert.). Er beginnt mit dem Hochzeitstag des Sohnes der Hausherrin Liu. Der junge und redliche Bauer Wukui wird beauftragt, mit einem hölzernen Tragesitz die Braut aus ihrem Dorf abzuholen. Unterwegs werden sie von Banditen überfallen, und die Braut wird entführt. Die Familie Liu gerät über die unglückliche Nachricht in Aufregung. Der Bräutigam will seine Braut eigenhändig aus den Händen der Banditen befreien. Als er das Gewehr vom Dach holt, stürzt er jedoch zu Boden und stirbt. Die Mutter, von der Entführung der Schwiegertochter und dem Tod des Sohnes tief getroffen, fällt in Ohnmacht.

Wukui ist der Braut dankbar, weil sie sein Leben rettete, als die Banditen ihn töten wollten. Er ist entschlossen, die Braut zurückzuholen und geht zu den Banditen. Mutig besteht er eine vom Anführer Tang auferlegte Prüfung auf Leben und Tod. Seine Unerschrockenheit und der Opfergeist rühren Tang so sehr, daß er die Braut freiläßt. Wukui, seinem Auftrag noch immer treu, bringt die Braut endlich in die Familie Liu. Jedoch zweifelt die Mutter daran, daß die Braut noch ‚unberührt‘ ist, und läßt ihre Jungfräulichkeit überprüfen. Nachdem sie feststellt, daß die Braut noch Jungfer geblieben ist, soll die Braut mit ihrem Sohn aus dem ‚Reich der Toten‘, vertreten durch eine hölzerne Figur, Hochzeit halten. Wukui ist darüber sehr empört und zerschmettert den hölzernen Tragesitz, mit dem er die Braut geholt hat.

Die Braut will ein unmenschliches Leben mit der Holzfigur nicht führen. In einer regnerischen Nacht flieht sie zu ihren Eltern. Der Vater aber weist sie ab: „Du bist jetzt verheiratet und damit wie ausgeschüttetes Wasser. Wir haben für deine Heirat den Brautpreis der Familie Liu erhalten. Du mußt dich in dein Schicksal fügen.“ Die Braut wird wieder in die Familie Liu zurückgebracht und muß mit der hölzernen Figur zusammen schlafen. Aus der Furcht, daß sich die Braut das Leben nimmt, besucht Wukui sie. Die Braut, die Wukui liebt, umarmt und küßt ihn. Die beiden lieben sich leidenschaftlich. Als dies offenbar wird, wird Wukui aus dem Haus der Familie Liu verbannt. Als die Strafe für die Braut verkündet der Sippenälteste: „Der Ehebruch ist das schlimmste Verbrechen. Zur Strafe sind ihr die Fersen zu zerschlagen, damit sie später ihrem verstorbenen Mann auf ewig treu bleibt.“

Wukui geht wieder zum Platz, an dem sich die Banditen versammeln. Schon aus der Entfernung sieht er das Lager brennen. Auf der Straße liegen die Leichen der Banditen,

auch ihr Anführer Tang wurde getötet. Aus einem Anschlag ist anzunehmen, daß wenige Tage zuvor hier eine Strafaktion von der Behörde gegen die Banditen unternommen wurde.

Ein Jahr später belebt sich das Lager wieder. Ein Banditentrupp, angeleitet vom neuen Anführer Wukui, kommt zum Dorf, in dem die Familie Liu wohnt. Weder zu töten noch zu plündern, führt Wukui seinen Trupp direkt in das Haus der Familie Liu. Das Zimmer, in dem die körperlich behinderte Braut zusammen mit der hölzernen Figur eingekerkert ist, wird geöffnet, und die Braut wird befreit. Die Mutter zetert und erhängt sich. Wukui setzt die Braut wieder in seinen Tragesitz und trägt sie in Begleitung von Banditen weg. Hinter ihnen wird das Haus der Familie Liu in Brand gesteckt.

Oberflächlich erzählt der Film die legendäre Geschichte, wie Wukui von einem redlichen Bauern zu einem Banditen wird. In der Tat übt Huang Jianxin mit einer derartigen Geschichte eine scharfe Kritik an der feudalen Mißachtung der Menschlichkeit. Das Neue des Films besteht jedoch darin, daß der Regisseur seine Geschichte nicht aus einer konventionellen Perspektive, sondern von einem postmodernen kulturellen Blickpunkt aus erzählt. Dabei hat er das traditionelle Gestaltungsschema der Figuren aufgelöst, unterscheidet nicht mehr zwischen Gut oder Böse, sondern läßt sie wie im realen Leben widerspruchsvoll und veränderbar erscheinen.

Dafür ist die Hauptfigur Wukui ein typisches Beispiel. Sie schwankt zwischen Gut und Böse. Sein Wandel vom Guten zum Bösen vollzieht sich im Verlauf des Zyklus, in dem Wukui die Braut zuerst aus den Händen der Banditen befreit, sie zur Familie Liu bringt und ein Jahr später die Braut wieder befreit und sie wieder von dort wegträgt. Durch die doppelte Befreiung und das zweimalige Tragen der Braut erleben die Braut und Wukui, wenn auch auf unterschiedliche Weise, den Prozeß von der Zerstörung zur Wiederbelebung. Aus einer konventionellen moralischen Perspektive gesehen, befreit Wukui die Braut aus der Hand der Banditen, das ist heldenhaft. Er bringt die Braut zur Familie Liu, in der sie mit einer hölzernen Figur zusammenleben muß, das ist schändlich. Ein Jahr später befreit er die junge Frau aus der Familie Liu, das ist eine weitere Wohltat. Jedoch treibt er die alte Hausherrin in den Selbstmord und setzt das

Haus in Brand, das ist wiederum verwerflich. Eine derartige Figur lässt sich schwer in schematische Wertvorstellungen einpassen.

Auch der Banditenanführer Tang und die alte Mutter Liu sind ebenfalls ambivalent angelegt. Im Film tritt Tang nicht als ein rücksichtsloser Banditenanführer auf, der jede erdenkliche Übeltat begeht, sondern als ein Mann, der Wukuis Opfergeist bewundert und sich ihm gegenüber ehrlich verhält und Menschlichkeit besitzt. Den Gegenpol zu ihm bildet die alte Mutter Liu. Dem Äußeren nach ist sie eine gutherzige alte Frau, die täglich Weihrauchstäbchen verbrennt und vor der Figur Buddha betet. Gerade sie aber zwingt die Braut, mit einer hölzernen Figur zusammenzuleben, unterbindet die Liebe zwischen der Braut und Wukui und lässt schließlich die Fersen der Braut grausam zerschlagen. Tatsächlich ist sie also eine erbarmungslose Hausherrin und eine Inkarnation der feudalen Moral und Ethik. Im Film bilden sie und der Banditenanführer Tang zwei gegensätzliche Positionen und repräsentieren kontrastierende Wertvorstellungen. Während die alte Frau die traditionelle, kollektive Wertvorstellung der feudalen Gesellschaft verkörpert, vertritt der Banditenanführer Tang eine eher ‚moderne‘, individuelle Wertvorstellung, in der die Menschlichkeit den zentralen Platz hat. In diesem Sinne stehen der Banditenanführer Tang und die alte Hausherrin Liu für allgemeine kulturelle Prinzipien und Wertordnungen.

Diese Gegensätze bilden auch den Rahmen für das Handeln von Wukui. Am Anfang will sich Wukui den Banditen nicht anschließen. Er verachtet sie, respektiert dagegen die Mutter Liu und dient ihr bereitwillig. Selbst als die Braut liebt, versucht er entsprechend der feudalen Ethik seine Emotionen zu unterdrücken. Er tadelt sich selbst, beschimpft sich als „ein Stück Vieh“ und weicht der Braut aus. Dabei wird deutlich, wie mächtig die alten Wertvorstellungen und Konventionen das Denken der Menschen bestimmen. Als er jedoch aus dem Haus der Familie Liu verbannt wird und sieht, wie die Braut gefoltert wird, erwacht seine unterdrückte Menschlichkeit. Erst jetzt begreift er die Bedeutung der Freiheit, nach der sich die Braut sehnt. Dadurch erscheint ihm das Verhalten des Banditenanführers Tang in einem anderen Licht, und er schlägt sich auf die andere Seite. Das alte Gut- und -Böse-Schema wird damit entwertet, die Menschen werden in ihrem unterschiedlichen Verhalten einander gleichgestellt, und den Zuschauern wird eine kulturell differenzierende Sichtweise nahegelegt.

Der Film „Wukui“ stellt nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch eine Ausnahme im Werk von Huang Jianxin dar. Mit diesem Film wandte er sich von seiner vertrauten Thematik des städtischen Lebens ab und beschäftigte sich mit einer Bauerngeschichte in Westchina. Er entschied sich für die Form des ‚chinesischen Westerns‘. „Ich versuche, diesen Film als einen Western zu drehen, jedoch mit anderem Inhalt. Ich will sehen, ob ich auf diese Weise einen Film realisieren kann.“ (1) Der Film „Wukui“ enthält einige Merkmale des ‚chinesischen Westerns‘: Die Filmgeschichte spielt in der verlassenem und wilden Landschaft Westchinas; die Hauptfiguren sind Stereotypen: der Held, die schöne begehrte Frau und der Bandit. Eine Liebesgeschichte durchzieht den Film; er erzählt aber auch eine legendäre Geschichte, zeigt viele traditionelle und volkstümliche Szenen und endet mit einem Happy-end. Die Filmmusik nimmt Motive aus der traditionellen lokalen Oper auf. Huang Jianxin hat damit Anschluß an die klassischen Themen und ästhetischen Darstellungsformen der anderen Filmemacher der fünften Generation gefunden.

Huang's Absicht war es jedoch nicht, einen typischen Western zu drehen, sondern sich nur der Erzählform dieses Genres zu bedienen und auf diese Weise einen in der Form des Westerns verpackten künstlerischen Film zu drehen. Aus diesem Grund vermied er auch die in diesem Genre üblichen blutigen Actionszenen, die gängigen Verfolgungen und ein Showdown zu zeigen, so daß der Film keine Spannung wie im traditionellen Western besitzt, sondern seine Geschichte in einem ruhigen und gelassenen Rhythmus erzählt. Huang Jianxin legte den Akzent auf die Verwandlung von Wukui, weil er die Wertdifferenz und die Doppelnatur eines Menschen thematisieren wollte. In diesem Sinne bildet „Wukui“ eine Kombination des ethischen Films mit dem Western.

Huang Jianxin kennzeichnet seinen Film mit dem chinesischen Begriff des „Nochmaligen Schaffens“ (2), denn er hat zur Handlung der Erzählung, die als literarische Vorlage dient, im Film viel Neues hinzugefügt, wie z. B. die hölzerne Figur, die Szenen, die die ländlichen Sitten und Gebräuche veranschaulichen. Im Gegensatz zur Vorlage erzählt er im Film elliptisch und spart viele Details ganz aus. So wird z. B. die Vernichtung der Banditen durch die lokale Behörde überhaupt nicht gezeigt. Statt dessen ist nur das Ende der Aktion zu sehen, als viele Banditen tot auf den Straßen liegen. Auch der Selbstmord der alten Frau Liu wird nur andeutungsweise gezeigt,

indem sie mit dem Fuß den Hocker umstürzt. „Die Montage solcher Aussparungen stellt die grundlegende Struktur des Films ‚Wukui‘ dar“ (3), erläuterte der Regisseur.

Wie in seinen vorangegangenen Filmen hat Huang Jianxin auch in „Wukui“ die Farben symbolisch eingesetzt. Als Mittel der Stilisierung benutzt er die Farben Schwarz und Rot. Der schwarze hölzerne Ehrenbogen vor dem Haus der Familie Liu, der aus einer starken Untersicht aufgenommen wird, erhebt sich über alles. Er scheint alles zu überwältigen und verkörpert die feudale Moral und Ethik. Im Gegensatz dazu werden mit der roten Farbe Freude und neues Leben symbolisiert. Außerdem zeigt der Film keinen einzigen Baum, kein Gras, keine einzige Blume. Alles wird nur in einem kahl wirkenden Gelb dargestellt, um dem Film „ein lebloses Gefühl zu verleihen“ (4) „‚Wukui‘ ist im Grunde genommen ein versinnbildlichter Film. Die Räume im Film sind nicht echt, sie sind fern der Wirklichkeit des Lebens. Aber all diese künstlichen Räume erzeugen eine eigene psychische Wirklichkeit. In diesem Sinne steht dieser Film im engen Zusammenhang mit meinen früheren Filmen“ (5), sagte Huang Jianxin.

„Gesicht gegen Gesicht, Rücken gegen Rücken“

Nach dem Film „Wukui“ kehrte Huang Jianxin wieder zu seiner vertrauten Thematik zurück und drehte 1994 nach der Erzählung „Betrunkener Herbstwind“ des jungen Schriftstellers Liu Xinglong seinen Film „Gesicht gegen Gesicht, Rücken gegen Rücken“. Der Film handelt vom Streben des stellvertretenden Direktors eines Kulturhauses nach dem Posten des hauptamtlichen Direktors, das schließlich mit Mißerfolg und Enttäuschung endet. Mit diesem Film beschäftigt sich Huang mit dem Verhältnis zwischen dem Menschen und der Macht in der Phase der wirtschaftlichen Reform.

Die Kulturbehörde einer kleinen Kreisstadt hat beschlossen, einen neuen Direktor des Kulturhauses zu ernennen, denn diese Stelle ist seit langem vakant. Dazu wird eine Meinungsumfrage im Kulturhaus unternommen. Jeder Mitarbeiter soll seine Stimme abgeben. Wang Shuangli, der schon einige Jahre lang als stellvertretender Direktor des Kulturhauses gearbeitet hat und das Kulturhaus wohlgeordnet führt, vertraut darauf, daß er der populärste Kandidat ist, und wählt sich selbst.

Die Tochter des Kulturbeauftragten der Kreisstadt will im Kulturhaus arbeiten. Wang versucht, sie über eine ‚offene‘ Prüfung einzustellen. Der Kulturbeauftragte teilt ihm jedoch vor Beginn der Prüfung mit, daß seine Tochter daran nicht teilnehmen werde, weil er damit seine eigene „Unbestechlichkeit und Rechtschaffenheit“ beweisen will. In seiner Not greift Wang zu einigen Tricks, um auf diese Weise die Einstellungsprüfung für ergebnislos zu erklären und keinen Bewerber aufzunehmen. Damit glaubt er, den Unwillen des Kulturbeauftragten zu vermeiden und auch keine andere einflußreiche Person zu kränken.

Das Ergebnis der Wahl des neuen Direktors wird verkündet. Zu Wangs Verblüffung fällt die Entscheidung nicht auf ihn selbst, sondern auf den alten Bauernfunktionär Ma, der sich früher mit der Feuerbestattung und Familienplanung beschäftigt hat und die Kulturarbeit gar nicht kennt. Die Leiter der Kulturbehörde behaupten, daß Wang noch nicht so „bescheiden und umsichtig“ wie gewünscht sei, und mahnen ihn, die „Erprobung zu bestehen“.

Wang und seine Anhänger - der Buchhalter Li, der Kameramann ‚Affe‘ und der Gruppenleiter für literarische Tätigkeiten Song - denken sich nun alle möglichen Intrigen aus, um Ma von seinem neuen Posten zu vertreiben. Bei der Arbeit bereiten sie ihm allerlei Schwierigkeiten und werfen ihm ständig Knüppel zwischen die Beine. Dadurch fällt Ma nicht nur in Ungnade bei den Leitern der Kulturbehörde, sondern macht sich auch im Kulturhaus sehr unbeliebt. Schließlich wird er von seinem Posten entfernt, und Wang wird zum kommissarischen Direktor ernannt.

Wang gelingt es, einen Kredit bei der Bank aufzunehmen und für das Kulturhaus ein Tanzlokal zu bauen. Bei der Eröffnungsfeier lobt der Kulturbeauftragte zwar Wangs Leistungen, sagt ihm jedoch, daß Yan, sein Sekretär, den Posten des Direktors übernehmen werde. Voller Enttäuschungen bleibt Wang deprimiert allein im leeren Tanzlokal zurück.

Wangs Vater, Schuster, zeigt Mitleid mit seinem Sohn. Bei der Schuhreparatur macht er absichtlich Yans Lederschuhe kaputt. Yan fordert Schadenersatz, droht, sonst das Geld vom Gehalt seines Sohnes abzuziehen. Wangs Vater wird gezwungen, sein Blut zu verkaufen. Song schreibt daraufhin einen Artikel: „Der alte Schuster verkauft Blut, nur

weil ein Funktionär gewissenlos und grausam ist“, um Yan in Mißkredit zu bringen. Dieser Skandal erregt sowohl bei der Parteiführung der Kreisstadt als auch bei der Bevölkerung Unmut über Yan. Infolgedessen wird Yan zeitweilig von seinem Dienst entbunden, und Wang wird wieder zum kommissarischen Direktor ernannt.

Wang setzt sich voll und ganz für die Entwicklung des Kulturhauses ein. Jedoch, als er von einer Dienstreise zurückkehrt, hat Yan unerwartet sein früheres Amt wieder inne, da er Selbstkritik geübt hat. Auch der Buchhalter Li, eigentlich ein enger Anhänger Wangs, läuft zu Yan über und beginnt Wang Schwierigkeiten zu machen. Wang ist nun sehr deprimiert und wird krank.

Er ist entschlossen, sich nicht mehr um den Posten des hauptamtlichen Direktors zu bewerben. Er bleibt zu Hause, erholt sich von der Krankheit, übt Kalligraphie und sucht sich dabei moralisch und charakterlich zu festigen. Er will jetzt nur noch eines: einen Sohn zeugen, um den Wunsch seines Vaters zu erfüllen, das Geschlecht der Familie Wang fortzusetzen.

Inzwischen ist jedoch etwas Unerwartetes im Kulturhaus geschehen. Das von Yan geleitete Laser-Kino wird wegen der Vorführung eines Erotik-Films von der Polizei geschlossen. Yan flieht mit seiner Geliebten. Der Posten des Direktors ist wieder vakant. Der Kulturbeauftragte läßt Wang zu einer Sitzung im Kulturhaus kommen. Unterwegs denkt er, wer diesmal zum Direktor benannt werden würde. Ob er noch einmal um diesen Posten kämpfen sollte?

Den Kern des Films bildet der Machtkampf um den Posten des Direktors des Kulturhauses. Zuerst erzählt der Film, wie Wang mit seinen Anhängern Intrigen spinnt, um diesen Posten zu bekommen, und dabei seinen Rivalen übel behandelt. Dann erzählt der Film, wie umgekehrt Intrigen gegen Wang gesponnen werden und er nun erfährt, wie es ist, wenn einem übel mitgespielt wird. Huang Jianxin versucht im Film, durch zahlreiche Einzelheiten bzw. Detailbeschreibungen dramatische Konflikte hervorzurufen, Handlungen zu entwickeln und durch eine Reihe von ‚Ereignissen‘ die Auseinandersetzungen im Kulturhaus und die häßlichen Seiten der Bürokratie darzustellen.

Huang Jianxin legt auf die Charakterisierung der Figuren einen besonderen Akzent und entwickelt daraus viele Handlungsmomente. Wang Shuangli, die Hauptfigur des Films, ist im Beruf ein erfahrener und tüchtiger Mann, zu Hause respektiert er den Vater, liebt Frau und Tochter. Er ist aber auch ein Mann, der sich glatt, geschmeidig und raffiniert verhält. Deshalb zeigt er sich manchmal freundlich, liebenswürdig und sogar mitleiderregend, dann wieder boshaft, schonungslos und arglistig. Stark vom allgemeinen Karrieredenken beeinflusst, versucht Wang im Beruf aufzusteigen. Dazu scheut er keine Mittel und Intrigen, um sich offen oder versteckt gegen seine Rivalen, Ma und Yan, durchzusetzen. Sein Wunsch ist in China, wo das obrigkeitsstaatliche Denken heute dominiert, populär und verständlich. Er hat dabei jedoch vergessen, daß die Tüchtigkeit allein noch keine Garantie für eine erfolgreiche Karriere ist. So wird auch nicht er, sondern der mittelmäßige Bauernfunktionär Ma, der sich bei der vorgesetzten Kulturbehörde eingeschmeichelt hat, zum Direktor des Kulturhauses ernannt. Nachdem Wang mit allen Mitteln Ma aus dem Amt gedrängt hat, wird dennoch nicht er, sondern Yan, ein Gefolgsmann des Kulturbeauftragten, zum Direktor ernannt. Der Grund dafür ist, daß es Wang an Beziehungen zur Kulturbehörde fehlt. Um sich den Verhältnissen anzupassen, muß er doppeltes Spiel betreiben: nach vorn hin schön reden und hinterrücks Ränke spinnen. Dafür wendet er allerlei Griffe und Kniffe an. Mit der Figur des Wang hat Huang Jianxin den Typus des ehrgeizigen kleinen Mannes gestaltet.

Die Figur des Wang wird durch einige Nebenfiguren ergänzt, die beim Machtkampf im Kulturhaus eine Rolle spielen. Der Buchhalter Li, der Fotograf ‚Affe‘ und Song helfen Wang, solange dies ihren eigenen Vorteilen dient. Luo, der von Wang verdrängt wird, sucht beim neuen Direktor Ma Unterstützung. Der später zum Direktor ernannte Yan hat den Kulturbeauftragten im Rücken und ist ein Mann mit vielen Beziehungen. Nach seinem Amtsantritt wenden sich ihm einige oppositionelle Mitarbeiter zu. Selbst der Buchhalter Li, eigentlich ein treuer Gefolgsmann von Wang, verrät ihn jetzt. All diese Personen bilden im Kulturhaus eine eigene Umwelt mit ihren spezifischen Beziehungen, wobei alle jedoch nach Macht und Einfluß streben. Das kleine Kulturhaus, in dem der persönliche Einfluß die institutionelle Macht bei weitem überschreitet, stellt eine Bühne dar, auf dem eine Farce über die Grausamkeit des Machtkampfs gespielt wird. Mit diesem Film schildert Huang Jianxin den Mißstand des Funktionärssystems Chinas und zeigt die alltäglichen Gemeinheiten, die hinter den offiziellen Parolen von der ‚großen revolutionären Solidarität‘ stecken.

Huang Jianxin inszeniert die Geschichte in wenigen Räumen, vorwiegend im Kulturhaus und in der Wohnung der Familie Wang. Zur Darstellung dieser in sich abgeschlossenen Arbeits- und Lebensumwelt der Figuren benutzt Huang Jianxin die alte Stadtmauer in Xian und einen alten, imposanten Bau einer Kreisstadt der Provinz Henan. Absichtlich versetzt er das moderne Leben der Stadtbürger in einen alten, traditionsbeladenen kulturellen Raum und gibt der Lebens- und Arbeitswelt der Figuren damit etwas Antiquiertes. Er wollte damit „die ‚Irritation‘ der Menschen zeigen, die nach mehrmaligen Ausbruchsversuchen sich in einem Dilemma befinden.“ (1) Eine derartige altertümlich wirkende Umwelt symbolisiert, daß man bei der Reform unausbleiblich auf viele überlieferte Hindernisse stößt, die bei den Modernisierungsprozessen nicht sofort überwunden werden können. Im Film wird der traditionelle Bau des Kulturhauses mehrfach gezeigt, um damit einerseits dessen hermetische Abgeschlossenheit gegenüber der Wirklichkeit und andererseits dessen Monumentalität als Gebäude, in dem die Menschen ihren Lebenszielen nachjagen, darzustellen. In der Schlußszene präsentiert der Film in einer Aufsicht ein kontrastierendes Bild, das den winzigen Wang, umgeben vom hohen und großen Bau des Kulturhauses, darstellt. Damit bringt Huang Jianxin die Entfremdung des Einzelnen durch die Umwelt auf den Punkt.

Der Film hat ein offenes Ende: Wang ist unterwegs zum Kulturhaus. Die Zuschauer wissen ebensowenig wie Wang, ob er noch einmal eine Chance bekommt. Damit will Huang Jianxin die Zuschauer zu weiterem Nachdenken über das Verhalten der Figuren und die Verhältnisse, die sie zu diesem Verhalten bringen, anregen.

Nachhaltige Kritik der Verhältnisse und eine bitter-humoristische Stimmung kennzeichnen den künstlerischen Stil der Filme von Huang Jianxin. Auch im Film „Gesicht gegen Gesicht, Rücken gegen Rücken“ benutzt er einen eher verhaltenen und natürlichen Humor, um tiefgründig und scharf Kritik zu üben. Durch einen schon in den anderen Filmen entwickelten Wechsel von komischen und ernsten Situationen analysiert er das Verhalten und legt es in seinen Bestandteilen bloß. Mit dem Film „Gesicht gegen Gesicht, Rücken gegen Rücken“ erreicht Huang Jianxins Regiekunst einen Höhepunkt. Mehr als seine früheren Filme besitzt diese Produktion eine ideelle Stoßkraft und zwingt die Zuschauer zur besonderen Reflexion.

Vom Film „Stop an der Ampel bei Rot und Weiterfahrt bei Grün“ zum Film „Auf der Lauer“

Huang Jianxin meint, daß „die Städte Chinas letztlich noch einer Agrargesellschaft, wenn auch in kommerzialisierter Form, entsprechen. Deshalb sollen die chinesischen Stadt-Filme die Schwierigkeiten der chinesischen Städte auf ihrem Wege zu echten Metropolen darstellen. In diesem Sinne seien ‚Steh gerade!‘ und ‚Gesicht gegen Gesicht, Rücken gegen Rücken‘ avancierte chinesische Stadt-Filme.“ (1) Für Huang Jianxin bilden „Steh gerade!“ und „Gesicht gegen Gesicht, Rücken gegen Rücken“ die beiden ersten Teile einer Trilogie über das Leben der Städter. Dazu sagte er: „Die beiden Filme beschreiben skizzenhaft verschiedene Lebenssituationen und Mentalitäten des menschlichen Lebens. Ich will drei derartige Filme drehen. Ich versuche damit die Gedanken und Vorstellungen der Städter in einem bestimmten zeitlichen Rahmen darzustellen, die noch immer die traditionellen Grundmuster enthalten.“ (2)

Huang Jianxin meint, daß es in China zwischen den Menschen, die meistens über lange Zeit an eine Arbeitsstelle gebunden sind, aufgrund der mangelnden Fluktuation oft zu Konflikten kommt. Ob dies auch bei einer spontan und kurzfristig gebildeten Gruppe der Fall ist und welche Konflikte dort entstehen, interessiert ihn sehr. Die Erzählung der Schriftstellerin Ye Guangqin über das Leben in einer Fahrschule nahm er als literarische Vorlage und drehte 1995 den dritten Film seiner Trilogie „Stop an der Ampel bei Rot und Weiterfahrt bei Grün“. Die Figuren des Films kommen aus verschiedenen Schichten der Gesellschaft. Plötzlich reich gewordene Geschäftsleute, Schauspieler, Angestellte, ein Liebespaar treffen in einer Fahrschule aufeinander, Konflikte und humorvolle Situationen entstehen. Wieder geht es um „die spezifisch chinesischen sozialen Interaktionen und das Zeittypische, das an einem derartigen Ort sichtbar wird, an dem mehr oder weniger zufällig verschiedene soziale Verhaltensmuster aufeinandertreffen.“ (3) Um dies darzustellen, entwickelt Huang Jianxin eine neue Dramaturgie. Er reduziert „den alles bestimmenden Handlungsfaden und konstruiert den Film nur aus sich überschneidenden und ergänzenden Einzelheiten und Details.“ (4) Zu diesem Film stellte er fest: „Der Film sieht sehr lebensnah aus. Im wesentlichen stellt er eine Collage von Situationen und Eindrücken dar.“ (5) Wegen der deutlichen Kritik an der gesellschaftlichen Realität Chinas, die in den sarkastischen Dialogen der Figuren

zum Ausdruck kommt, konnte der Film die Zensur nicht passieren und ist bis heute noch nicht zur Aufführung freigegeben.

1996 drehte Huang Jianxin nach der Erzählung des Schriftstellers Fang Fang den Film „Auf der Lauer“. Der Film erzählt ebenfalls eine einfache Geschichte. Zwei Mitarbeiter der Sicherheitsabteilung einer Werft, der alte Tian und sein junger Assistent Ye, erhalten von der Polizei den geheimen Auftrag, in einem Wasserturm Tag und Nacht auf das Auftauchen eines verfolgten Verbrechers zu warten. Das ist eine sehr langweilige und zermürende Arbeit. Die beiden lösen einander ab und trauen sich nicht, bei ihrer Observation nachzulassen. Da sie ihren Auftrag nicht verraten dürfen, erregt ihre wochenlange Abwesenheit sowohl die Unzufriedenheit von Tians Frau als auch das Mißtrauen von Yes Freundin. Doch während der Beobachtung entwickelt sich eine Freundschaft zwischen Tian und Ye. Der alte Tian leidet schon eine Zeitlang an Leberkrebs, will aber deshalb nicht auf seine Arbeit verzichten, so daß er kurz darauf stirbt. Ye bleibt allein im Wasserturm seiner Arbeit treu. Obwohl der Verbrecher inzwischen mehrfach das im Wasserturm versteckte Geld zu holen versucht, kann er an dieses nicht heran, weil er merkt, daß im Turm jemand auf ihn wartet. Schließlich wird er an anderer Stelle verhaftet. Die Polizei teilt der Sicherheitsabteilung mit, daß der Fall gelöst wurde und der Beobachtungsposten im Wasserturm abgezogen werden kann. Aber der Mann, der die Information der Polizei auf telefonischem Wege erhält, vergißt über ein Kartenspiel, die Nachricht weiter zu leiten, so daß Ye noch immer im Wasserturm auf seinem Posten ist. Erst einige Tage später, als der Kommissar persönlich zu ihm kommt, um ihm dafür zu danken, daß ohne seinen ausdauernden Einsatz der Verbrecher schon längst das Geld aus dem Wasserturm geholt hätte, fällt der total erschöpfte Ye ohnmächtig zu Boden.

Mit diesem Film hat Huang Jianxin die Geschichte von zwei kleinen Leuten gestaltet, die sowohl im Charakter als auch in der Lebensvorstellung voneinander sehr unterschiedlich sind. Tian ist ein alter disziplinierter und verantwortungsbewußter Funktionär. Dagegen ist Ye ein junger, ungezwungener und eher etwas nachlässiger Typ. Der Film bringt beide in eine extreme Situation, in eine langzeitige geheime Observationstätigkeit in einem abgeschlossenen Wasserturm. Er stellt ihr Pflichtbewußtsein heraus, ebenso ihre Freundschaft, die in dieser angespannten

Situation entsteht, obwohl die Tätigkeit am Ende Tian das Leben kostet und Yes Beziehung zu seiner Freundin gefährdet.

Auch in diesem Film hat Huang Jianxin mit den Genres gespielt. Dazu sagte er: „Ich habe versucht, den Film aus einer anderen Richtung zu beginnen, nämlich mit einer Art ‚Antimodell‘ den Film zu konstruieren. Ich habe den Film als Krimi begonnen, dann die klassischen Gestaltungselemente dieses Genres aufgegeben und einen neuen Genrestil entwickelt, der die Figuren in den Mittelpunkt setzt.“ (6) Wie seine vorangegangenen Filme ist „Auf der Lauer“ auch von einem humoristischen Stil geprägt, der vor allem in den Dialogen zum Ausdruck kommt. So macht sich z.B. Ye nach zwei Wochen langweiliger Observation lustig: „Wenn ich den Verbrecher festnehme, egal, welches Verbrechen er verübt hat, lade ich ihn erst einmal zum Essen ein. Ich hoffe nur, daß er früh auftaucht, je früher, desto besser.“ Später geht Ye aus Langeweile mit Tian eine Wette ein, indem er ein Kinderspiel vortäuscht. Der alte Tian verliert die Wette und ist Ye fünf Yuan schuldig. Als Ye erfährt, daß Tian am Krebs leidet, läßt er Tian nicht mehr zur Observation kommen. Er entscheidet sich, allein auf Posten zu bleiben. Dazu sagt er: „Wenn du stirbst, wer bezahlt mir denn die Wettschulden?“ Solche ‚witzigen‘ Bemerkungen, hinter denen zugleich ein tiefes Mitgefühl und eine große Verantwortung spürbar werden, geben dem Film eine besondere Note.

Der Film endet nicht wie gewöhnlich mit der Festnahme des Verbrechers, sondern führt die Handlung fort, indem nach dem üblichen Genreschluß (der Täter ist dingfest gemacht) durch eine Fahrlässigkeit die Observation nicht beendet wird und Ye noch länger in seinem ‚Fegefeuer‘ bleibt. Dadurch erhält die Geschichte eine ironische Pointe. Gleichzeitig wird damit deutlich, daß nicht die Krimihandlung das eigentliche Thema ist, sondern die Pflichterfüllung. Eine derart widersprüchliche, ambivalente Erzählstruktur verleiht dem Film eine postmoderne Färbung.

Wie in seinen vorangegangenen Filmen enthält auch der Film „Auf der Lauer“ neben der Hauptfabel noch einige Nebenhandlungen wie die Verfolgung des Verbrechers durch die Polizei, die Szenen mit dem alte Tian und seiner Familie, die Liebesbeziehung zwischen Ye und seiner Freundin Bai u.a.. All diese Nebenhandlungen dienen auch dazu, die Figuren zu charakterisieren. Durch die Szenen, wie z.B. den geheimen Verkauf von CD-Raubkopien, das Zusammenleben der jungen Paare heute in China, die

Untüchtigkeit von Tians Tochter im Haushalt, erweitert sich das Bild der Lebensweise der Städter zu einem bunten Kaleidoskop, und die Zuschauer erhalten mehr Informationen über die Lebensweise im modernen China.

5 Die Filmemacher der sechsten Generation

Das Entstehen einer neuen Generation

Anfang der neunziger Jahre traten in China Filmemacher einer weiteren neuen Generation - der sechsten Generation - hervor. Zu ihnen zählen Hu Xueyang („Geschichten meiner Kindheit“ 1989, „Die zurückbleibende Frau“ 1991, „Die zerstörte Jugend“ 1996), Zhang Yuan (*1963) („Mama“ 1990, „Peking Bastard“ 1993, „Söhne“ 1995, „Der Platz“ 1995, „Östlicher Palast und westlicher Palast“ 1997, „Siebzehn Jahre“ 1999), Lou Ye („Geliebte am Wochenende“ 1995, „Gefährliches junges Mädchen“ 1996, „Fanatiker“ 1997), Lu Xuechang („Herangewachsen wie Stahl“ 1995), Wang Xiaoshuai („Wintertage, Frühlingstage“ 1993, „Das große Spiel“ 1994, „Die heiße Stadt“ 1996), Guan Hu („Wirres Haar“ 1995, „Romantische Begegnung auf den Straßen“ 1997), Li Xin („Verliebtsein“ 1996), Zhang Ming (*1963) („Regenwolken über dem Wu-Gebirge“ 1995), Zhu Feng („Musikalische Seele“), He Jianjun („Schwebende Liebe“ 1993, „Der Postbote“ 1995, „Rote Spinne“), Wu Di („Goldregen“ 1994), Liu Bingjian (*1963) („Tuschstein-Bett“ 1996), Hu Xuehua („Der Lanling-König“ 1995), Wu Tiange („Der leidenschaftliche Polizist“ 1995), Huo Jianqi („Der Gewinner“ 1995), Ah Nian („Die lichtempfindliche Zeit“, „Chinesischer Mond“, „Liebe in der Stadt“) und Li Jun („Erinnerung an die Vergangenheit von Shanghai“ 1995).

Die meisten neuen Filmemacher wurden Anfang der sechziger Jahre geboren und besuchten in den Jahren von 1985 bis 1989 die Filmakademie in Peking. Zu dieser Zeit wurde der Lehrbetrieb der Filmakademie normalisiert. Deshalb erhielten sie während des vierjährigen Studiums eine gute Ausbildung in der Filmwissenschaft und -praxis. Dazu sagte ihr Lehrer, Professor und Filmemacher Han Xiaolei: „Im Vergleich mit den Filmemachern der fünften Generation haben sich diese Absolventen noch systematischer und solider die notwendigen Kenntnisse zum Filmemachen angeeignet“ (1). 1989 schlossen sie in den Studiengängen Regie, Kamera, Tonaufnahme, Ausstattung und Dramaturgie ihr Studium ab und bildeten nach dem Jahrgang von 1982, aus dem die meisten Filmemacher der fünften Generation kamen, eine weitere

große Absolventengruppe. Um die neuen und jungen Filmemacher von ihren Vorgängern zu unterscheiden, nennt man sie die Filmemacher der sechsten Generation. Sie bezeichnen sich selbst gern als Filmemacher der ‚neugeborenen Generation‘.

Von den neuen Filmemachern hatte Hu Xueyang als erster Erfolg. Schon 1989 gewann er mit seinem schwarz-weißen Abschlußfilm „Geschichte meiner Kindheit“ auf dem 17. Filmfestival der Absolventen der Filmakademien in den USA den silbernen Preis. 1991 drehte er im Shanghai-Studio seinen ersten Kinofilm „Die zurückbleibende Frau“. Mit dem Beispiel einer ‚zurückbleibenden Frau‘, deren Mann nach den USA kommt und dort studiert, behandelt Hu das neue soziale Problem nach der Öffnung Chinas und stellt die Defizite auf der Gefühlsebene bei vielen zurückbleibenden Frauen bzw. Männern im ‚Ausreisefieber‘ seit den achtziger Jahren dar. Der Film erhielt auf dem 16. Internationalen Filmfestival Kairo die ‚Goldene Pyramide‘ für den besten Film.

Weg einer unabhängigen Filmproduktion

Die meisten neuen Filmemacher waren jedoch nicht so erfolgreich wie Hu Xueyang. Als sie Ende der achtziger Jahre die Filmakademie verließen, war die chinesische Filmwirtschaft gerade in eine Notlage geraten, und die ganze chinesische Wirtschaft befand sich vor dem Wechsel von der Planwirtschaft zur Marktwirtschaft. Deshalb waren sie nach ihrem Studienabschluß direkt einem verstärkten Druck der Filmwirtschaft ausgesetzt. Als neue und unerfahrene Regisseure bekamen sie in Filmstudios nur selten eine Chance, Filme zu drehen, geschweige denn die Möglichkeiten, wie sie die Filmemacher der fünften Generation Mitte der achtziger Jahre erhielten, durch eine staatliche finanzielle Förderung künstlerisch ambitionierte Filme zu realisieren. Angesichts einer derartigen ungünstigen Situation verzichteten viele von ihnen auf ihre ‚eiserne Eßschale‘, einen festen Arbeitsplatz im Filmstudio. Sie arbeiten lieber als freiberufliche Filmemacher. Am Anfang drehten sie nur Werbespots und Musikvideos. Damit versuchten sie einerseits Geld, andererseits Erfahrungen in der Filmproduktion zu sammeln. Sie erhielten Unterstützung von einigen finanzkräftigen Unternehmern, die ihr Kapital in die Filmproduktion steckten, wodurch den jungen Filmemachern eine Arbeitschance gewährt wurde. Deshalb sind ihre ersten Filme meistens mit finanzieller Hilfe von Unternehmen aus den wirtschaftlichen Sonderzonen der Küstengebiete wie Hainan, Shenzhen und Zhuhai realisiert worden.

Ein weiterer wichtiger Grund dafür, daß die meisten neuen Filmemacher sich für den Weg der unabhängigen Filmproduktion entschieden, bestand darin, daß sie damit versuchten, den Zwängen der Filmproduktion in den staatlichen Studios zu entkommen und künstlerische Freiheit zu gewinnen. Dafür bietet Zhang Yuan das erste Beispiel. Zhang Yuan studierte an der Filmakademie eigentlich das Fach Kamera. Nach Studienabschluß entschied er sich jedoch, als Regisseur zu arbeiten. Schon von Anfang an strebt er nach Unabhängigkeit in der Filmproduktion. Dazu sagte er: „Filmproduktion ist ein individuelles Vorhaben. Das wichtigste dabei ist, als Filmemacher eine unabhängige Grundhaltung zu bewahren. Wenn die Kunst nur von Konventionalisten beherrscht wird, ist sie ohne Leben und Vitalität.“ (2) Mit dieser Einstellung drehte er kurz nach seinem Studienabschluß auf eigene Kosten mit nur 20.000 Yuan (etwa 5.000 DM) sein Regiedebüt „Mama“ (1990). Der Film erzählt vom Leben einer jungen Mutter und ihres kleinen, geistig behinderten Sohnes und ihrer Liebe zueinander. Von diesem teilweise schwarz-weißen, teilweise farbig gedrehten Film wurden in China zwar nur wenige Kopien verkauft, er gewann aber 1991 einige Preise auf den internationalen Filmfestivals Nantes, Edinburgh und Berlin. Um das Geld für einen weiteren Film zu sammeln, beschäftigte sich Zhang Yuan danach eine Zeitlang mit der Produktion von Musikvideos. Dazu sagte er: „Ich muß eine wirtschaftliche Stärke besitzen, um meine künstlerische Unabhängigkeit aufrechtzuerhalten.“ (3) Sein Musikspot „Laßt mich auf dem Schnee mal etwas frech und wild aufführen“ gewann 1991 den großen MTV-Preis der USA.

Ein ähnliches Beispiel bietet Wang Xiaoshuai, ein anderer Repräsentant der neuen Generation. Dieser junge Mann besuchte eigentlich die der Hochschule für Bildende Kunst Peking untergeordnete Schule und lernte dort Malerei, danach studierte er an der Filmakademie das Fach Regie. Nach seinem Studienabschluß wurde er zu einem entlegenen kleinen Studio geschickt. Dort bekam er keine Chance, Filme zu drehen. Auch seine Drehbücher mußten nach Ansichten der Leitung immer wieder ‚verbessert‘ werden. Schließlich verließ er dieses Studio und kam nach Peking zurück. Er entschied sich, unabhängig von den Studios einen Film zu drehen. Dazu sagte er: „Statt mein Filmvorhaben ständig neuen angeblichen ‚Verbesserungen‘ durch andere auszusetzen und es dadurch verwässern zu lassen, will ich lieber auf eigene Kosten meine eigenen Konzeptionen im Film realisieren“ (4). 1993 drehte Wang Xiaoshuai mit wenig Geld seinen schwarz-weißen Debütfilm „Wintertage, Frühlingstage“. Der Film wurde zwar

von der Zensurbehörde bis heute noch nicht in China freigegeben, gewann aber auf dem Internationalen Filmfestival Locarno Preise. Sein Studienfreund Wu Di, der bei diesem Film als Kameramann arbeitete, drehte mit der finanziellen Unterstützung eines Unternehmens den Farbfilm „Goldregen“. Nach ihren ersten Filmen gründeten die beiden das „Impression-Studio“. Der andere junge Filmemacher Lou Ye gehört ebenfalls keinem Studio an und ist ein unabhängiger Filmemacher. Er meint: „Die unabhängige Filmproduktion ist für die jungen Regisseure besonders wichtig, denn sie bestärkt diese darin, die eigenen Fähigkeiten noch schneller zu entwickeln. Meiner Meinung nach ist die unabhängige Filmproduktion für die Karriere eines jungen Filmemachers eine notwendige Vorbereitung.“ (5)

Die Entscheidung der neuen Filmemacher bricht das Monopol des alten staatseigenen Filmproduktions- und -verleihsystems in China und stellt eine Herausforderung dar. Mit der Zeit werden sich ihre kleinen Studios weiter entwickeln und mit den staatlichen Filmstudios konkurrieren. Eine derartige pluralistische Struktur des Filmproduktions- und -verleihsystems wird mit Sicherheit zur Entwicklung des chinesischen Films beitragen.

Protagonisten ihrer Filme - die Jugendlichen der modernen Stadt

Die Filmemacher der sechsten Generation wurden in einer schweren Zeit - der drei Jahre dauernden landesweiten Hungersnot Anfang der sechziger Jahre - geboren. Die Jahre danach waren durch die zehn Jahre bestehende Kulturrevolution geprägt. Danach kam es zur Zerschlagung der ‚Viererbande‘ u.a. Diese Ereignisse haben bei ihnen jedoch keine tiefgreifenden ‚Wunden‘ wie bei ihren Vorgängern hinterlassen, weil sie damals noch sehr jung waren. Aus dem selben Grund wurden sie auch nicht von der Kampagne erfaßt, die die ‚Jugendliche mit Schulbildung‘ zwangsweise auf das Land brachte und sie dort als Bauern arbeiten ließ. Als sie nach der Kulturrevolution eigene Gedanken zu entwickeln begannen, war bereits die Zeit der Reform und der Emanzipation der Gedanken angebrochen. Deshalb waren sie weniger von Depression und Unzufriedenheit mit der Realität geprägt und standen der gesellschaftlichen und filmischen Wirklichkeit weniger rebellisch gegenüber als die Filmemacher der fünften Generation. Im Vergleich zu ihren Vorgängern sind die neuen Filmemacher ‚Glückskinder von Schule zu Schule‘ und in einer Zeit der Öffnung und einer

entstehenden pluralistischen Kultur mit wenigen Tabus und wenigen geistigen Einschränkungen aufgewachsen. Vor diesem Hintergrund haben sie sich zu den Filmemachern einer neuen Generation entwickelt, die einen eigenwilligen Charakter, Freimütigkeit und Selbstvertrauen besitzen.

Als sie sich Anfang der neunziger Jahre mit dem Film zu beschäftigen begannen, standen sie jedoch nicht nur einer negativen Filmwirtschaft gegenüber, sondern auch im Schatten der Filme ihrer Vorgänger. Die Erfolge der Filmemacher der fünften Generation gelten ihnen einerseits als Vorbild, andererseits bilden sie auch eine Hürde und erzeugen zusätzlichen Druck. Um ihm zu entkommen, versuchen die neuen Filmemacher sowohl in ihren Themen als auch in ihrer filmischen Ausdrucksweise die Konzepte ihrer Vorgänger zu vermeiden. Das führt vor allem zu anderen und neuen Themen. Während die meisten Filmemacher der fünften Generation ihre Filmgeschichten in der Vergangenheit und im verlassenen wilden Westchina ansiedeln, das ländliche Leben behandeln und die menschliche Natur darstellen, wenden sich die neuen Filmemacher ausschließlich dem modernen städtischen Leben zu. Ihre Filme basieren entweder auf eigenen Erlebnissen und besitzen einen autobiographischen Ton, oder sie beschreiben die Jugendlichen der Zeit in ihrer Umgebung. Dazu sagte Zhang Yuan: „Parabolisch angelegte Geschichten bilden die Hauptthemen der Filme der Filmemacher der fünften Generation. Ich stelle dagegen eher meine Umgebung dar. Ich beobachte laufend die Ereignisse in meiner Umgebung. Das Geschehen, das meiner Umgebung fern ist, bleibt mir undeutlich und unbekannt.“ (6) Zhang Ming, Regisseur des Films „Regenwolken über dem Wu-Gebirge“, sagte auch zu seinem Film: „Wir haben versucht, die Geschichte ganz normaler Menschen in China zu erzählen, eine Geschichte, die sich in unserem Umfeld abspielt, das uns allen vertraut ist.“ (7)

Die Figuren ihrer Filme sind jedoch nicht mehr die vorbildlichen Jugendlichen wie in den konventionellen Filmen, sondern meistens die ‚vernachlässigten Jugendlichen‘ oder die jungen Außenseiter der Gesellschaft. Die Filme erzählen ihr Alltagsleben, ihre Liebe und Sehnsucht, ihre Freude und Leid, ihre Ungewißheit und Ratlosigkeit in der Zeit großer gesellschaftlicher Veränderungen. Fast alle Filme von ihnen handeln von einer irregulären Liebesgeschichte oder einer verwirrenden Jugendstimmung. Zhang Yuan richtet z.B. in seinem Film „Peking Bastard“ (1993) die Kamera auf einige junge freiberufliche Leute in Peking: Maler, Schriftsteller, Popsänger und Rockstar. Den Film

durchzieht eine Bewegung - die Suche nach etwas. Die Filmfiguren suchen nach Arbeitschancen, Geld, einer Geliebten, einer Aufführungsbühne usw. Mit diesem Film sucht Zhang Yuan selbst nach einer Perspektive der heutigen Jugendlichen unter den Umständen der sozialen Umwälzungen. Dazu beschreibt er selbst seine Intention: „Unsere Generation wird nicht eine zugrundegehende Generation sein, sie muß mit ihrer Suche sich zu etwas Besserem erheben und sich dabei vervollkommen.“ (8) Der Film „Wintertage, Frühlingstage“ von Wang Xiaoshuai handelt von der Liebe zwischen einem jungen Maler und seiner Freundin sowie den seelischen Folgen ihrer Trennung. Sein zweiter Film „Die heiße Stadt“ (1996) erzählt vom Leben junger Wanderarbeiter, die in den Städten hart arbeiten, um ihre eigene Existenz und auch das Leben ihrer Eltern oder Geliebten zu sichern. In beiden Filmen werden Anstrengung, Entfremdung, Ratlosigkeit vieler Jugendlicher dargestellt, wie der Filmemacher selbst feststellte: „Unsere Generation sowie die noch jüngere Generation sind zwangsläufig in einen Prozeß der Entfremdung geraten. Ihre Jugendzeit und ihre Aufbruchsstimmung werden von ihren schwierigen Bemühungen der Existenzsicherung aufgezehrt und überformt. Viele von ihnen versuchen zwar einem derartigen Schicksal zu widerstehen, aber vergebens.“ (9)

Der Debütfilm „Herangewachsen wie Stahl“ (1995) von Lu Xuechang erzählt den Werdegang eines Jungen von den siebziger bis zu den neunziger Jahren, seine Rebellion gegen seinen hartherzigen und verständnislosen Vater und seine Suche nach einem Lokführer, einem Helden und geistigen Idol. Mit diesem Film will der Filmemacher „die Jugendlichen der Zeit in vielen Facetten darstellen, von ihrer Situation in der Familie, ihrer Rolle in der Gesellschaft und auch ihren Beziehungen untereinander erzählen.“ Weiter sagte er: „Manche Jugendlichen von heute haben keinen Glauben mehr, sie verlieren sogar ihr Lebensziel. Aber im Gegensatz zu diesen streben andere noch immer nach dem Wahren, Guten und Schönen. Ich versuche in meinem Film nach etwas Positivem des Lebens zu suchen.“ (10)

Huo Jianqis Film „Der Gewinner“ (1995) beschreibt von einer anderen Perspektive aus den positiven Geist der chinesischen Jugend, indem er von der Strebsamkeit und Beharrlichkeit eines jungen körperlich Behinderten handelt. Der Debütfilm „Regenwolken über dem Wu-Gebirge“ (1995) von Zhang Ming nimmt die Evakuierung der Bewohner aus dem Wu-Gebirge, in dem ein Staudamm des Yangtse-Flusses gebaut

werden wird, zum Hintergrund und erzählt die sonderbare Liebesgeschichte zwischen einem jungen Signalarbeiter und einer Hoteldienerin. Er beschreibt damit die Lebensweise vieler junger Männer und Frauen. „Der Film handelt von Erwartungen. Die Menschen empfinden eine große Leere und leben in der ständigen Erwartung von Liebe, Gefühlen, glücklichen Begegnungen und dem Respekt der anderen“ (11), interpretiert Zhang Ming das Hauptmotiv seines Films.

Die Filme wie „Peking Bastard“ (1993) von Zhang Yuan, „Geliebte am Wochenende“ (1995) von Lou Ye, „Wirres Haar“ (1995) von Guan Hu und „Verliebtsein“ (1996) von Li Xin schildern die depressive und oft verwirrende Stimmung der Jugendlichen bei ihrer Suche nach dem Lebensziel und nach einer eigenen Würde oder stellen die Probleme der heutigen Jugendlichen - Dekadenz, Kriminalität, Egoismus sowie Drogensucht - dar. In diesen Filmen sind die Figuren meistens Mitglieder einer Rock-Band oder Popsänger. Die Rock-Musik dient im Film nicht als Träger der Geschichte wie in den konventionellen Filmen, sondern dazu, die rebellische Stimmung dieser Außenseiter zu verstärken. Denn für die Filmemacher dieser Filme reicht die Filmhandlung nicht aus, um die unruhige, unbändige und verwirrende Stimmung dieser Leute zum Ausdruck zu bringen. Zhang Yuan sagte dazu: „Die Rock-Musik ist eine Musik mit starkem rebellischem Charakter. Die sogenannte Rebellion bedeutet für mich, Probleme zu entdecken, nicht nur die sozialen Probleme, sondern auch die eigenen Probleme.“ (12)

Streben nach der Authentizität und Wahrhaftigkeit

Die Filmemacher der sechsten Generation zeigen sich nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch anders als ihre Vorgänger. Ein großer Unterschied zwischen ihnen und ihren Vorgängern besteht darin, daß sie nicht von der Literatur abhängig sein wollen wie die Filmemacher der fünften Generation, sondern gern selbst Drehbücher verfassen, um auf diese Weise ganz individuelle Filme schaffen zu können. So sind z.B. „Peking Bastard“ von Zhang Yuan, „Herangewachsen wie Stahl“ von Lu Xuechang und „Wintertage, Frühlingstage“ von Wang Xiaoshuai Autorenfilme im Sinne des europäischen Films. Weiterhin schenken die neuen Filmemacher der Filmsprache und -konstruktion mehr Beachtung als der narrativen Funktion des Films.

Anders als die symbolische und stilisierte Gestaltung der Filme ihrer Vorgänger bemühen sich die neuen Filmemacher, einen Status quo ante des Lebens darzustellen und Wahrhaftigkeit zu erreichen. „Die Wahrhaftigkeit ist eine Macht. Die Kulturevolution ließ uns zuviel Falsches sehen. Wir müssen dagegen Wahrhaftes setzen. Ich will nur das wahre Leben, die wirkliche Lebensexistenz der Menschen darstellen. Ich hasse den ‚Trick‘ oder das scheinheilige ‚Muster‘. Ich dulde kein Falsches im Bildsucher meiner Kamera und will es auf keinen Fall auf der Leinwand erscheinen lassen. Ich bemühe mich immer um die Darstellung eines originellen Lebenszustandes,“ (13) sagte Zhang Yuan. Auch Zhang Ming sagte: „Am Anfang tun die Filmemacher jeder neuen Generation fast immer unvereinbart das Gleiche und erschließen mit ihren Mitteln Neuland. Dieses Mittel ist die Authentizität. Die Filme der neuen Filmemacher sind noch wahrhafter als die Filme der letzten Generation. Das liegt im wesentlichen daran, daß das von ihnen Dargestellte mehr dem entspricht, was die Leute erleben.“ (14)

Um diese Wahrhaftigkeit zu erreichen, ersetzen die neuen Filmemacher in ihren Filmen die abgeschlossene Erzählstruktur durch eine offene und die theatralische Darstellung durch eine dokumentarische. Zhang Yuan hat in „Mama“ die fiktionale Geschichte mit dokumentarischen Sequenzen verbunden, indem er die mit Videokamera aufgenommenen Bilder vom Interview mit Müttern geistig behinderter Kinder und einige Sequenzen der Dokumentarfilme über die Schule für solche Kinder und ein Waisenhaus in den Film montiert. Beim Sehen des Films variiert der Zuschauer dadurch seine Haltung zwischen ‚Einfühlen‘ und einer distanzierenden ‚Verfremdung‘. Außerdem ließ er die Drehbuchautorin des Films selbst die Titelrolle spielen, sie einfache Alltagskleider tragen und den Film an den Originalplätzen mit wirklichen Requisiten drehen, so daß der Film den Eindruck vermittelt, eine lebensnahe und reale Geschichte zu erzählen. Sein Film „Peking Bastard“ besitzt ebenfalls viele dokumentarische Komponenten und wirkt vom Dialog bis zur Bewegung der Figuren antitheatralisch. Im Film hören die Figuren, die auch von Amateuren oder den Rockstars selbst gespielt werden, manchmal mit ihrem Schauspielen auf, wenden sich direkt der Kamera zu und kommentieren den Zuschauern gegenüber das Geschehen. Auch die Lebenswelt der Figuren - alte Gassen mit einzelnen Wohnhöfen in Peking - ist voll und ganz original und versetzt den Film damit in ein wahrhaftes Milieu. Auch sein Film „Söhne“ (1995), der vom Konflikt zweier Söhne mit ihrem alkoholabhängigen

Vater handelt, ist ebenfalls durch einen ausgesprochen dokumentarischen Stil geprägt. Er basiert nicht nur auf einer wahren Geschichte, sondern die Darsteller - der Vater und die Mutter - spielen auch ihre eigene Geschichte.

Andere neue Filmemacher engagieren auch gern die Laiendarsteller, um damit dem seit langem im chinesischen Film herrschenden falsch wirkenden und täuschenden Schauspielen zu widerstehen. Lu Xuechang und Zhang Ming ließen z.B. in ihren Filmen Amateure und Schauspieler gleichzeitig auftreten. Während die Berufsdarsteller die Nebenfiguren spielen, werden die Hauptrollen von Laiendarstellern dargestellt. Um Wahrhaftigkeit zu erreichen, sprechen die Figuren im Film „Regenwolken über dem Wu-Gebirge“ mit einem Sichuaner Akzent, der Gegend also, in der die Geschichte spielt. In diesem Film werden eine fixierte Kamera, lange Einstellungen und Aufnahmen an Originalplätzen u.a. bevorzugt, um eine Einfachheit und die Natürlichkeit der Bilder zu erreichen und das Original des Lebens wiederzugeben. „Verliebtsein“ von Li Xin erzählt drei Liebesgeschichten in Shanghai, beschreibt eine ungewisse Haltung der Figuren zur Liebe. Der Filmemacher versucht mit autobiographischen Motiven, emotionalen Figuren, hellen Farben, springender Struktur und Montage, MTV-Rhythmus u.a.m. das Lebensgefühl der Jugendlichen, ihre Sehnsucht und Verwirrung zu zeigen. Im Film dient MTV-Ästhetik mit ihren schnellen Schnitten dazu, einen ausgesprochen audiovisuellen Stil des Films zu prägen. Ferner ist es noch zu erwähnen, daß die meisten neuen Filmemacher zum Zweck der Wahrhaftigkeit Simultanton einsetzen.

Neben den Gemeinsamkeiten entwickeln die neuen Filmemacher selbstverständlich jeweils auch ihre ‚persönliche Handschrift‘, wie Zhang Yuan dazu sagt: „Ich bemühe mich, meine Filme anders als die Filmemacher der letzten Generation, auch anders als meine Studienkollegen zu machen. Wenn meine Filme den anderen ähnlich sein sollten, sind sie nicht meine.“ (15)

Junges Filmteam

Die neuen Filmemacher drehen gern mit ihren Studienfreunden oder Altersgenossen zusammen, da sie eine gemeinsame Sprache und eine ähnliche künstlerische Vorstellung haben, wie Zhang Yuan dazu sagte: „Meine Partner sind meistens meine

Studienfreunde. Wir sind gleichaltrig und kennen einander gut.“ (16) Bei der Arbeit zeigen sie sich besessen, leidenschaftlich und gewissenhaft. Sie bemühen sich, Einstellung für Einstellung möglichst perfekt zu drehen. Sie sind sich der Verantwortung ihrer Generation bewußt, wie Lu Xuechang sagte: „Unsere Generation soll sich dazu verpflichten, mit unseren Filmen die schlechten Machwerke vom Markt zu verdrängen und das gesamte Niveau des chinesischen Films eine Stufe höher zu heben.“ (17) 1998 bilden zehn junge Filmemacher, darunter Wang Xiaoshuai, Lu Xuechang, Lou Ye, Li Xin, Guan Hu u.a., in Shanghai das junge Produktionsteam für eine 20teilige Fernsehserie namens „Die Superstadt“. Das ist die erste Kollektivarbeit der jungen Filmemacher. Damit erregten sie die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit.

Probleme der Filme der neuen Filmemacher

Die Filme der neuen Filmemacher beschreiben vorwiegend ihr eigenes Empfinden, zeigen oft in einem selbsterzählenden Ton einen jugendlichen Narzißmus. Ihre Protagonisten sind meistens Einzelgänger bzw. Außenseiter. Deshalb sind die Themen und Motive ihrer Filme noch begrenzt und stehen dem realen Leben der breiten Bevölkerung noch fern. Manche Filmemacher sind jedoch auch besessen von ihren eigenen filmischen Vorstellungen. Sie verzichten auf eine konventionelle Erzählung und bevorzugen neuartige Darstellungsmittel, so daß ihre Filme manchmal flache Handlungen und in ihrem Gehalt eher leer sind. Sie erzeugen in der Charakterisierung der Figuren und bei der Gestaltung des Films häufig eine große Fremdheit, die bei den Zuschauern auf wenig Anklang stößt. Deswegen bleiben ihre Filme mit wenigen Ausnahmen bis heute noch Außenseiter und stehen noch nicht für den Mainstream des chinesischen Films.

Wie ihre Vorgänger halten sich die neuen Filmemacher auch von herrschenden politischen Konzepten fern und stehen in Opposition zu den Behörden. Einige Filme von ihnen gewannen zwar im Ausland Preise, wurden aber noch nicht im Inland gezeigt. Die Gründe dafür liegen darin, daß manche Filme von ihnen als unabhängige Filmproduktion produziert werden und aufgrund des Geldmangels nicht das Zeichen eines Filmstudios erhielten. Nach den Bestimmungen der Filmverwaltung werden die Filme ohne Zeichen eines Studios jedoch nicht vom Filmamt anerkannt. Als ‚illegale Filme‘ dürfen sie weder im Inland gezeigt noch ins Ausland exportiert werden. Viele

neue Filmemacher wollen ihre Filme nicht mehr der Zensurbehörde vorlegen oder nach deren Maßgabe ihre Filme ‚verbessern‘, deshalb erhalten diese Filme keine Genehmigung zur Aufführung in den Kinos. Einige Filme wie „Peking Bastard“ von Zhang Yuan, „Wintertage, Frühlingstage“ von Wang Xiaoshuai u.a. wurden heimlich ins Ausland gebracht. Zur Strafe wurde den Regisseuren das Drehen weiterer Filme verboten. 1999 gewann Zhang Yuan mit seinem neuen Film „Siebzehn Jahre“ beim 56. Filmfestival Venedig den Sonderpreis für die beste Regie. Dieser Preis stellt nicht nur eine bedeutende internationale Anerkennung für Zhang Yuan selbst, sondern auch für die gesamte sechste Generation dar. Aufgrund seines ‚politisch brisanten Themas‘ war der Film von der chinesischen Behörde nicht als offizieller chinesischer Film für das Filmfestival freigegeben worden, er nahm deshalb schließlich als italienischer Beitrag an dem Wettbewerb des Filmfestivals Venedig teil. Nachdem der Film den Preis für die beste Regie erhalten hatte, wurde der Erfolg in der offiziellen Berichterstattung Chinas jedoch verschwiegen.

Hoffnungsträger

Die neuen Filmemacher haben jeweils einen bis drei Filme gedreht, mit denen sie ihr Talent gezeigt und immer mehr Beachtung von Kritikern im In- und Ausland gefunden haben. Die Filme von ihnen zeigen eine neue Möglichkeit, die Gefühle, Handlungsweise oder Vorstellungen der chinesischen jungen Generation kennenzulernen, und tragen dazu bei, neue filmische Vorstellungen und Formen zu entwickeln. Insbesondere ihre Versuche, mit der MTV-Ästhetik oder anderen audiovisuellen Mitteln die Filmsprache zu erneuern, entsprechen nicht nur der neuen Tendenz der filmischen Ästhetik, sondern zeigen auch ein neues Darstellungspotential des Films, die mediale Kultur mit der Sprache der Werbung zu verbinden.

Die Filme der Filmemacher der sechsten Generation geben dem chinesischen Film eine neue jugendliche Vitalität und Dynamik. Es ist vorauszusehen, daß in den nächsten Jahren mehr Werke dieser Generation zu sehen sein werden. Während der ‚Neue Chinesische Film‘ der achtziger und neunziger Jahre vorwiegend von den Filmen der Filmemacher der vierten und fünften Generation gekennzeichnet wurde, wird er Anfang des neuen Jahrhunderts wahrscheinlich von den neuen Filmemachern geprägt werden. Obwohl die sechste Generation im Moment in China noch wenig hervorgetreten ist,

wird sie die Zukunft des ‚Neuen Chinesischen Films‘ gestalten, ihm weitere Impulse geben und ihm neue Weltgeltung verschaffen. Die Hoffnung des chinesischen Films liegt stets bei der neuen Generation.

V. Resümee

Vom Entstehen des ersten chinesischen Films „Dingjunshan“ im Jahr 1905 hat der chinesische Film bis heute eine Geschichte von mehr als 90 Jahren zurückgelegt. Von den ersten Vorführungen des ‚Schattenspiels aus dem Westen‘ bis zur eigenen Filmproduktion, von der Nachahmung der Filmstreifen aus Europa und den USA bis zum Schaffen eines eigenen nationalen Films hat sich der chinesische Film durch jahrzehntelange Arbeit der chinesischen Filmemacher mehrerer Generationen entwickelt und dabei eine eigene Filmtradition und eine eigene Filmkultur geschaffen. Mit Blick auf die 90jährige Entwicklung des chinesischen Films und im Vergleich mit dem internationalen Film läßt sich folgendes zusammenfassend festhalten.

Eine wechselhafte und leidvolle Geschichte

Die Filmentwicklung eines Landes ist kein isoliertes Phänomen, sondern Ergebnis der gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Prozesse des Landes, sie wird stets von solchen äußeren Faktoren beeinflusst. Dafür liefert der chinesische Film ein prägnantes Beispiel. Er entwickelte sich parallel zur chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, und wie diese erweist sich die Geschichte des chinesischen Films ebenfalls als eine wechselhafte und leidvolle Geschichte. Die Entwicklung des chinesischen Films in seinen verschiedenen historischen Perioden ist jeweils von der Gesellschaft und Zeit Chinas, in der er sich befindet, geprägt. Der chinesische Film entstand am Ende der Qing-Dynastie, und seine Pionier- und Stummfilmphasen fielen in eine halbfeudale und halbkoloniale Gesellschaft. In den 20er Jahren wurden die meisten Filmstudios Chinas von den ausländischen Unternehmern und chinesischen Spekulanten beherrscht, die Filme hauptsächlich nach den Stücken des ‚Zivilisationstheaters‘ oder nach Werken der literarischen ‚Schmetterlingsschule‘ drehten. Zu den Modegenres zählten der Kostümfilm, der Kungfu- und der Geisterfilm. Wegen der Orientierung auf diese Genres stand der chinesische Film zu dieser Zeit der Realität fern.

In den 30er Jahren entstand vor dem Hintergrund der chinesischen Revolution und der japanischen Aggression einerseits und beeinflusst von der russischen Revolution und einer internationalen proletarischen Kulturbewegung Ende der 20er Jahre andererseits eine linke Filmbewegung, die dem chinesischen Film eine neue Richtung gab. Aus dieser Bewegung entstand eine Reihe von Filmen, die sich dem Leben der Menschen unterer sozialer Schichten - der Arbeiter und Bauern sowie der Frauen und Intellektuellen - zuwandten und ein deutlich antifeudales und antiimperialistisches Engagement entwickelten. Damit war der chinesische Film mit der neuen Kulturbewegung, eingeleitet von der ‚Bewegung des 4. Mai‘ 1919, verbunden und erfuhr eine thematische und stilistische Veränderung. In der politisch und wirtschaftlich chaotischen Situation der 40er Jahre entwickelte sich der fortschrittliche chinesische Film weiter, und er brachte eine Reihe herausragender realistischer Filme hervor, die das harte Leben der einfachen Leute während des Widerstandskrieges gegen die japanische Aggression und in der Nachkriegszeit darstellten. Diese Filme erreichten in der Konstruktion der Handlungen, ihren Themen, der Charakterisierung der Figuren sowie Darstellung des Lebensmilieus ein höheres Niveau. Die realistisch-fortschrittlichen Filme, die die Hauptströmung des chinesischen Films in den 30er und 40er Jahren bildeten, brachten dem chinesischen Film erste künstlerische Höhepunkte.

Nach 1949 entwickelte sich der chinesische Film auf dem Festland in einem sozialistischen politischen System und einem Planwirtschaftssystem. In dieser Zeit wurde der Film vor allem in den Dienst der Politik gestellt und als ein Vehikel der ideologischen Propaganda benutzt. Dabei war er auch Zielscheibe und Opfer verschiedener politischer Kampagnen und wurde von ihnen immer wieder in seiner Entwicklung geschädigt. Der politische Druck, die thematische Einengung, der Mangel an Schaffensfreiheit und die Isolation vom internationalen Film führten schließlich - mit wenigen Ausnahmen - zu einer künstlerischen Stagnation und Sterilität. Während der Kulturrevolution von 1966 bis 1976 erlebte der chinesische Film wie das chinesische Volk eine grauenhafte Zeit, er wurde von dieser ‚Revolution‘ besonders stark beeinträchtigt. Die Filmproduktion wurde eingestellt, und die aus den 30er und 40er Jahren kommende Filmtradition riß gänzlich ab. Viele Filmemacher wurden verfolgt. Der chinesische Film war nur noch eine trostlose Landschaft des ‚Kahlschlags‘. Später wurde der Film innerhalb dieser ‚Revolution‘ sogar zum Vehikel der Verschwörungspolitik der ‚Vierbände‘. Die antifilmischen Tendenzen, die seit 1949

eine normale Entwicklung des chinesischen Films hinderten, erreichten in dieser Zeit unter der Herrschaft des politischen Radikalismus und eines kulturellen Absolutismus der ‚Viererbande‘ ihren Höhepunkt.

Nach der Kulturrevolution trat China in eine neue Entwicklungsperiode ein, und der chinesische Film nahm auch einen neuen Anfang. Stimulierend wirkten die Öffnung Chinas, die entstehende Emanzipation des Denkens sowie ein filmtheoretischer Aufschwung. Der ‚Neue Chinesische Film‘, der seit 1979 zu einem eigenständigen Begriff wurde und hauptsächlich im Zusammenhang mit den Filmen der vierten und fünften Generation verwendet wird, hat dem chinesischen Film ein neues Gesicht gegeben und Weltgeltung verschafft.

Die historische Entwicklung des chinesischen Films macht deutlich: Wie die Geschichte Chinas der letzten 100 Jahre hat auch der chinesische Film eine wechselhafte Geschichte. Er ist einerseits ein Ergebnis der Prozesse der chinesischen Gesellschaft und Kultur, andererseits auch ein Spiegel des sozialen Lebens Chinas des 20. Jahrhunderts. Er steht stets eng mit den politischen Kämpfen Chinas in Verbindung und wird von ihnen stark beeinflusst und geprägt, sowohl im positiven als auch im negativen Sinne. Dafür bietet die chinesische Filmentwicklung in den 30er-40er Jahren und in der Zeit nach der Kulturrevolution zahlreiche Beispiele.

Instrument der sozialen Erziehung und politischen Propaganda statt Unterhaltungsmittel

Als der Film Anfang des 20. Jahrhunderts in China durchgesetzt wurde, befand sich China noch in einer feudalen Gesellschaft. Der Übergang zur Industriegesellschaft und von ihr zur Konsumgesellschaft wurde hier nicht in vergleichbarer Weise wie in den europäischen Ländern vollzogen. Dagegen prägte in China der politische und militärische Kampf fast die ganze erste Hälfte des Jahrhunderts. Unter diesen Umständen wurde der chinesische Film wie die Literatur und Kunst Chinas, die sich ideologisch und politisch engagieren, auch dazu verpflichtet, die Zuschauer durch die Unterhaltung sozial aufzuklären bzw. zu erziehen. Dabei besitzen die chinesischen Filmemacher oft ein engagiertes ‚soziales Verantwortungs- und Zeitbewußtsein‘. Schon die chinesischen Filmpioniere betrachteten den Film nicht allein als eine Unterhaltung, sondern auch als Instrument, „das menschliche Leben darzustellen und zu kritisieren“.

Von einer moralisch-ethischen Perspektive aus setzten sie sich mit ihren Filmen mit den sozialen Problemen auseinander, kritisierten soziale Ungerechtigkeit, klärten die Menschen auf und strebten eine Reform der Gesellschaft an. Es gelang ihnen, die erzieherische Funktion des Films mit der Unterhaltung zu verbinden.

In den 30er Jahren engagierte sich der chinesische Film durch die linke Filmbewegung mehr politisch. Die Filme dieser Filmbewegung blieben nicht mehr bei einfacher moralischer Kritik und sozialreformerischen Forderungen stehen, sondern setzten sich vom Standpunkt des Klassenkampfes und der proletarischen Revolution aus mit der sozialen Realität Chinas und der Situation der Arbeiter, Bauern, Frauen und Intellektuellen auseinander. Neben der Kritik an den sozialen Ungerechtigkeiten versuchten diese Filme den Zuschauern einen revolutionären Weg zu weisen. Damit verband sich der Film eng mit der aktuellen Politik, stellte sich in den Kampf gegen die japanische Aggression, trat für die Rettung des Landes, Freiheit und Demokratie der chinesischen Nation ein und bildete damit einen Bestandteil der proletarisch-revolutionären Bewegung. Während diese Filme damit der politischen Propaganda und Agitation dienten, trat ihre unterhaltende Funktion deutlich in den Hintergrund.

Im neuen China seit 1949 wurde der Film vor allem als politisches Vehikel und als Instrument zur Umgestaltung der Menschen eingesetzt, die unterhaltende Funktion des Films wurde noch weiter ignoriert. Selbst die wenigen Filmkomödien, die es noch im Programm gab und die den Zuschauern mehr Unterhaltung bieten sollten, mußten wie alle anderen Genres des Films politische Ziele proklamieren. Reine Filmkomödien waren nicht möglich, sie wurden entweder kritisiert oder verboten. Insbesondere in den Jahren des ‚Großen Sprungs nach vorn‘ und in der Zeit der Kulturrevolution, während die Unterhaltung einem ‚bürgerlichen Geschmack und Anspruch‘ zugerechnet wurde, entstand eine Anzahl Filme, die ein eintöniges Sprachrohr der politischen Propaganda darstellten und keinen unterhaltenden und künstlerischen Wert mehr besaßen.

Die Tendenz, mehr Gewicht auf die Funktion der politischen Propaganda und der sozialen Erziehung als auf die unterhaltende Funktion zu legen, prägt fast die ganze Geschichte des chinesischen Films. Dies verlor erst mit der Einführung der Marktwirtschaft und mit dem damit verbundenen Aufschwung des Unterhaltungsfilms seit den späten 80er Jahren an Bedeutung. Erst seit dieser Zeit wird der Film in China

wieder als Unterhaltung anerkannt. Trotzdem bleibt der chinesische Film bis heute ein im wesentlichen funktionaler Film. Viele chinesische Filme, insbesondere die ‚Filme der Hauptmelodien‘, verpflichten sich noch immer bewußt oder unbewußt, der bestehenden Politik zu dienen, und verfolgen die alte Doktrin, daß ‚Politik an erster Stelle und Kunst bzw. Unterhaltung an zweiter Stelle‘ zu stehen habe. Im Vergleich mit den früheren Filmen machen solche Filme heute jedoch gewisse Fortschritte, indem sie neben der politischen Priorität auch stärker unterhaltende und künstlerische Komponenten berücksichtigen.

Bildung einer eigenen filmästhetischen Theorie und Tradition

Anders als der europäische Film, der von Anfang an die Kamera auf die äußere Wirklichkeit richtete, einen dokumentarischen Stil zeigte und nach Authentizität strebte, betonte der chinesische Film in seiner Frühzeit nicht den kinematographischen Charakter des Films, die Realität wahrzunehmen, sondern die subjektive Ausdrucksmöglichkeit der Filmschöpfer. Aus diesem Grund legten die chinesischen Filmpioniere weniger Wert auf die Auseinandersetzung mit den Bildern bzw. Einstellungen, sondern betrachteten den Film eher als ein neues Mittel der Erzähl- und Darstellungskunst. Sie setzten den Film von seinem Entstehen an mit dem Theater, der traditionellen chinesischen Oper und der Literatur in enge Verbindung. Der importierte Film aus Europa wurde in China ursprünglich ‚Schattenspiel aus dem Westen‘ genannt, und die Chinesen fanden damit beim Film einen Bezug zum traditionellen chinesischen Schattenspiel. Später bezeichneten die chinesischen Filmpioniere den Film einfach als ‚Ying-Xi‘, ein mit ‚elektrischen Schatten‘ dargestelltes Spiel. Damit hatten sie bewußt oder unbewußt das Wesen und den Charakter des Films festgelegt: Der Film war für sie nichts anderes als eine Erweiterung des ‚Schattenspiels‘ bzw. ein ‚filmisches Theater‘. Selbst ihrem Studio gaben sie auch den Namen: Yingxi-Produktionsgesellschaft - Produktionsgesellschaft des ‚filmischen Theaters‘. In den 20er Jahren verfaßten einige chinesische Filmregisseure und -Kritiker eine Reihe Bücher und Beiträge über ‚Ying-Xi‘ und entwickelten daraus die frühe chinesische Filmtheorie. Nach ihrer Auffassung stellte das Theater das Wesen, den Kern und die Substanz des ‚filmischen Theaters‘ dar, und der ‚Film‘ galt nur als dessen Darstellungsmittel.

Von dieser Auffassung geprägt übertrugen die chinesischen Filmpioniere ihre Erfahrungen bei der Beschäftigung mit dem ‚Zivilisationstheater‘ bzw. der traditionellen chinesischen Oper und deren Darstellungsmethoden auf das ‚filmische Theater‘. Davon wurden ihre ersten Filmversuche bestimmt, die sowohl in der Struktur der Geschichte, der Ausstattung des ‚Films‘ und dem Schauspielen der Darsteller als auch in den Szenenteilungen und der Kameraposition von einem ausgesprochen theaterhaften Stil beeinflusst waren. Im Verhältnis von Theater und Film nahm das Theater stets eine dominierende Stellung ein, während dem Film nur eine untergeordnete Rolle zukam. Obwohl Ende der 20er Jahre die chinesischen Filmemacher schon spezifische kinematographische Eigenschaften des Films kennenlernten und in ihren Filmen einige filmische Darstellungsmittel, wie z.B. die Überblendung, die Parallelmontage, den Kameraschwenk und die Kamerabewegung, einsetzten, ändert dies dennoch nichts am theaterhaften Charakter ihrer Filme.

In den 30er Jahren entwickelte sich mit der Einführung des Tonfilms, dem Entstehen der linken Filmbewegung und der Beteiligung vieler neuer Intellektueller an der Filmarbeit sowie mit der Einführung der sowjetischen Montagetheorie und der Verbreitung der Hollywood-Filme auch das filmische Bewußtsein der chinesischen Filmemacher. Die Forderung nach mehr Authentizität des Films veranlaßte die chinesischen Filmemacher, mehr Wert auf die filmischen Darstellungsmittel zu legen. Zu dieser Zeit veröffentlichten viele chinesische Filmregisseure und -kritiker wieder eine Reihe von Arbeiten über die Regietechnik, das Schreiben von Drehbüchern, den Einsatz der Einstellungen und Sequenzen usw. Infolgedessen wurde die Kamera beweglicher, der Schnitt geschickter und mehr Montageformen kamen zur Geltung. Ebenso wurden auch mehr Außenaufnahmen als früher eingesetzt, und die Darsteller spielten lebendiger und natürlicher. Ein halbnarrativer und halbtheatralischer Stil des chinesischen Films entwickelte sich, der wesentlich durch Erzählmontagen gekennzeichnet war, die auf einem theatralischen Konfliktgesetz mit Anfang, Entwicklung, Höhepunkt und Ende basierten und eine abwechslungsreiche Kette von Handlungen als Kern des Films entstehen ließen.

In den 40er Jahren entwickelte sich die chinesische ‚Yingxi‘-Theorie weiter. In dieser Zeit erreichte die Filmtechnik, insbesondere die Verbindung von Ton und Bild, ein höheres Niveau. Die filmischen Darstellungsmittel gewannen mehr an Bedeutung, und

der chinesische Film entwickelte sich vom ‚filmischen Theater‘ zum ‚theaterhaften Film‘. Jedoch konnte sich der chinesische Film noch immer nicht vom Theater lösen und die filmspezifische künstlerische Darstellungskraft voll zur Geltung bringen.

Zeitgleich mit dem Aufbruch des italienischen Neorealismus entstand im chinesischen Film eine Reihe ‚chinesischer neorealistischer Filme‘, die das harte Leben der Werktätigen in der Nachkriegszeit thematisierten. Doch während sich der italienische Neorealismus um eine größtmögliche Authentizität und einen dokumentarischen Stil bemühte, bevorzugte der ‚chinesische neorealistische Film‘ noch immer theatralische Konflikte und bediente sich einer gekünstelten Darstellungsweise. Ähnliche Unterschiede bestanden auch in der Konstruktion der Handlung, der Charakterisierung der Figuren und der Darstellung des Lebensmilieus. Der italienische Neorealismus und der realistisch-fortschrittliche Film Chinas führten deshalb zu unterschiedlichen weiteren Filmentwicklungen.

Im neuen China seit 1949 blieben zwar die realistisch-sozialkritischen Ansätze des chinesischen Films der 30er und 40er Jahre weitgehend unbeachtet, wurde aber die ästhetische Tradition des ‚theaterhaften Films‘ gepflegt und fortgesetzt. Diese Situation dauerte letztlich bis Anfang der 80er Jahre. Zu diesem Zeitpunkt konnte der ‚theaterhafte Film‘ nicht mehr den Erwartungen an den ‚Neuen Chinesischen Film‘ entsprechen und stand vor einer tiefgreifenden Krise. Das Bekanntwerden westlicher Filmtheorien über lange Einstellungen und den dokumentarischen Stil Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre führte zu neuen Erkenntnissen über die Möglichkeiten und Prinzipien des Films. Mit diesem neuen filmischen Bewußtsein forderten die chinesischen Filmemacher und -kritiker, den ‚Krückstock des Theaters‘ wegzuwerfen und eine Trennung von Film und Theater, damit sich die chinesische Filmsprache erneuern könne. Die Filmemacher der vierten Generation begannen mit dem konventionellen theaterhaften Film zu brechen und machten ihre Erneuerungsversuche der Filmsprache. Ihre Nachfolger, die Filmemacher der fünften Generation, bauten auf dieser Grundlage auf, revolutionierten und modernisierten mit ihrem noch radikaleren Avantgardokino die chinesische Filmsprache. Ihre Filme gaben dem chinesischen Film ein neues Gesicht und eine Weltgeltung.

Der Begriff ‚Yingxi‘, der vom ursprünglichen ‚filmischen Theater‘ bis zum späteren ‚theaterhaften Film‘ reicht, bezieht sich nicht nur auf den frühen chinesischen Film, sondern auch auf den traditionellen chinesischen Film. Als eine lang dauernde Tradition durchzog ‚Yingxi‘ fast die ganze Geschichte des chinesischen Films, bestimmte lange Zeit die filmische Vorstellung und Praxis der chinesischen Filmemacher und prägte den Charakter des chinesischen Films. Unter dem Konzept von ‚Yingxi‘ entstand eine Reihe Klassiker des chinesischen Films. Deshalb gilt die chinesische ‚Yingxi‘-Theorie als ein wichtiger Ansatz für die Erforschung des chinesischen Films.

Die zeitliche Differenz des chinesischen Films zur internationalen Filmentwicklung

Wie der Film der anderen Länder erlebte der chinesische Film verschiedene filmgeschichtliche und -technische Entwicklungsperioden, allerdings kam es im Vergleich mit der Filmentwicklung der europäischen Länder und der USA aufgrund der technischen Rückständigkeit und der sozialen Instabilität Chinas zu zeitlichen Verschiebungen. Bestand zwischen dem ersten deutschen Film (1895) von den Brüdern Skladanowski und dem ersten chinesischen Film „Dingjunshan“ (1905) ein etwa zehnjähriger Abstand, so kennzeichnet die Filmentwicklung der beiden Länder in der Folgezeit über allen Wechsel der Details der Filmgeschichte hinweg ebenfalls eine etwa zehnjährige Differenz. So bestand z. B. zwischen den beiden Klassikern „Der letzte Mann“ (1924) und „Die Göttin“ (1934), die jeweils den Höhepunkt des deutschen und chinesischen Stummfilms kennzeichneten, auch ein solcher zeitlicher Abstand.

In der Geschichte des chinesischen Films kam es dreimal zu engeren Berührungen mit der internationalen Filmentwicklung: zum ersten Mal beim Beginn der Tonfilmära, zum zweiten Mal in den 40er Jahren und zum dritten Mal in den 80er Jahren. Als der chinesische Film 1931 seine ersten Tonfilme herausbrachte, konnte man den Eindruck gewinnen, daß der chinesische Film die Filmentwicklung Europas und der USA eingeholt hätte. In Wirklichkeit waren es nur einzelne Versuche, den Anschluß zu finden. Aufgrund seiner allgemeinen technischen Rückständigkeit begann für den chinesische Film erst nach dem Jahr 1938 richtig seine Tonfilmzeit, ebenfalls etwa zehn Jahre später als die Etablierung des europäischen und amerikanischen Tonfilms.

In den 30er Jahren erfuhr der chinesische Film durch die linke Filmbewegung eine bedeutende Erneuerung. Ende der 40er Jahre erreichte er mit einer Reihe ausgezeichneter realistisch-fortschrittlicher Filme ein höheres Niveau, das mit dem italienischen ‚Neorealismus‘ der selben Zeit gleichzusetzen war. Diese sowohl zeitliche als auch künstlerische Annäherung kann als eine wirkliche Anknüpfung des chinesischen Films an die internationale Filmentwicklung betrachtet werden.

Leider wurde diese Entwicklung nach 1949 in der VR China nicht fortgesetzt. Als in den 50er und 60er Jahren eine weltweite filmkünstlerische Erneuerungsbewegung entstand und viele bedeutende Filmländer erfaßte, blieb der chinesische Film vom internationalen Film isoliert und konnte deshalb von der neuen internationalen filmkünstlerischen Entwicklung keine Impulse erhalten. Die zehnjährige Kulturrevolution, in der der chinesische Film wie die ganze Literatur und Kunst Chinas eine beispiellose Katastrophe erlebte, vergrößerte die Distanz des chinesischen Films zum internationalen Film. Als der chinesische Film im Jahr 1979 wieder einen neuen Aufbruch erlebte, war zwischen dem ‚Neuen Chinesischen Film‘ und den europäischen neuen Filmbewegungen, wie z.B. dem englischen ‚Free Cinema‘, der französischen ‚Nouvelle Vague‘ und auch dem ‚Neuen Deutschen Film‘, eine etwa zwanzigjährige zeitliche Differenz festzustellen.

Mit dem Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ hat der chinesische Film seine jahrzehntelange Isolation überwunden und wieder seinen Anschluß an den internationalen Film gefunden. Er stellt heute einen wichtigen Bestandteil des internationalen Films dar.

Zwei bedeutende filmkünstlerische Erneuerungsbewegungen in der Geschichte des chinesischen Films

Die Bedeutung der Kunst liegt in ihrer schöpferischen Hervorbringung und Erneuerung der Bilder von der Welt. Der Film als Kunstgattung erweist sich als eine sich ständig erneuernde Kunst. Die 100jährige Geschichte des Films stellt eine Geschichte filmtechnischer und filmkünstlerischer Erneuerungen dar. Jedoch erfolgt die ästhetische Erneuerung nicht stetig, sondern oft in großangelegten Schüben, wie z.B. in der weltweiten filmkünstlerischen Erneuerung des Films nach dem Zweiten Weltkrieg, die

die meisten Filmländer erfaßte und ihrem Film ein neues Gesicht gab. Wie im internationalen Film gab es in der Geschichte des chinesischen Films auch zwei bedeutende Erneuerungen: die linke Filmbewegung in den 30er Jahren und der ‚Neue Chinesische Film‘ nach der Kulturrevolution. Beide Bewegungen bedeuteten für den chinesischen Film sowohl thematisch als auch stilistisch eine Wende und übten einen großen Einfluß auf die Entwicklung des chinesischen Films aus.

Die filmkünstlerischen Erneuerungen bieten den jungen neuen Filmemachern eine gute Chance, gruppenweise hervorzutreten. Sie sind einerseits Produkte, andererseits auch Triebkräfte solcher Erneuerungsbewegungen. Bei der linken Filmbewegung traten die Filmemacher der zweiten und beim ‚Neuen Chinesischen Film‘ die Filmemacher der vierten und fünften Generation Chinas hervor. Mit radikalem politischem Engagement und in künstlerischem rebellischem Geist versuchten sie die Fesseln des traditionellen Films zu sprengen und die Filmsprache zu erneuern. Die Rebellion in der künstlerischen Form und kritische Themen bilden häufig das Hauptmerkmal neu auftretender junger Generationen.

Wie die filmkünstlerischen Erneuerungsbewegungen im internationalen Film bestanden auch die beiden chinesischen Filmbewegungen nur einige Jahre lang - die linke Filmbewegung dauerte von 1931 bis 1937, und der ‚Neue Chinesische Film‘ begann im Jahr 1979, erreichte als ein Avantgardekino von 1984 bis 1987 seinen Höhepunkt und endete etwa im Jahr 1988. Ihr Einfluß dauerte jedoch länger als die Bewegung selbst. Während der Einfluß der linken Filmbewegung bis in die 40er Jahre reichte, prägte der ‚Neue Chinesische Film‘ bis in die 90er Jahre das Gesicht des chinesischen Films.

Die zukünftige Rolle des chinesischen Films im Austausch der westlichen und östlichen Kultur

Der chinesische Film ist ein alter und traditionsreicher Film, weil er schon eine mehr als 90jährige Geschichte zurückgelegt hat. Gleichzeitig ist er auch ein junger Film, denn er ist durch das Hervortreten von vielen jeweils jungen Generationen nacheinander immer jung und vital geblieben. Von den Anfängen bis zur Gegenwart verzeichnet der chinesische Film schon sechs Generationen der Filmemacher. Die sechste, gegenwärtig die jüngste Generation der chinesischen Filmemacher, die in den 90er Jahren

hervorgetreten ist, gab dem chinesischen Film wieder neue Impulse. Sie werden ihre Vorgänger - die Filmemacher der fünften Generation - ablösen und sich zu den neuen Gestaltern des chinesischen Films entwickeln.

Das bald vergangene 20. Jahrhundert war ein Jahrhundert des Krieges. Nach zwei Weltkriegen und der Beendigung des kalten Krieges seit den 90er Jahren nahm die lang anhaltende Konfrontation zwischen dem Westen und dem Osten ein Ende. Mit der Abschwächung der politischen und ideologischen Gegensätze werden sich die wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen der Länder als bedeutsamer erweisen. Der Fall der Berliner Mauer, die die Trennung der Kultur der Welt einst symbolisierte, bietet die neue Möglichkeit des Austausches, der Verbindung und Verknüpfung der verschiedenen Kulturen der Welt. Das kommende Jahrhundert - das 21. Jahrhundert - wird deshalb hoffentlich ein Zeitalter der kulturellen Globalisierung sein, in der östliche und westliche Kulturen mehr Chancen erhalten, einander kennenzulernen, sich gegeneinander auszutauschen und miteinander zu kommunizieren. In diesem Sinne wird auch die chinesische Kultur und mit ihr der chinesische Film im neuen Jahrhundert mehr Beachtung gewinnen und im Austausch der westlichen und östlichen Kultur eine wichtige Rolle spielen.

VI. Anmerkungen

I. Der chinesische Film von seiner Pionier- und Stummfilmzeit bis zum Entstehen des Tonfilms 1905-1931

1. Das Entstehen des chinesischen Films - Von „Zoumadeng“ und „Piyingxi“ bis zum ersten chinesischen Film 1905

- 1) Vgl. den Bericht der *Volkszeitung (Überseeausgabe)* vom 2. 3. 1987 über eine neue archäologische Entdeckung in den kulturellen Relikten in Longshan bei Xian in der Provinz Shaanxi im Mai 1985. An Hand der dort neu entdeckten frühesten Orakelknocheninschriften (Schildkrötenpanzer- und Knocheninschriften) haben die chinesischen Archäologen festgestellt, daß es schon vor etwa 4500-5000 Jahren chinesische Schriftzeichen gab und die chinesische Nation damals eine Zivilisation besaß.
- 2) Vgl. die Erläuterungen der Texte „Jingxia“ und „Jingshuoxia“ des Buches *Mozi* Bd.10, S. 214-221, sowie Tan Rongpus Übersetzungen der *Mojing*. Peking: Zhonghua-Verlag 1981, S. 64-84.
- 3) Vgl. Liu Jilin: *Das Geheimnis des chinesischen Schattenspiels*. Peking: Morgenglanz-Verlag 1988, S.18-19.
- 4) Vgl. Zhou Yibai: *Die chinesische Theatergeschichte*. Peking: Volksliteratur-Verlag 1960, S. 105, und Cheng Jihua, Li Shaobai, Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I. Peking: Filmverlag 1981, S. 4.
- 5) Vgl. Zhou Yibai: *Die chinesische Theatergeschichte*, a.a.O., S. 105.
- 6) Vgl. Yu Muyun: *Filmanekdoten aus Hongkong*. Hongkong: Weitwinkelobjektiv-Verlag 1985, S. 9f.
- 7) Vgl. Tian Jingyun: *Historische Aufzeichnungen des Filmwesens in Peking*. Peking: Peking-Verlag 1990, S. 9.
- 8) Vgl. Li Suyuan und Hu Jubin: *Geschichte des chinesischen Stummfilms*. Peking: Filmverlag 1996, S. 18.

2. Die Kurzfilmphase des chinesischen Films 1905-1922

- 1) Die Xinhai-Revolution war eine von Dr. Sun Yatsen vorangetriebene bürgerlich-demokratische Revolution im Jahre 1911, die zum Sturz der Qing-Dynastie führte. Xinhai ist die Bezeichnung des Jahres 1911 nach dem chinesischen Kalender.
- 2) Das ‚Zivilisationstheater‘ (Wen-Ming-Xi) war ein frühes Theater mit einem sozial-kritischen Ansatz, es entstand Anfang des 20. Jahrhunderts in China und entwickelte sich mit der Xinhai-Revolution.
- 3) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I. a.a.O., S. 19.
- 4) Ebenda, S. 18.
- 5) Kantonoper: eine traditionelle lokale Oper aus der Provinz Guangdong.
- 6) Vgl. Yu Muyun: *Filmanekdoten aus Hongkong*, a.a.O., S. 39.

- 7) Vgl. Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S. 29.
- 8) Cheng Bugao: *Meine Erinnerungen an die alten Filme*. Peking: Filmverlag 1983, S.104.
- 9) Hong Jingling: *Meine Geschichte mit dem Film*. Peking: Filmverlag 1962, S. 44.

3. Die Entwicklung des chinesischen Films nach dem Ersten Weltkrieg

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S. 5.
- 2) Li Suyuan und Hu Jubin: *Geschichte des chinesischen Stummfilms*, a.a.O., S. 108.
- 3) Ebenda, S. 121.

4. Von den realistischen Ansätzen bis zu den Kostüm-, Kungfu- und Geisterfilmen der zwanziger Jahre

- 1) Mao Tsetung: „Über die Neue Demokratie“. In: Mao Tsetung: *Ausgewählte Werke*, Bd. II, 1. Auflage. Peking: Verlag für Fremdsprachige Literatur 1968, S. 435.

4. 1. Die realistischen Ansätze des chinesischen Films

Die ‚Sozialfilme‘ von Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S.63.
- 2) Tan Chunfa: „Ein zeit- und publikumskonformer Künstler - zum hundertsten Geburtstag von Zheng Zhengqiu“. In: *Der zeitgenössische Film*, Nr.1/89, hrsg. vom Chinesischen Forschungszentrum für Filmkunst, Peking 1989, S. 87.
- 3) Li Suyuan und Hu Jubin: *Geschichte des chinesischen Stummfilms*, a.a.O., S. 127.
- 4) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S. 66.
- 5) Ebenda, S. 62.

Die ‚Problemfilme‘ von Hou Yao

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S.92.
- 2) Ebenda.
- 3) Ebenda, S.95.

Die Filme von Ouyang Yuqian

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S.105.
- 2) Ebenda, S.107.

Die Filme von Hong Shen

- 1) Li Suyuan und Hu Jubin: *Geschichte des chinesischen Stummfilms*, a.a.O., S. 157.
- 2) Hong Shen: „Einleitung für das moderne Theater“. In: *Gesammelte Schriften von Hong Shen*, Bd. 4. Peking: Theaterverlag 1988, S. 94.

Die Filme von Qiu Qixiang und Li Pingqian

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S. 98.
- 2) Ebenda.

Die Filme von Tian Han

- 1) Tian Han: „Manifest der Südland-Filmtheateranstalt“. In: Tian Han: *Erinnerungen an mein Filmleben*. Peking: Filmverlag 1981, S. 2-3.

Die Filme von Sun Yu

- 1) Zit. n.: Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S. 148.
- 2) Ebenda.

4. 2. Die Flut der Kostüm-, Kungfu- und Geisterfilme

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S. 56.
- 2) Mandarinenteen- und Schmetterlingsschule (Yuan-Yang-Hu-Die-Pai): eine literarische Schule, die nach der Xinhai-Revolution in China entstand und ihre Blüte zur Zeit der ‚4. Mai-Bewegung‘ erlebte. Zur Mandarinenteen- und Schmetterlingsschule gehören Romanzen über die Liebesgeschichten zwischen jungen Gelehrten und anmutigen Schönheiten. Nach der ‚4. Mai-Bewegung‘ wurde diese Schule von den neuen Literaturschaffenden kritisiert. Ihr Einfluß währte dennoch bis zur Gründung der VR China.
- 3) Li Suyuan und Hu Jubin: *Geschichte des chinesischen Stummfilms*, a.a.O., S. 210.
- 4) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S.133.

5. Die Bildung einer chinesischen Vorstellung und Tradition des ‚filmischen Theaters‘

- 1) Li Jinsheng, Xu Hong und Luo Yijun (Hg.): *Schriften der chinesischen Filmtheorien*, Bd. 1. Peking: Verlag für Kultur und Kunst, 1992, S. 49.
- 2) Ebenda. S. 13.

7. Das Entstehen des chinesischen Tonfilms im Jahr 1931

- 1) Vgl. Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S. 156f.
- 2) Ebenda, S. 156ff.
- 3) Ebenda, S. 158.
- 4) Ebenda.
- 5) ‚Zwischenfall des 18. September‘ 1931: Am 18. 9. 1931 griff die japanische Armee die chinesischen Truppen bei Shen Yang an, der Hauptstadt der Provinz Liaoning, und besetzten in drei Monaten ganz Nordostchina.
- 6) ‚Zwischenfall des 28. Januar‘ 1932: Am 28. 1. 1932 griffen die Japaner Shanghai an, damit begann der japanische Angriffskrieg gegen China.

II. Der chinesische Film in den 30er und 40er Jahren

1. Der chinesische Film 1931-1937

1. 2. „Göttin“ - ein chinesischer Kammerspielfilm

- 1) Lotte Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurter am Main: Fischer Taschenbuchverlag, S.181.
- 2) Ulrich Gregor/Enno Patalas: *Geschichte des Films*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1962. S.61.

1. 3. Das Entstehen der linken Filmbewegung

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*. Bd. I. Peking: Filmverlag 1981, S.173.
- 2) Ebenda, S.196.

1. 4. Die linke Filmbewegung innerhalb der weltweiten fortschrittlichen Filmströmungen Ende der zwanziger Jahre

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*. Bd. I., a.a.O., S.119.

1. 5. Die Filmproduktion der linken Filmbewegung - die Hauptströmung des chinesischen Films in den dreißiger Jahren

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*. Bd. I, a.a.O., S. 397.

1. 6. Der Buchautor Xia Yan und die Filme nach seinen Drehbüchern

- 1) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*. Bd. I, a.a.O., S.204.
- 2) Ebenda.
- 3) Cheng Bugao: *Meine Erinnerungen an die alten Filme*. a.a.O. S. 5
- 4) „Seidenraupen im Frühling“ ist der erste Teil der Trilogie von Mao Dun über das Leben der Bauern, die er 1932-1933 geschrieben hat. Die zwei anderen Teile sind: „Herbsternte“ und „Die letzten Tage des Winters“.
- 5) Cheng Bugao: *Meine Erinnerungen an die alten Filme*. a.a.O., S. 6.
- 6) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*. Bd. I, a.a.O., S. 297.
- 7) Ebenda, S. 313.
- 8) Ebenda, S. 391.
- 9) Der Canton-Aufstand 1927 war ein wichtiger bewaffneter Aufstand unter der Führung der KP Chinas nach dem Nanchang-Aufstand (dem Aufstand am 1. August 1927 in Nanchang) und dem Herbsternte-Aufstand 1927. Am 11. Dezember 1927 besetzten ein Bataillon der Roten Armee und die Rote Garde der Arbeiter kurzzeitig Canton und gründeten eine demokratische Arbeiter- und Bauernregierung. Dieser Aufstand scheiterte schließlich am Gegenangriff der reaktionären Truppen mit Hilfe des imperialistischen Kanonenfeuers.
- 10) Zum Protest gegen das 30. Mai-Massaker in Shanghai 1925, das die japanischen und englischen Imperialisten zur Unterdrückung der antiimperialistischen Streik- und Boykottbewegung der Shanghaier Arbeiter und Studenten inszeniert hatten, demonstrierten Hunderttausende Arbeiter, Bauern und Studenten in Canton mit Losungen „Nieder mit dem Imperialismus!“, „Annullierung aller ungleichen Verträge!“ u.a. Als die Demonstranten Shaji, einem der Shamian-Konzession gegenüberliegenden Ort, erreichten, wurden sie von den englischen und französischen Soldaten beschossen. Etwa 50 Menschen kamen dabei ums Leben und etwa 170 Menschen wurden verletzt.
- 11) 1935 erließ die Kuomintang-Regierung mit Unterstützung der amerikanischen und englischen Finanzgruppen ein ‚Gesetz zur Währungsreform‘, ordnete damit an, daß alle Silberdollars vom Staat zurückzunehmen seien, und führte den ‚Fabi‘, ein Papiergeld, als ‚gesetzliche Währung‘ ein.
- 12) Die ‚vier großen Familien‘ von Tschiang Kaishek, Song Ziwen, Kong Xiangxi und Chen Lifu nutzten diese Gelegenheit aus, dem chinesischen Volk ungeheueren Reichtum zu rauben.
- 13) Qiu Jin (1879-1907), Patriotin, die sich an den revolutionären Tätigkeiten Sun Yatsens teilnahm und dafür das Leben opferte.
- 14) Vertrags- und Kontraktarbeiter: vertraglich gebundener, fast völlig rechtloser Arbeiter, vor der Befreiung Chinas besonders in der Textilindustrie eingesetzt.

1. 7. Andere repräsentative linke und fortschrittliche Filme und deren Regisseure

1.7.1. Zheng Zhengqiu und sein Film „Geschichte der Zwillingschwestern“

- 1) Tan Chunfa: „Der zeit- und publikumskonforme Künstler - anlässlich des 100. Todesjahrs Zheng Zhengqiu“. Peking: *Der zeitgenössische Film*. Nr.1/1989, hrsg. vom Chinesischen Forschungszentrum für Filmkunst, S. 87.

1. 7. 5. Yuan Muzhi und sein Film „Straßenengel“

- 1) Georges Sadoul: Histoire du ciné mondial des origines à nos jours. Flammarion, Éditeur. Paris 1979. In chinesischer Übersetzung. Peking: Filmverlag 1982. S. 547.

1. 8. Der Beitrag der linken Filmbewegung zum chinesischen Film und ihre historische Bedeutung

- 1) Ke Ling: „Scheidelinie des chinesischen Films“. In: *Filmkunst* Nr. 5/1984, hrsg. vom Verband der chinesischen Filmschaffenden.
- 2) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Film*. Bd. I, a.a.O., S.197.
- 3) Cheng Jihua, Li Shaobai und Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*, Bd. I, a.a.O., S.204.
- 4) Ebenda, S.231.

2. Der chinesische Film während des Widerstandskrieges gegen die japanische Aggression 1937-1945

2. 1. Die Bildung einer Einheitsfront gegen die japanische Aggression unter den Filmschaffenden

- 1) Feng Min, Shao Zhou u. Jin Fenglang: *Abriß der chinesischen Filmgeschichte*. Tienjin: Verlag der Universität Nankai 1992, S.159.
- 2) Ebenda, S.163.

2. 3. „Kinder der Welt“ - eine Zusammenarbeit zwischen den österreichischen und chinesischen Filmkünstlern 1941

- 1) Brief von Jack & Louise Fleck an Herrn Pressburger vom 2. Juli 1946, Shanghai. In: *Filmexil* 4/1994, hrsg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin.
- 2) Fei Mu (1906-1951), bekannter Filmemacher und Buchautor. Seit 1932 arbeitete er im Lianhua-Studio als Regisseur, drehte die Filme wie „Die Nacht der Stadt“ (1932), „Das Menschenleben“ (1933), „Geschichte einer Nonne“ (1934), „Die Menschenliebe“ (1935), „Eine blutige Geschichte am Wolfsberg“ (1936), „Kinder der Welt“ (1941), „Frühling in einer kleinen Stadt“ (1948) u.a.
- 3) Cheng Jihua, Li Shaobai, Xing Zuwen: *Die Geschichte des chinesischen Films*. Bd. II, a.a.O., S. 108.
- 4) Vgl. Teng Guoqiang: „Fluchtpunkt Shanghai“. In: *Filmexil* 4/1994, hrsg. von der Stifutung Deutsche Kinemathek Berlin.

3. Der chinesische Film während des Befreiungskrieges 1945-1949

3. 1. Die Filmproduktion in den von der KMT beherrschten Zonen, aus Hongkong und in den „Befreiungsgebieten“

- 1) Beiping, die alte Nennung der Stadt Peking während der Kuomintang-Herrschaft.
 - 2) ‚Volksfilm‘, eine Bezeichnung für den Film in den ‚Befreiungsgebieten‘ in der Zeit 1938-1949, der unter der Führung der ‚Volksmacht‘ entstand und den Volksmassen diene.
- 3.3. Merkmale der fortschrittlichen Filme während des Befreiungskrieges und ihr Beitrag zum chinesischen Film

3.3.1. Neue Themen, neue Protagonisten und der neue Realismus

- 1) Feng Min, Shao Zhou u. Jin Fenglan: *Abriß der chinesischen Filmgeschichte*. a.a.O., S. 281.
- 2) Chinesischen Filmarchiv (Hg.): *Sonderheft der Retrospektive des chinesischen Films*, Peking 1982, S. 52.
- 3) He Zhengan: „Die Retrospektive des chinesischen Films in Italien“, Peking: *Filmschaffen* Nr. 5/1982.

III. Der ‚Film des Neuen China‘ 1949-1976

1. Die Filmentwicklung des neuen China in den fünfziger Jahren

1.1. Der Neuanfang des Films im neuen China

- 1) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II. Peking: Der chinesische Verlag für Sozialwissenschaften 1989, S. 376.
- 2) Ebenda, S. 75.
- 3) Ebenda, S. 95.
- 4) Ebenda, S. 93.
- 5) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 100.
- 6) Ebenda, S. 101f.
- 7) Zhang Junxiang u. Cheng Jihua (Hg.): *Das große Lexikon des chinesischen Films*. Shanghai: Verlag für lexikographische Werke 1995, S.1059.
- 8) Dai Zhixian: „Patriotismus oder Landesverrätertum?“ In: Shi Haiyang u. Wang Qihe (Hg.): *Verwickelte Rechtsfälle in der Literatur- und Kunstwelt*. Peking: Solidaritätsverlag 1993, S.101.
- 9) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O. S. 106.
- 10) Ebenda, S. 74.
- 11) Ebenda, S. 93.
- 12) Ebenda, S. 113f.
- 13) Ebenda, S. 132.
- 14) Ebenda.
- 15) Bühnenkunstfilme (oder Bühnenkunstdokumentarfilme): Ein nationales Filmgenre Chinas, das meistens die repräsentativen Werke der traditionellen chinesischen Opern, der Theaterstücke, Tanzdramen, Akrobatik u.a. mit filmischen Mitteln aufzeichnet.

1. 2. Filmgenres

- 1) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O. S. 78.
- 2) Ebenda, S. 133.
- 3) Georges Sadoul: *Geschichte der Filmkunst*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuchverlag 1982, S. 380.
- 4) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O. S. 162.

1. 3. Die Filmentwicklung des neuen China im Schatten der politischen Kampagnen

- 1) ‚Die Kampagne gegen die rechten Elemente‘ wurde 1957 von Mao persönlich gestartet, wobei etwa eine Million Intellektuelle zu den ‚antiparteiischen, antisozialistischen, rechten Elementen‘ verurteilt und politisch grausam verfolgt wurden.
- 2) ‚Großer Sprung nach vorn‘: eine 1958 von Mao gestartete und durchgeführte wirtschaftliche und politische Fehlbewegung.
- 3) Die sieben neuen Filmstudios:
das Zhujiang-Studio in Guangzhou, der Hauptstadt der Provinz Guangdong,
das Xian-Studio in Xian, der Hauptstadt der Provinz Shaanxi,
das Emei-Studio in Chengdu, der Hauptstadt der Provinz Sichuan,
das Xiaoxiang-Studio in Changsha, der Hauptstadt der Provinz Hunan,
das Tianshan-Studio in Wulumuqi, der Hauptstadt des Autonomen Gebietes der Uygur-Nationalität Xinjiang,
das Guangxi-Studio in Nanning, der Hauptstadt des Autonomen Gebietes der Zhuang-Nationalität Guangxi,
das Neimenggu-Studio in Huhehaote, der Hauptstadt des Autonomen Gebietes Innere Mongolei.
- 4) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 170.
- 5) Ebenda, S. 173.

1. 4. Die kurze Blüte des Films des neuen China 1959-1960

- 1) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 179.

2. Die weitere wechselhafte Filmentwicklung des neuen China 1961-1966

2. 1. Der Film des neuen China - Außenseiter in der weltweiten filmkünstlerischen Erneuerungsbewegung der sechziger Jahre

- 1) Ulrich Gregor: *Geschichte des Films ab 1960*. München: C. Bertelsmann Verlag 1978, S. 10.

2. 2. Der Niedergang der Filmproduktion und die Steigerung der künstlerischen Qualität 1961-1966

- 1) Ding Shu: *Von ‚Großer Sprung nach vorn‘ bis ‚Große Hungersnot‘*. Hongkong: Verlag der neunziger Jahre 1995.
- 2) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 215.
- 3) Ebenda.
- 4) Vgl. die Zahlen in: Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II, a.a.O., S. 426-429.
- 5) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 224.
- 6) Li Jinsheng, Xu Hong und Luo Yijun (Hg.): *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. I. Peking: Verlag der Literatur und Kunst 1993, S. 524.

2. 3. Filmgenres

- 1) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 232.
- 2) Ebenda, S. 257.
- 3) Ebenda, S. 270f.

2. 4. Weitere Kampagnen und die Depression des Filmschaffens 1964-1966

- 1) Kun-Oper, eine traditionelle lokale Oper, die während der Ming-Dynastie in Kunshan der Provinz Jiangsu verbreitet war.
- 2) Gao Gang, der erste Parteisekretär der KP Chinas in Nordostchina nach der Befreiung 1949, wurde Anfang der fünfziger Jahre in einer von Mao gestarteten Säuberungskampagne als Anführer einer angeblichen ‚antiparteiischen Clique Gao Gang und Rao Shushi‘ beschuldigt und starb im Gefängnis.
- 3) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 283.
- 4) Ebenda.
- 5) Ebenda, S. 284.
- 6) Ebenda.
- 7) Ebenda, S. 288.
- 8) Ebenda, S. 292.
- 9) Ebenda.
- 10) Ebenda, S. 296.
- 11) Ebenda, S. 299.
- 12) Ebenda, S. 289.
- 13) Ebenda.

3. Die Ursachen der wechselhaften Filmentwicklung des neuen China in den fünfziger und sechziger Jahren

- 1) Hu Jubin: *Die ideologische Geschichte des Films des neuen China*. a.a.O. S. 4.

- 2) Yu Pingbo (1900-1990), Literaturkritiker, hat viele bedeutende Aufsätze über den klassischen chinesischen Roman „Der Traum der roten Kammer“ verfaßt, wurde in einer von Mao gestarteten Kampagne gegen die Yu Pingbos ‚bürgerliche, idealistische Forschungs-tendenz‘ über den klassischen Roman „Der Traum der roten Kammer“ 1953 heftig kritisiert.
- 3) Hu Feng (1902-1985), Literaturkritiker, wurde wegen seiner Kritik an den ‚Tätigkeiten der Literatur und Kunst seit der Befreiung‘ in einer von Mao gestarteten Kampagne heftig kritisiert und dann als Anführer einer angeblichen ‚konterrevolutionären Clique von Hu Feng‘ 1955 beschuldigt und ins Gefängnis geworfen.
- 4) Hu Jubin: *Die ideologische Geschichte des Films des neuen China*. a.a.O., S. 37.
- 5) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II. a.a.O., S. 428f.
- 6) Hu Jubin: *Die ideologische Geschichte des Films des neuen China*. a.a.O., S. 27.
- 7) Ebenda, S. 8f.

4. Der Film des neuen China während der Kulturrevolution 1966-1976

4.1. „Kahlschlag“

- 1) ‚Die Yanan-Zeit‘: Von 1936 bis 1948 war der Kreis Yanan im Norden der Provinz Shaanxi Sitz der KP Chinas unter Führung von Mao Tsetung. Diese Periode wird heute ‚die Yanan-Zeit‘ genannt.
- 2) Deng Xiaoping: *Ausgewählten Schriften 1975-1982*. Peking: Volksverlag, 1983, S. 389.
- 3) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 320.
- 4) Gao Gao und Yan Jiaqi: *Die zehnjährige Geschichte der Kulturrevolution*. Tianjin: Volksverlag 1986, S. 399.
- 5) Vgl. Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II. a.a.O., S. 424-437.
- 6) Das Filmamt (Hg.): *Die ‚Viererbande‘ ist der Todfeind des Filmwesens*. Peking: Filmverlag 1978, S. 168.
- 7) Ebenda.
- 8) Vorwort der Redaktion der Zeitschrift *Massenfilm* über die Kampagne gegen den Film „Die Stadt ohne Nacht“.
- 9) Gao Gao und Yan Jiaqi: *Die zehnjährige Geschichte der Kulturrevolution*. a.a.O., S. 399.
- 10) Das Filmamt (Hg.): *Die ‚Viererbande‘ ist der Todfeind des Filmwesens*. a.a.O., S. 86.
- 11) Ebenda, S. 41.
- 12) Ebenda, S. 71.
- 13) Ebenda, S. 40.
- 14) Ebenda, S. 19.
- 15) Ebenda, S. 88f.
- 16) Ebenda, S. 99.
- 17) Ebenda, S. 146.

4. 2. Die Verfilmungen der ‚Musterstücke der revolutionären modernen Peking-Oper und Ballettdramen‘
- 1) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 327.
4. 3. Die Wiederaufnahme der Spielfilmproduktion seit 1973 und die Filme über ‚die den kapitalistischen Weg gehenden Machthaber‘
- 1) Vgl. Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II, a.a.O., S. 439ff.
 - 2) Das Filmamt (Hg.): *Die ‚Viererbande‘ ist der Todfeind des Filmwesens*. a.a.O., S. 56.
 - 3) Ebenda, S. 94.
 - 4) Ebenda, S. 26.
 - 5) Ebenda, S. 22.
4. 4. Zwischenfälle bei den Filmen ‚Pionierarbeit‘ und ‚Haixia‘
- 1) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 336.
 - 2) Vgl. *Die ‚Viererbande‘ sind Todfeind des Filmwesens*. a.a.O., S. 169.
 - 3) Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I, a.a.O., S. 337f.
 - 4) Ebenda, S. 340.
 - 5) Ebenda, S. 341.
4. 5. Das Ende der Kulturrevolution und deren Folgen für den chinesischen Film
- 1) Huang Jianqiu, Sun Dali, Wei Xinsheng, Zhang Zhanbin (Hg.): *Chronik der neuen Periode (1976-1987)*. Peking: Verlag für Parteigeschichte der KP Chinas 1988, S. 3.
 - 2) Ebenda, S. 11.
 - 3) ZK der KP Chinas: ‚Beschluß über einige historische Fragen der Partei seit der Gründung der VR China‘. 27. Juni 1981. In: Parteihochschule (Hg.): *Seit dem zwölften Parteitag*. Peking: Volksverlag 1989, S. 811.
 - 4) Vgl. *Die ‚Viererbande‘ ist der Todfeind des Filmwesens*. a.a.O., S. 179.
 - 5) Ebenda, S. 171.
 - 6) Ebenda, S. 174.
 - 7) Ebenda, S. 184.

5. Die Filmemacher der dritten Generation

- 1) Vgl. die Filmographien 1949-1976. In: Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II, a.a.O., S. 424-441.

IV. Der Neue Chinesische Film 1979-1995

1. Die Wiederbelebung des chinesischen Films 1977-1978 und das Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ ab 1979

1. 2. Filmproduktion und -genres 1977-1978

- 1) Vgl. Chen Huangmei u. Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II. Peking: Verlag für Sozialwissenschaft 1989, S. 442.
- 2) Sun Shudi: *Kurze Geschichte der literarisch-künstlerischen Strömungen der Gegenwart*. Shenyang: Verlag der Liaoning-Universität 1986, S. 90.

1. 3. Schwere Schritte des chinesischen Films 1977-1978

- 1) Vgl. Chen Huangmei u. Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I. Peking: Verlag für Sozialwissenschaft 1989, S. 360.
- 2) Ebenda, S. 359.
- 3) Gemeinsamer Leitartikel unter dem Titel „Studiert gut die Dokumente und haltet am Prinzip fest“ der *Volkszeitung*, der *Zeitung der Befreiungsarmee* und der Zeitschrift *Rote Fahne*. Peking, 7. Februar 1977.
- 4) ZK der KP Chinas: „Beschluss des ZK der KP Chinas über einige historische Fragen seit der Gründung der VR China“. Peking: Volksverlag 1981.
- 5) Vgl. Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I., a.a.O., S. 358.

1. 4. Die historische Wende des chinesischen Films und das Entstehen des ‚Neuen Chinesischen Films‘ 1979

1.4.1. Voraussetzungen für die Wende

- 1) Vgl. Deng Xiaoping: *Ausgewählte Schriften 1975-1982*. Peking: Volksverlag 1983, S. 35.
- 2) Ebenda, S. 39.
- 3) Zhang Weixuan, Liu Wuyi und Xiao Xing (Hg.): *Stürmische 40 Jahre der Republik*. Bd. II.. Peking: Verlag der Hochschule für Politik und Recht, 1989, S. 734.
- 4) Vgl. Deng Xiaoping: *Ausgewählte Schriften 1975-1982*, a.a.O., S. 109.
- 5) Ebenda, S. 114.
- 6) Huang Jianqiu, Sun Dali, Wei Xinsheng und Zhang Zhanbin (Hg.): *Chronik der neuen Periode*. Peking: Verlag für Geschichte der KP Chinas, 1988, S. 32.
- 7) Ebenda, S. 58.

1.4.2. Maßnahmen zur Förderung der Filmkunst und Erhöhung der Filmqualität

- 1) Vgl. Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II. a.a.O., 443.

1.4.3. Spielfilmschaffen und -produktion 1979

- 1) Yang Yanjin u. Xue Jing: „Gedanken über die Filmästhetik“. Peking: *Filmkunst*. Nr. 5. 1980.

2. Der „Neue Chinesische Film“ 1980-1984

2.1. Der neue Hintergrund für das Filmschaffen

2.1.1. Die Politische und wirtschaftliche Entwicklung

- 1) Vgl. *Chronik der neuen Periode*, a.a.O., S. 84.
- 2) Ebenda.
- 3) Ebenda, S. 166.

2.1.2. Die Kampagnen gegen die ‚bürgerliche Liberalisierung‘

- 1) ‚Die Demokratische Wand in Xi Dan‘ entstand Anfang 1979 in Xi Dan, einem Geschäftsviertel der Stadt Peking, in der Nähe von ‚Zhongnanhai‘, dem Sitz des ZK der KP Chinas und der Regierung. Mit ‚Da-Zi-Bao‘, Wandzeitungen mit großen handgeschriebenen Schriftzeichen, verurteilte man dort nicht nur die Verbrechen der ‚Viererbande‘, sondern vertrat auch Ansichten über die Perspektiven Chinas und erregte eine Zeitlang viel Aufsehen und die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Besonders bekannt wurde Wie Jingshengs bekannte Forderung nach der ‚fünften Modernisierung‘, der politischen Modernisierung, die in China einzuführen sei. Daraufhin wurde die ‚Demokratische Wand in Xi Dan‘ von der Behörde verboten. Eine große Anzahl Dissidenten mit Wie Jingsheng an der Spitze wurde verhaftet und eingekerkert.
- 2) Vgl. *Chronik der neuen Periode*, a.a.O., S. 137.
- 3) Vgl. Deng Xiaoping: *Ausgewählte Schriften 1982-1992*, a.a.O., S. 40.
- 4) Ebenda, S. 47.
- 5) Ebenda, S.182.

2.1.3. Die umstrittenen Werke und die Kampagne gegen den Film „Die bittere Liebe“

- 1) Vgl. Deng Xiaoping: *Ausgewählte Schriften 1975-1982*, a.a.O., S. 337.
- 2) *40 stürmische Jahre der Republik 1949-1989*. Bd. II, a.a.O., S. 943.

2. 2. Das Erwachen des neuen filmischen Bewußtseins und das künstlerische Manifest der Filmemacher der vierten Generation

- 1) Bai Jingcheng: „Den Stock des Theaters wegwerfen“. Peking: *Beitragssammlung über Filmkunst*. Nr. 1/1979.
- 2) Zhong Dianfei: „Ein Krankenschein“. In: *Filmkorrespondenz*. Nr.10/1980, hrsg. vom Filmamt des Kulturministeriums, u. „Ein Fall der ‚Ehescheidung‘“. In: *Peking-Abendblatt*. 8. August 1980.
- 3) Li Jinsheng, Xu Hong und Luo Yijun (Hg.): *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. II. Peking: Verlag der Literatur und Kunst 1993, S. 29.
- 4) Ebenda, S. 19.
- 5) Ebenda. S. 29.
- 6) Ebenda, S. 18.
- 7) Ebenda, S. 10.
- 8) Ebenda, S. 18.
- 9) Ebenda, S. 30.
- 10) Ebenda, S. 12.
- 11) Ebenda, S. 9.

2.5. Filmproduktion und genres 1980-1984

- 1) Vgl. *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. II. a.a.O., S. 447-449.
- 2) *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. II. a.a.O., S. 505 und 509.

3. Der „Neue Chinesische Film“ 1985-1995

3.1. Die Filmemacher der fünften Generation

3.1.1. Der Aufbruch der Filmemacher der fünften Generation

- 1) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*. Peking: Wissen-Verlag 1993, S. 130.
- 2) Ebenda.
- 3) Hua Jun: *Die Filmemacher der fünften Generation*. Peking: Verlag der Nationalitäten 1988, S. 24.
- 4) Ebenda. S. 25.
- 5) Ebenda.
- 6) Ebenda.
- 7) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S. 122.
- 8) Hua Jun: *Die Filmemacher der fünften Generation*, a.a.O., S. 25.
- 9) Ebenda.
- 10) Chen Kaiyan: Über „Gelbe Erde“. Peking: Filmverlag 1986, S. 312.
- 11) Hua Jun: *Die Filmemacher der fünften Generation*, a.a.O., S. 26.
- 12) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S.310.

3.1.2. Die Weltgeltung ihrer Filme

- 1) Hua Jun: *Die Filmemacher der fünften Generation*. a.a.O. Ebenda, S. 32.
- 2) Ebenda.
- 3) Ebenda.

3.1.3. Der politische und kulturelle Hintergrund für das Hervortreten der Filmemacher der fünften Generation

- 1) Hua Jun: *Die Filmemacher der fünften Generation*, a.a.O., S. 37.
- 2) Ebenda, S. 39.
- 3) Ebenda, S. 38.
- 4) Chen Kaiyan: *Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘. Von der Erzählung zum Film*. Peking: Filmverlag 1988, S. 438.

3.1.4. Die Merkmale der Filmemacher der fünften Generation

- 1) *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. II. a.a.O., S. 460.
- 2) Chen Kaiyan (Hg.): *Über die „gelbe Erde“*. Peking: Filmverlag 1986, S. 128.
- 3) Hua Jun: *Die Filmemacher der fünften Generation*. a.a.O. Ebenda, S. 41.
- 4) Zhang Yimou: „Ein Loblied auf das Leben“. In: *Der zeitgenössische Film* Nr. 2/1988. S. 80.
- 5) Zhu Feng: „Ein Rückblick, der nicht Gold aufzuwiegen ist“. In: *Der zeitgenössische Film* Nr. 4/96.
- 6) Chen Kaiyan: *Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘. Von der Erzählung zum Film*, a.a.O., S. 438.

3. 2. ‚Der Neue Chinesische Film‘ in Reform und Wandel

3.2.2. Von der ‚Flut der Unterhaltungsfilme‘ bis zur Produktion der ‚Filme der Hauptmelodie‘

- 1) Yan Xiaoming: „Bericht über die Produktion der Spielfilme vom Jahr 1993“. Peking: *China Filmweekly* Nr. 3/1994. 20. Januar 1994.
- 2) Ni Zhen: *Die Reform und der chinesische Film*. Peking: Filmverlag 1994, S. 140.
- 3) Ebenda, S. 17.

3.2.3. Der Niedergang der chinesischen Filmwirtschaft

- 1) Karaoke: Eine aus Japan eingeführte Selbstunterhaltungsform im Lokal, wo man nach bestimmten Karaoke-Videokassetten nachsingt.
- 2) Ni Zhen: *Die Reform und der chinesische Film*. a.a.O. S. 47.
- 3) Ebenda, S. 50.
- 4) Ebenda.
- 5) Ebenda, S. 2.
- 6) Ding Renren: „Der chinesische Film im Jahr 1993“. Peking: Beijing Ribao. 31. Januar 1994.

3.2.4. Die Krise der Filmstudios

- 1) Vgl Statistik der *Filmkorrespondenz*, hrsg. vom Filmverwaltungsamt des Ministeriums für Rundfunk, Film und Fernsehen.
- 2) 1985 betragen die Produktionskosten eines Films durchschnittlich etwa 550.000 Yuan, gleich etwa 160.000 DM; 1988 etwa 880.000 Yuan, um 60% erhöht; 1992 betragen die Produktionskosten schon auf eine Million und 1,2 Millionen Yuan, gleich etwa 300.000 DM.
- 3) Ni Zhen: *Die Reform und der chinesische Film*, a.a.O., S. 87.
- 4) Yan Xiaoming: „Bericht über die Produktion der Spielfilme vom Jahr 1993“. Peking: *China Filmweekly* Nr. 3/1994. 20. Januar 1994.

3.2.6. Die Filmzensur

- 1) Filmamt und Abteilung für Gesetz und Verordnung des Ministeriums für Rundfunk, Film und Fernsehen (Hg.): *Kommentierte Bestimmungen der Filmverwaltung*. Peking: Xinhua-Verlag 1997, S. 5.
- 2) Ebenda.

4. Repräsentanten der fünften Generation

4. 1. Chen Kaige und seine Filme

Chen Kaige und die Kulturrevolution

- 1) Luo Xuezing: *Interviews mit bekannten Filmemachern*. Peking: Wissen-Verlag 1993, S.309.
- 2) Ebenda, S. 306.
- 3) Ebenda, S.80.

„Gelbe Erde“

- 1) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S.83.
- 2) Ebenda, S. 87.
- 3) Ebenda, S.85.
- 4) Ebenda, S.87.
- 5) Ebenda, S. 94.
- 6) Ebenda, S. 95.
- 7) Ebenda, S. 312.
- 8) Xieyi-Stil ist ein durch freie, ohne Berücksichtigung von Details das Wesen erfassende Pinselführung gekennzeichneter Stil der traditionellen chinesischen Malerei.
- 9) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S. 123.
- 10) Ebenda, S. 122.
- 11) Chen Kaiyan (Hg.): *Über die „gelbe Erde“*. Peking: Filmverlag 1986, S. 302.
- 12) Ebenda, S. 306.

„Die große Militärparade“

- 1) Chen Kaige. In: Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S.101.
- 2) Ebenda.
- 3) Ebenda, S. 97.
- 4) Ebenda, S. 98.

„Der Kinderkönig“

- 1) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S.106.
- 2) Ebenda, S.103f.
- 3) Ebenda, S. 104.
- 4) Ebenda.
- 5) „Namen der hundert Familien“ und „Texte aus tausend Wörtern“ waren Lehrbücher für chinesische Schulanfänger in der alten Zeit.
- 6) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S.107.
- 7) Ebenda, S. 110.
- 8) Ebenda, S.115.

„Lebewohl meine Konkubine“

- 1) Qingyi: Ein Rollenfach für Frauen in der traditionellen chinesischen Oper.
- 2) Hualian: Ein Rollenfach für tapfere Generale oder Kämpfer in verschiedenen bunten Masken in der traditionellen chinesischen Oper.
- 3) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S.292.
- 4) Ebenda, S. 292f.
- 5) Ebenda, S.294.
- 6) Gao Jun: „Gespräch mit Chen Kaige über ‚Lebewohl, meine Konkubine‘“. In: *Zeitung der Peking Jugend*. 2. September 1993.
- 7) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S. 294.
- 8) Gao Jun: „Gespräch mit Chen Kaige über ‚Lebewohl, meine Konkubine‘“. a.a.O.
- 9) Luo Xueying: „Interviews mit bekannten Filmemachern“, a.a.O. S. 289.
- 10) Ebenda, S.289f.
- 11) Ebenda, S. 291.

„Verführerischer Mond“

- 1) Cui Yilin: „Ein Film kann nicht fern vom Leben nach Belieben erdichtet werden“. In: *Literatur von Shanghai* Nr. 10/1996.
- 2) Ebenda.
- 3) Ebenda.

4. 2. Zhang Yimou und sein Filme

Ein wechselhafter Lebensweg vor der Filmkarriere

- 1) Eva-Maria Hilker: „Ich bin Repressionen gewohnt“ - Interview mit Zhang Yimou. Berlin: *Tip* Nr.15/94, S. 43.

Seine Kameraarbeit für den Film „Einer und Acht“

- 1) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*. Peking: Wissen-Verlag, 1993, S. 130.
- 2) Li Erwei: *Stars unserer Zeit: Gongli und Zhang Yimou*. Peking: Oktober-Verlag für Literatur und Kunst 1994, S.125.

Kameraarbeit für den Film „Gelbe Erde“

- 1) Xin-Tian-You: beliebte Lokallieder in Nordshaaxi, mit denen die Bauern ihre Kummer und Leiden zum Ausdruck bringen.
- 2) Zhang Yimous Statement zu seiner Kameraarbeit für den Film „Gelbe Erde“.In: Chen Kaiyan (Hg.): *Über die „gelbe Erde“*. Peking: Filmverlag 1986, S. 285.
- 3) Ebenda, S. 286.
- 4) Ebenda.
- 5) Ebenda, S. 287.
- 6) Ebenda, S. 288.
- 7) Ebenda, S. 292.
- 8) Ebenda, S. 294.
- 9) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S. 123.
- 10) Ebenda.
- 11) Ebenda.
- 12) Ebenda, S. 122.
- 13) Ebenda.

Kameraarbeit für den Film „Die große Militärparade“

- 1) Zhang Yimous Statement zu seiner Kameraarbeit für den Film „Die große Militärparade“. In: Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S. 134.

Seine Arbeit als Kameramann und Hauptdarsteller für den Film „Alter Brunnen“

- 1) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*. a.a.O., S. 141.
- 2) Ebenda, S. 142.
- 3) Ebenda, S. 68.
- 4) Ebenda, S. 69.

Seine Arbeit als Regisseur

- 1) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*. a.a.O., S. 136f.

„Das rote Kornfeld“

- 1) Luo Xueying: „Interview mit Zhang Yimou“. In: Forschungsgruppe für die chinesische Filmkunst (Hg.): *Filmemacher Zhang Yimou*. Peking: Der chinesische Filmverlag 1994, S. 158.
- 2) Li Erwei: *Stars unserer Zeit: Gongli und Zhang Yimou*, a.a.O., S. 132.
- 3) Ebenda, 121f.
- 4) Ebenda, S. 122.
- 5) Li Erwei: *Stars unserer Zeit: Gongli und Zhang Yimou*, a.a.O. S.197f.
- 6) Luo Xueying: „Interview mit Zhang Yimou“. In: Forschungsgruppe für die chinesische Filmkunst (Hg.): *Filmemacher Zhang Yimou*, a.a.O. S. 177.
- 7) Ebenda, S. 167.
- 8) Ebenda, S. 159.

„Codename 'Jaguar'“

- 1) Li Erwei: *Stars unserer Zeit: Gongli und Zhang Yimou*, a.a.O. S. 135.

„Judou“

- 1) Li Erwei: *Stars unserer Zeit: Gongli und Zhang Yimou*, a.a.O., S.138f.
- 2) Zit. in: Interview mit Zhang Yimou 1992 in Tokio, nach dem Fernsehfilm des Sat-Programms Hongkong.

„Rote Laternen“

- 1) Ralf Umard: „Man muß mit dem Publikum leiden und fluchen“, Interview mit Zhang Yimou, a.a.O., S. 52.
- 2) Ba Jin (*1904), bedeutender chinesischer Schriftsteller und Prosaist. „Familie“, „Frühling“ und „Herbst“ sind seine bekannte Trilogie.
- 3) Li Erwei: *Stars unserer Zeit: Gongli und Zhang Yimou*, a.a.O., S.151f.
- 4) Ebenda, S. 23.
- 5) Ebenda. S. 154.
- 6) Li Mingxing (Hg.): *Gongli und Zhang Yimou, die Filme und Erzählungen*. Henan: Bauernverlag der Provinz 1993, S. 260f.

„Die Geschichte von Qiuju“

- 1) Li Erwei: *Stars unserer Zeit: Gongli und Zhang Yimou*, a.a.O., S. 64.
- 2) Ebenda, S. 111f.
- 3) Ebenda, S. 64.

- 4) Ebenda, S. 25.
- 5) Ebenda, S. 104.
- 6) Ebenda, S. 109.

„Leben!“

- 1) Urs Jenny: „Überleben ist alles“ - Interview mit Zhang Yimou. Hamburg: *Spiegel* Nr. 20/94, S. 194.
- 2) Eva-Maria Hilker: „Ich bin Represionen gewohnt“ – Interview mit Zhang Yimou. Berlin: *Tip* Nr. 15/94, S. 41.
- 3) Urs Jenny: „Überleben ist alles“ - Interview mit Zhang Yimou, a.a.O., S. 195.
- 4) Chu Ren: „Leben! - von der Erzählung bis zum Film“. Peking: *Xinhua-Tageszeitung*, 14. 9. 1993.
- 5) Urs Jenny: „Überleben ist alles“ - Interview mit Zhang Yimou, a.a.O., S. 195.
- 6) Ebenda.
- 7) Ralph Umard: „Eisiger Wind“. Berlin: *Tip* Nr. 11/94, S. 34.

4. 3. Tian Zhuangzhuang und seine Filme

Tian Zhuangzhuang und die Kulturrevolution

- 1) Chen Ken: „Interview mit Tian Zhuangzhuang“. Peking: *Massenfilm* Nr.2/1988, S. 20f.
- 2) Ebenda, S. 21

Seine beiden ersten Filme: „Rote Elefanten“ und „September“

- 1) Liu Shusheng: *Filme von den chinesischen Filmemachern der fünften Generation*. Peking: Verlag für Rundfunk und Fernsehen 1992, S. 206.

„Jagdregeln“

- 1) Luo Xueying: *Interviews mit bekannten Filmemachern*, a.a.O., S. 113.
- 2) Qian Jing: „Von Emotionen und Idealen beseelten Film ‚Jagdregeln‘“. Peking: *Der zeitgenössische Film* Nr. 3/85, hrsg. vom Chinesischen Forschungsinstitut für Filmkunst, S. 59.
- 3) Liu Shusheng: *Filme von den Filmemachern der chinesischen 5. Generation*, a.a.O., S. 211.
- 4) Ebenda, S.209.

„Pferdedieb“

- 1) Die himmlische Bestattung ist ein Bestattungsbrauch der tibetanischen Nationalität, wobei die Leichen Raubvögeln zum Fraß überlassen werden.
- 2) Xiao Ye: „Diskussionsprotokolle über den Film ‚Pferdedieb‘“. Peking: *Filmkunst* Nr. 7/86, S. 12f.
- 3) Ebenda, S. 17.

- 4) Yang Ping: „Interview mit Tian Zhuangzhuang“. Peking: *Massenfilm* Nr. 9/96, S. 4.
- 5) Vgl. Interview von Yang Ping, a.a.O.

„Der Gushu-Künstler“

- 1) Hua Jun: *Die Filmemacher der fünften Generation*, a.a.O. S. 113.

„Der Eunuch Li Lianying“

- 1) Die Reformbewegung im Jahre 1898 war ein von Kang Youwei, Liang Qichao und Tan Sitong im Interesse einer liberalen Bourgeoisie angestrebter Reformversuch, der vom Kaiser Guangxu der späteren Qing-Dynastie unterstützt wurde, sich jedoch bei der Kaiserinmutter Cixi nicht durchsetzen ließ und schließlich daran scheiterte.
- 2) Die Yihetuan-Bewegung: ein antiimperialistischer bewaffneter Aufstand von Bauern und Handwerkern 1900 in Nordchina, früher als Boxer-Aufstand bekannt.
- 3) Verbündete Streitkräfte der acht Mächte: Deutschland, Japan, Rußland, Großbritannien, USA, Frankreich, Italien, und Österreich-Ungarn, die 1900 in China zur Unterdrückung der antiimperialistischen Yihetuan-Bewegung einfielen.

„Der blaue Drachen“

- 1) Wang Xiaoli: „Tian Zhuangzhuang über den chinesischen Film“. Peking: *Die Peking-Jugend* vom 21. 12. 1995.

4. 4. Huang Jianxin und seine Filme

Huang Jianxins Ausgangspunkt: Stadtfilme

- 1) In der späteren Phase der Kulturrevolution nahmen die Hochschulen Chinas die seit 1966 eingestellte Arbeit wieder auf und ließen in den Jahren 1973-1976 die sogenannten ‚Arbeiter-, Bauern- und Soldatenstudenten‘ - die ‚Jugendlichen mit Schulbildung‘ aus den Arbeiter-, Bauern- und Soldatenkreisen - zum Studium zu.
- 2) Huang Jianxin: „Das Leben bestimmt meine Filme“. Peking: *Der zeitgenössische Film* Nr. 4/97, hrsg. vom Chinesischen Forschungszentrum für Filmkunst, S. 82.
- 3) Chai Xiaofeng: „Interview mit Huang Jiabin“. Peking: *Der zeitgenössische Film* Nr. 2/94, S. 37.
- 4) Ebenda.

Debütfilm „Der Fall der ‚Schwarzen Kanone““

- 1) Luo Xueying: „Interview mit Huang Jianxin“. In: Chen Kaiyan (Hrsg.): *„Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone““ - von der Erzählung zum Film*. Peking: Filmverlag 1988, S. 431.
- 2) Ebenda, S. 439.
- 3) Ebenda, S. 191.

- 4) Chai Xiaofeng: „Interview mit Huang Jiaxin“, a.a.O., S. 39.

„Die falsche Stelle“

- 1) Huang Jianxin: „Über den Film ‚Die falsche Stelle‘“. In: *Der zeitgenössische Film* Nr. 3/87, S. 114.

„Samsara“

- 1) Chai Xiaofeng: „Interview mit Huang Jiaxin“, a.a.O., S. 38.
- 2) Ebenda, S. 39.

„Steh gerade, lege dich nicht auf den Bauch!“

- 1) Chai Xiaofeng: „Interview mit Huang Jiaxin“, a.a.O., S. 42.
- 2) Ebenda.

„Wukui“

- 1) Chai Xiaofeng: „Interview mit Huang Jiaxin“, a.a.O., S. 44.
- 2) Ebenda.
- 3) Ebenda.
- 4) Ebenda.
- 5) Ebenda.

„Gesicht gegen Gesicht, Rücken gegen Rücken“

- 1) Chai Xiaofeng: „Interview mit Huang Jiaxin“, a.a.O., S. 38.

Von „Stop an der Ampel bei Rot und Weiterfahrt bei Grün“ bis zum Film „Auf der Lauer“

- 1) Chai Xiaofeng: „Interview mit Huang Jiaxin“, a.a.O., S. 38.
- 2) Ebenda.
- 3) Huang Jianxin: „Das Leben bestimmt meine Filme“. Peking: *Der zeitgenössische Film* Nr. 4/97, S. 83.
- 4) Ebenda.
- 4) Ebenda.
- 5) Ebenda.
- 6) Ebenda.

3. 4. Die Filmemacher der sechsten Generation

- 1) Han Xiaolei. In: Zheng Xianghong: „Die unabhängigen Filmemacher“. Shanghai: *Filmgeschichten* Nr. 5/1993, S. 6.
- 2) Zheng Xianghong: Interview mit Zhang Yuan. Shanghai: *Filmgeschichten* Nr. 5/1993, S. 8.
- 3) Ebenda, S. 7.
- 4) Ebenda, S. 5.
- 5) Tang Dawei: „Lou Ye, ein wandernder neuer Filmemacher“. Shanghai: *Wenhui-Zeitung*. 17. November 1995.
- 6) Zheng Xianghong: Interview mit Zhang Yuan. a.a.O., S. 8.
- 7) Das 26. Internationalen Forum des jungen Films Berlin 1996 der 46. internationalen Filmfestspiele Berlin (Hg.): „Regenwolken über Wu Shan und sein Regisseur“.
- 8) Zheng Xianghong: Interview mit Zhang Yuan. a.a.O., S. 7.
- 9) Tang Dawei: „Wang Xiaoshuai in der ‚heißen Stadt‘“. In: Shanghai: *Wenhui-Zeitung*. 15. Dezember 1995.
- 10) Tang Dawei: „Lu Xuechang hat seine erste Beschickung Stahl geschmieden“. Shanghai: *Wenhui-Zeitung*. 24. November 1995.
- 11) Das 26. Internationalen Forum des jungen Films Berlin 1996 der 46. internationalen Filmfestspiele Berlin (Hg.): „Regenwolken über Wu Shan und sein Regisseur“.
- 12) Zheng Xianghong: Interview mit Zhang Yuan, a.a.O., S. 8.
- 13) Ebenda. S. 8f.
- 14) Zhang Ming: „Ein Brief an Freund“. In: *Der zeitgenössische chinesische Film* Nr. 4/1996. Peking, S. 56.
- 15) Zheng Xianghong: Interview mit Zhang Yuan, a.a.O., S. 9.
- 16) Ebenda.
- 17) Tang Dawei: „Lu Xuechang hat seine erste Beschickung Stahl geschmieden“. a.a.O.

VII. Anhang

Filmographie

(Bedeutende und repräsentative chinesische Spielfilme sind kapitelweise und in chronologischer Reihenfolge nachgestellt. Die Zahl der Rollen gibt für die Stummfilmzeit die Länge des Films an.)

I. Der chinesische Film von seiner Pionier- und Stummfilmzeit bis zum Entstehen seines Tonfilms 1905-1931

- 1905** „Dingjunshan“ (Ding-Jun-Shan, Schlacht am Berg Dingjun),
K: Liu Zhonglun, 3 Rollen, Fotostudio Fengtai/Peking
- 1913** „Das Ehepaar in Not“ (Nan-Fu-Nan-Qi),
B: Zheng Zhengqiu, R: Zhang Shichuan, 4 Rollen,
Asien-Filmtheater-Studio/Shanghai
- 1913** „Zhuangzi prüft seine Frau auf ihre Treue“ (Zhuang-Zi-Shi-Qi),
S: Li Minwei, R: Li Beihai, K: Luo Yongxiang, 2 Rollen,
Huamei-Studio/Hongkong
- 1916** „Opiumopfer“ (Hei-Ji-Yuan-Hun),
S: Xu Fumin, R: Zhang Shichuan, 4 Rollen, Huanxian-Studio/Shanghai
- 1921** „Yan Ruisheng“ (Yan Rui-Sheng),
B: Yang Xiaozhong, R: Ren Pengnian, K: Liao Enshou, 10 Rollen,
Kommerz-Verlag im Auftrag der Chinesischen Forschungsanstalt
über Film/Shanghai
- 1921** „Roter Puder und Skelett“ (Hong-Fen-Ku-Lou),
B und R: Guan Haifeng, K: Liao Enshou, 14 Rollen, Kommerz-Verlag
im Auftrag des Xinya-Studios
- 1921** „Schwur ewiger Liebe und Treue“ (Hai-Shi),
R und K: Dan Duyu, 6 Rollen, Filmtheater-Gesellschaft/Shanghai
- 1921** „Liebe der Werktätigen“ (Lao-Gong-Zhi-Ai-Qing oder Zhi-Guo-Yuan),
B: Zheng Zhengqiu, R: Zhang Shichuan, K: Zhang Weitao, 3 Rollen,
Mingxing-Studio
- 1921** „Das Waisenkind rettet seinen Großvater“ (Gu-Er-Jiu-Zu-Ji),
B: Zheng Zhengqiu, R: Zhang Shichuan, K: Zhang Weitao, 8 Rollen,
Mingxing-Studio
- 1924** „Die Seele von Yuli“ (Yu-Li-Hun),
B: Zheng Zhengqiu, R: Zhang Shichuan, K: Wang Xunchang, 10 Rollen,
Mingxing-Studio
- 1924** „Eine im Stich gelassene Frau“ (Qi-Fu),
B: Hou Yao, R: Li Zeyuan u. Hou Yao, K: Cheng Peilin, 11 Rollen,
Changcheng-Studio

- 1925 „Der von seiner jungen Frau träumende Mann“ (Chun-Gui-Meng-Li-Ren),
B: Hou Yao, R: Li Zeyuan u. Mei Xuetao, K: Cheng Peilin, 9 Rollen,
Changcheng-Studio
- 1925 „Eine Perlenkette“ (Yi-Chuan-Zhen-Zhu),
B: Hou Yao, R: Li Zeyuan, K: Cheng Peilin, 10 Rollen, Changcheng-Studio
- 1925 „Schmerzlich, daran zurückzudenken“ (Bu-Kan-Hui-Shou),
B: Chen Zuiyun, R: Qiu Qixiang, K: Wang Xuchang, 8 Rollen, Shenzhou-
Studio
- 1926 „Schuld an der jungen Schwester“ (Nan-Wei-Le-Mei-Mei),
B: Wan Laitian, R: Li Pingqian, K: Hong Zhongshan, 10 Rollen, Shenzhou-
Studio
- 1926 „Der Heuchler“ (Wei-Jun-Zi),
B u. R: Hou Yao, K: Cheng Peilin, 9 Rollen, Changcheng-Studio
- 1926 „Rein wie Jade und klar wie Eis“ (Yu-Jie-Bing-Qing),
B: Ouyang Yuqian, R: Bu Wancang, K: Liang Linguang, 11 Rollen, Minxin-
Studio
- 1926 „Im April erblühen die Rosen überall“ (Si-Yue-Li-Di-Qiang-Wie-Chu-
Chu-Kai),
B: Zhang Shichuan, R: Hong Shen, K: Dong Keyi, 10 Rollen, Mingxing-Studio
- 1926 „Liebe und Gold“ (Ai-Qing-Yu-Huang-Jin),
B: Hong Shen, R: Zhang Shichuan, K: Cheng Shuren, 9 Rollen, Mingxing-
Studio
- 1927 „Rose im Puji-Tempel“ (Xi-Xiang-Ji),
B u. R: Hou Yao, K: Liang Linguang, 10 Rollen, Minxin-Studio
- 1928-1931
„Der Brand des Roten-Lotus-Tempels“ (Huo-Shao-Hong-Lian-Si),
B und R: Zhang Shichuan, K: Dong Keyi, Mingxing-Studio
- 1929 „Die rote gerecht und ritterlich handelnde Kämpferin“ (Hong-Xia),
R: Wen Yimin, K: Yao Shiqan, Youlian-Studio
- 1930/31
„Die Kämpferin am öden und verlassenen Fluß“ (Huang-Jiang-Nü-Xia),
B: Gu Mindao, R: Chen Kengran, Zheng Yisheng, Shang Guanwu u.a.,
K: Yao Shiqan, Zhou Daming, Li Xiongxiang u.a., 13 Teile, Youlian-Studio
- 1930 „Frühlingstraum in der alten Stadt“ (Gu-Du-Chun-Meng),
B: Zhu Shilin, Luo Mingyou, R: Sun Yu, K: Huang Shaofen, 10 Rollen,
Lianhua-Studio
- 1930 „Wildes Gras und freie Blumen“ (Ye-Cao-Xian-Hua),
B u. R: Sun Yu, K: Huang Shaofen, 11 Rollen, Singen teilweise vertont,
Lianhua-Studio
- 1930 „Die Sängerin Rote Päonie“ (Ge-Nü-Hong-Mu-Dan),
B: Hong Shen, R: Zhang Shichuan, K: Dong Keyi, 9 Rollen,
mit Wachsplatten-Ton, Mingxing-Studio
- 1931 „Die Schönheit Yu“ (Yu-Mei-Ren),
B: Xu Bibo, R: Chen Kengran, K: Liu Liangchan,
mit Wachsplatten-Ton, Youlian-Studio, 1931
- 1931 „Schönes Wetter nach dem Regen“ (Yu-Guo-Tian-Qing),
R: Xia Chifeng, K: K. Henry, mit Nadelton, Großchina & Jinan-Studio
- 1931 „Frühling im Singlokal“ (Ge-Chang-Chun-Se),
B: Yao Sufeng, Qiu Qixiang, Zhang Dabei, R: Li Pingqian, K: Bert Cann,
Yan Bingheng, Zhou Shilu, 8 Rollen, mit Nadelton, Tianyi-Studio

II. Der chinesische Film in den dreißiger und vierziger Jahren

- 1931 „Geschichte unter den Pfirsichblüten“ (**Tao-Hua-Qi-Xue-Ji**),
B u. R: Bu Wanchang, K: Huang Shaofen, 10 Rollen, Stummfilm, Lianhua-Studio
- 1932 „Wilde Rose“ (**Ye-Mei-Gui**),
B u. R: Sun Yu, K: Yu Xingsan, 9 Rollen, Stummfilm, Lianhua-Studio
- 1932 „Zusammen zur Rettung des Landes“ (**Gong-Fu-Guo-Nan**),
B u. R: Sun Yu, Wang Cilong, Shi Dongshan, Cai Chusheng, K: Zhou Ke, 7 Rollen, Stummfilm, Lianhua-Studio
- 1932 „Rosaroter Traum“ (**Fen-Hong-Se-De-Meng**),
B u. R: Cai Chusheng, K: Zhou Ke, 10 Rollen, Stummfilm, Lianhua-Studio
- 1932 „Blumen der Freiheit“ (**Zi-You-Zhi-Hua**),
B u. R: Zheng Zhengqiu, 11 Rollen, Stummfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „Geschichte der Zwillingschwestern“ (**Zi-Mei-Hua**),
B u. R: Zheng Zhengqiu, K: Dong Keyi, 11 Rollen, Tongfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „Wilder Strom“ (**Kuang-Liu**),
B: Xia Yan, R: Cheng Bugao, K: Dong Keyi, 8 Rollen, Mingxing-Studio
- 1933 „Schrei der Frauen“ (**Nü-Xing-De-Na-Han**),
B u. R: Shen Xiling, K: Wang Shizhen, 8 Rollen, Stummfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „Markt der Schminke“ (**Zhi-Fen-Shi-Chang**),
B: Xia Yan, R: Zhang Shichuan, K: Dong Keyi, 9 Rollen, Tonfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „Die Zukunft“ (**Qian-Cheng**),
B: Xia Yan, R: Zhang Shichuan u. Cheng Bugao, K: Dong Keyi, 9 Rollen, Stummfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „Seidenraupen im Frühling“ (**Chun-Can**),
B: Xia Yan, R: Cheng Bugao, K: Wang Shizhen, 11 Rollen, Stummfilm, mit Ton unterlegt, Mingxing-Studio
- 1933 „Tränengeschichte des Mädchens auf der eisernen Platte“ (**Tie-Ban-Hong-Lei-Lu**),
B: Yang Hansheng, R: Hong Shen, K: Dong Keyi, 10 Rollen, Stummfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „Aufstand der Salzarbeiter“ (**Yan-Chao**),
B: Zheng Boqi, Ah Ying, R: Xu Xinfu, K: Dong Keyi, 9 Rollen, Stummfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „24 Stunden in Shanghai“ (**Shang-Hai-Er-Shi-Si-Xiao-Shi**),
B: Xia Yan, R: Shen Xiling, K: Zhou Shimu, 9 Rollen, Stummfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „Kinder der Zeit“ (**Shi-Dai-De-Er-Nü**),
B: Xia Yan, Zheng Boqi u. Ah Ying, R: Li Pingqian, K: Yan Bingheng, 8 Rollen, Stummfilm, Mingxing-Studio
- 1933 „Der böse Nachbar“ (**E-Lin**),
B: Li Faxi, R: Ren Pengnian, K: Ren Pengshou, 10 Rollen, Stummfilm, Yueming-Studio
- 1933 „Drei moderne Frauen“ (**San-Ge-Mo-Deng-Nü-Xing**),
B: Tian Han, R: Bu Wancang, K: Huang Shaofen, 11 Rollen, Stummfilm, Lianhua-Studio

- 1933 **„Das kleine Spielzeug“ (Xiao-Wan-Yi),**
B u. R: Su Yu, K: Zhou Ke, 11 Rollen, Stummfilm, Lianhua-Studio
- 1933 **„Tagesanbruch“ (Tian-Ming),**
B u. R: Sun Yu, K: Zhou Ke, 11 Rollen, Stummfilm, Lianhua-Studio
- 1933 **„Morgen in der Metropole“ (Du-Hui-De-Zao-Chen),**
B u. R: Cai Chusheng, K: Zhou Ke, Stummfilm, Lianhua-Studio
- 1934 **„Das Lied der Fischer“ (Yu-Guang-Qu),**
B u. R: Cai Chusheng, K: Zhou Ke, mit Ton unterlegt, Lianhua-Studio
- 1934 **„Die Göttin“ (Shen-Nü),**
B u. R: Wu Yonggang, K: Hong Weilie, Stummfilm, Lianhua-Studio
- 1934 **„Die breite Straße“ (Da-Lu),**
B u. R: Sun Yu, 1934, mit Ton unterlegt, Lianhua-Studio
- 1934 **„Neue Frauen“ (Xin-Nü-Xing),**
B: Sun Shiyi, R: Cai Chusheng, K: Zhou Daming, mit Ton unterlegt, Lianhua-Studio
- 1934 **„Der gemeinsame Feind“ (Tong-Chou),**
B: Xia Yan, R: Cheng Bugao, K: Wang Shizhen, acht Rollen, Stummfilm, Mingxing-Studio
- 1934 **„Geschichten der acht Frauen“ (Nü-Er-Jing),**
B: Xia Yan, Zheng Zhengqiu, Hong Shen u.a., R: Zhang Shichuan, Cheng Bugao, Shen Xiling, Yao Sufeng, Zheng Zhengqiu, Xu Xinfu, Li Pingqian, Chen Kenran u. Wu Cun, K: Dong Keyi, Wang Shizhen, Yan Bingheng u.a. 16 Rollen, Tonfilm, Mingxing-Studio
- 1934 **„Unglück nach dem Studienabschluß“ (Tao-Li-Jie),**
B: Yuan Muzhi, R: Ying Yunwei, K: Wu Weiyun, Tonfilm, Diantong-Studio
- 1935 **„Söhne und Töchter im Sturm“ (Feng-Yun-Er-Nü),**
B: Tian Han u. Xia Yan, R: Xu Xingzhi, K: Wu Yinxian, Tonfilm, Diantong-Studio
- 1935 **„Freiheitsgöttin“ (Zi-You-Shen),**
B: Xia Yan, R: Situ Huimin, K: Yang Jiming, Tonfilm, Diantong-Studio
- 1935 **„Das Mädchen vom Boot“ (Chuan-Jia-Nü),**
B u. R: Shen Xiling, K: Zhou Shimu, 11 Rollen, Tonfilm, Mingxing-Studio
- 1936 **„Lämmer auf dem Irrweg“ (Mi-Tu-De-Gao-Yang),**
B u. R: Cai Chusheng, mit Ton unterlegt, Lianhua-Studio
- 1937 **„Die Lianhua-Sinfonie“ (Lian-Hua-Jiao-Xiang-Qu),**
besteht aus 8 Episoden-Filmen,
B u. R: Situ Huimin, Fei Mu, Tan Youliu, He Mengfu, Zhu Shilin, Shen Fu, Sun Yu und Cai Chusheng, K: Zhou Daming, Tonfilm, Lianhua-Studio
- 1937 **„Ein Geldgeschenk zum Frühlingsfest“ (Ya-Sui-Qian),**
B: Xia Yan, R: Zhang Shichuan, K: Dong Keyi, 9 Rollen, Tonfilm, Mingxing-Studio
- 1937 **„An der Straßenkreuzung“ (Shi-Zi-Jie-Tou),**
B u. R: Shen Xiling, K: Wang Yuru, 11 Rollen, Tonfilm, Mingxing-Studio
- 1937 **„Straßenengel“ (Ma-Lu-Tian-Shi),**
B u. R: Yuan Muzhi, K: Wu Yinxian, 9 Rollen, Tonfilm, Mingxing-Studio
- 1937 **„Das Lied um Mitternacht“ (Ye-Ban-Ge-Sheng),**
B u. R: Maxu Weibang, K: Yu Xingsan u. Xue Boqing, Tonfilm, Xinhua-Studio
- 1938 **„Verteidigt unseren Boden“ (Bao-Wei-Wo-Men-De-Tu-Di),**
B u. R: Shi Dongshan, das Zentrale Filmstudio
- 1938 **„Achthundert Helden“ (Ba-Bai-Zhuang-Shi),**
B: Yang Hansheng, R: Ying Yunwei, das Zentrale Filmstudio

- 1939 **„Söhne und Töchter Chinas“ (Zhong-Hua-Er-Nü),**
B u. R: Shen Xiling, das Zentrale Filmstudio
- 1939 **„Paradies auf der isolierten Insel“ (Gu-Dao-Tian-Tang),**
B u. R: Cai Chusheng, aus Kongkong
- 1941 **„Kinder der Welt“ (Shi-Jie-Er-Nü),**
B: Fei Mu, R: Luise & Jacob Fleck, Minhua-Studio
- 1945 **„Gebt unsere Heimat zurück“ (Huan-Wo-Gu-Xiang),**
B u. R: Shi Dongshan, China-Studio
- 1947 **„Frühlingstraum im Himmelreich“ (Tian-Tang-Chun-Meng),**
B: Xu Changlin, R: Tang Xiaodan, K: Shi Fengqi, China-Studio Nr. 2
- 1947 **„Am Songhua-Fluß“ (Song-Hua-Jiang-Shang),**
B u. R: Jin Shan, Changchun-Filmstudio
- 1947 **„Viertausend Kilometer unter Wolken und Mond“ (Ba-Qian-Li-Lu-Yun-He-Yue),**
B u. R: Shi Dongshan, Kunlun-Studio/Shanghai
- 1947 **„Der Frühlingsstrom fließt nach Osten“ (Yi-Jiang-Chun-Shui-Xiang-Dong-Liu),**
B u. R: Cai Chusheng u. Zheng Junli, Kunlun-Studio/Shanghai
- 1947 **„Falsche Liebhaber“ (Jia-Feng-Xu-Huang),**
B: Sang Hu, R: Huang Zuolin, Wenhua-Studio/Shanghai
- 1947 **„Tagebuch eines Heimkehrers“ (Huan-Xiang-Ri-Ji),**
B u. R: Zhang Junxiang, das Zentrale Filmstudio Nr. 1/Shanghai
- 1947 **„Heimkehr eines stolzen Raubbeamten“ (Yi-Jin-Rong-Gui),**
B: Gu Eryi, R: Zhao Dan, das Zentrale Filmstudio Nr. 2/Shanghai
- 1947 **„Glücksrhapsodie“ (Xing-Fu-Kuang-Xiang-Qu),**
R: Chen Baichen, R: Chen Liting, das Zentrale Filmstudio Nr. 2/Shanghai
- 1947 **„Nacht pension“ (Ye-Dian),**
B: Ke Ling nach dem Theaterstück „In der unteren Schicht“ von Gorki,
R: Zuo Lin, K: Huang Shaofen u. Xu Qi, Wenhua-Studio/Shanghai
- 1948 **„Der gefällige Schwiegersohn“ (Cheng-Long-Kuai-Xu),**
R u. R: Zhang Junxiang, das Zentrale Filmstudio Nr. 2/Shanghai
- 1948 **„Die Geschichte von drei Studenten“ (San-Ren-Xing),**
B: Bao Lei, R: Chen Kengran, das Zentrale Filmstudio Nr. 2/Shanghai
- 1948 **„Frühling in einer kleinen Stadt“ (Xiao-Cheng-Zhi-Chun),**
B: Li Tianji, R: Fei Mu, Wenhua-Studio/Shanghai
- 1948 **„Lichter aus zehntausend Familien“ (Wan-Jia-Deng-Huo),**
B: Yang Hansheng u. Shen Fu, R: Shen Fu, Kunlun-Studio/Shanghai
- 1949 **„Hoffnung in der Menschenwelt“ (Xi-Wang-Zai-Ren-Jian),**
B u. R: Shen Fu, Kunlun-Studio/Shanghai
- 1949 **„Vagabundenleben von Sanmao“ (San-Mao-Liu-Lang-Ji),**
B: Yang Hansheng, R: Zhao Ming u. Yan Gong, Kunlun-Studio/Shanghai
- 1949 **„Krähen und Spatzen“ (Wu-Ya-Yu-Ma-Que),**
B: Chen Baichen u.a., R: Zheng Junli, Kunlun-Studio/Shanghai

III. Der Film des neuen China 1949-1976

- 1949 „Die Brücke“ (Qiao),
B: Yu Min, R: Wang Bin, K: Bao Jie, Nordostchina-Studio
- 1949 „Die Töchter Chinas“ (Zhong-Hua-Nü-Er),
B: Yan Yiyang, R: Ling Zifeng, Zhai Qiang, Nordostchina-Studio
- 1950 „Eiserne Soldaten“ (Gang-Tie-Zhan-Shi),
B u. R: Cheng Yi, K: Wang Chunquan, Nordostchina-Studio
- 1950 „Das Mädchen mit dem weißen Haar“ (Bai-Mao-Nü),
B: Shui Hua u.a. nach der gleichnamigen Oper von He Jingzhi und Ding Yi, R: Wang Bin, Shui Hua, K: Qian Jiang, Nordostchina-Studio
- 1950 „Rote Fahnen auf dem grünen Gipfel“ (Cui-Gang-Hong-Qi),
B: Du Tan, R: Zhang Junxiang, K: Feng Sizhi, Shanghai-Studio
- 1950 „Die Geschichte von Wu Xun“ (Wu-Xun-Zhuan),
B u. R: Sun Yu, 2 Teile, Kunlun-Studio
- 1950 „Das Leben eines Polizisten“ (Wo-Zhe-Yi-Bei-Zi),
B: Yang Liuqing, R: Shi Hui, K: Ge Weiqing, Wenhua-Studio
- 1951 „Der Kompanieführer Guan“ (Guan-Lian-Zhang),
B: Yang Liuqing, R: Shi Hui, K: Ge Weiqing, Wenhua-Studio
- 1951 „Zwischen unseren Ehegatten“ (Wo-Men-Fu-Fu-Zhi-Jian),
B u. R: Zheng Junli, K: Hu Zhenhua, Kunlun-Studio/Shanghai
- 1952 „Feldzüge zwischen Nord- und Südchina“ (Nan-Zheng-Bei-Zhan),
B: Shen Ximeng, Shen Mojun, Gu Bao zhang, R: Cheng Yin und Tang Xiaodan, K: Zhu Jinming, Gu Wenhua, Shanghai-Studio
- 1953 „Listige Eroberung des Hua-Berges“ (Zhi-Qu-Hua-Shan),
B: Guo Wei, Ji Ye und Dong Fang, R: Guo Wei, K: Chen Minhun, Peking-Studio
- 1954 „Die Erkundung nach der Überquerung des Yangtse-Flusses“ (Du-Jiang-Zhen-Cha-Ji),
B: Shen Mojun, R: Tang Xiaodan, K: Li Shengwei, Shanghai-Studio
- 1954 „Schmetterlingsliebe“ (Liang-Shan-Bo-Yu-Zhu-Ying-Tai),
B: Xu Jin, Sang Hu, R: Sang Hu, Huang Sha, K: Huang Shaofen, Shanghai-Studio
- 1955 „Song Jingshi“ (Song-Jing-Shi),
B: Chen Baichen, Jia Ji, R: Zheng Junli u. Sun Yu, K: Zhou Daming, Shanghai-Studio
- 1955 „Die Partisanengruppe auf dem flachen Land“ (Ping-Yuan-You-Ji-Dui),
B: Xing Ye, Yu Shan, R: Su Li, Wu Zhaoti, K: Li Guanghui, Changchun-Studio
- 1955 „Dong Cunrui“ (Dong-Cun-Rui),
B: Ding Hong, Zhao Huan, Dong Xiaowei, R: Guo Wei, K: Bao Jie, Changchun-Studio
- 1956 „Verteidigung des Berges Shangganling“ (Shang-Gan-Ling),
B: Lin Shan, Cao Xin, Sha Meng, Xiao Mao, R: Sha Meng, Lin Shan, K: Zhou Daming, Changchun-Studio
- 1956 „Segen“ (Zhu-Fu),
B: Xia Yan, nach der gleichnamigen Erzählung von Lu Xun, R: Sang Hu, K: Qian Jiang, Peking-Studio
- 1956 „Familie“ (Jia),
B: Chen Xihe, nach dem gleichnamigen Roman von Ba Jin, R: Chen Xihe, Ye Ming, K: Xu Qi, Shanghai-Studio

- 1956 „Li Shizhen“ (**Li-Shi-Zhen**),
B: Zhang Huijian, R: Shen Fu, K: Luo Congzhou, Shanghai-Studio
- 1956 „Bevor der neue Amtsleiter kommt“ (**Xin-Ju-Zhang-Dao-Lai-Zhi-Qian**),
B: Yu Yanfu, R: Lü Ban, K: Wang Chunquan, Changchun-Studio
- 1956 „Der Mann, der sich nicht um Kleinigkeiten kümmert“
(**Bu-Ju-Xiao-Jie-De-Ren**),
B: He Chi, R: Lü Ban, K: Wang Chunquan, Changchun-Studio
- 1957 „Zwischenfall auf dem Spielfeld“ (**Qiu-Chang-Feng-Bo**),
B: Tang Zhenchang, R: Mao Yu, K: Luo Jizhi, Haiyan-Studio/Shanghai
- 1957 „Das Querspiel einer chinesischen Langflöte“ (**Dong-Xiao-Heng-Chui**),
B: Hai Mo, R: Lu Ren, K: Yao Meisheng, Haiyan-Studio/Shanghai
- 1957 „Die Stadt ohne Nacht“ (**Bu-Ye-Cheng**),
B: Ke Ling, R: Tang Xiaodan, K: Zhou Daming, Jiangnan-Studio/Shanghai
- 1958 „Schöne Blumen und Vollmond“ (**Hua-Hao-Yüe-Yüan**, B u. R: **Guo Wie**,
K: Ge Weiqing, Changchun-Studio)
- 1958 „Nie verschwundene elektrische Wellen“ (**Yong-Bu-Xiao-Shi-De-Dian-Bo**),
B: Lin Jin, R: Wang Ping, K: Xue Boqing, Der 1. August-Studio
- 1959 „Der Laden der Familie Lin“ (**Lin-Jia-Pu-Zi**),
B: Xia Yan, nach dem gleichnamigen Roman von Mao Dun, R: Shui Hua,
K: Qian Jiang, Peking-Studio
- 1959 „Das Lied der Jugend“ (**Qing-Chun-Zhi-Ge**),
B: Yang Mo, nach ihrem gleichnamigen Roman, R: Cui Wei, Chen Huaiai,
K: Nie Jing, Peking-Studio
- 1959 „Der Sturm“ (**Feng-Bao**),
B u R: Jin Shan, nach dem seinem Theaterstück „Der rote Sturm“,
K: Zhu Jinming, Peking-Studio
- 1959 „Jugend im Kriegsfeuer“ (**Zhan-Huo-Zhong-De-Qing-Chun**),
B: Lu Zhuguo, Wang Yan, R: Wang Yan, K: Wang Qimin, Changchun-Studio
- 1959 „Lin Zexu“ (**Lin-Ze-Xu**),
B: Lü Tuo, Ye Yuan, R: Zheng Junli, Cen Fan, K: Huang Shaofen,
Cao Weiye, Haiyan-Studio/Shanghai
- 1959 „Nie Er“ (**Nie-Er**),
B: Yu Ling, Zheng Junli, R: Zheng Junli, K: Huang Shaofen,
Haiyan-Studio/Shanghai
- 1959 „Fünf goldene Blumen“ (**Wu-Duo-Jin-Hua**),
B: Zhao Jikang, R: Wang Jiayi, K: Wang Chunquan, Changchun-Studio
- 1961 „Sturm und Regenschauer“ (**Bao-Feng-Zhou-Yu**),
B: Lin Lan, R: Xie Tieli, K: Wu Shenghan, Peking-Studio
- 1961 „Tachi und ihre Väter“ (**Da-Ji-He-Ta-De-Fu-Qin**),
B: Gao Ying, R: Wang Jiayi, K: Wang Chunquan, Changchun-Studio
- 1962 „Li Shuangshuang“ (**Li-Shuang-Shuang**),
B: Li Zhun, nach seinem Roman „Geschichte von Li Shuangshuang“,
R: Lu Ren, K: Zhu Jing, Haiyan-Studio/Shanghai
- 1962 „Die Seeschlacht 1894“ (**Jia-Wu-Feng-Yun**),
R: Xi Dong, Ye Nan u.a., R: Lin Dong, K: Wang Qimin, Changchun-Studio
- 1962 „Fußballfan“ (**Qiu-Mi**),
B u. R: Xu Changlin, K: Shi Fengqi, Tianma-Studio/Shanghai
- 1963 „Die Reis- und Fisch-Heimat in Nordchina“ (**Bei-Guo-Jiang-Nan**),
B: Yang Hansheng, R: Shen Fu, K: Luo Congzhou, Haiyan-Studio
- 1963 „Zwangsrekrutierung wehrfähiger Männer“ (**Zhua-Zhuang-Ding**),
B: Wu Xue, R: Chen Ge, K: Chen Jun, Der 1. August-Studio

- 1963 **„Der Leibeigene“ (Nong-Nu),**
B: Huang Zongjiang, R: Li Jun, K: Wie Linyüe, Der 1. August-Studio
- 1963 **„Stürmische Wellen des Hong-Flusses“ (Hong-He-Ji-Lang),**
B: Liu Wanren, R: Wei Rong, K: Chen Guoliang, Peking-Studio
- 1963 **„Zu Beginn des Frühlings“ (Zao-Chun-Er-Yue),**
B u. R: Xie Tieli, K: Li Wenhua, Peking-Studio
- 1963 **„Die rote Sonne“ (Hong-Ri),**
B: Qu Baiyin, R: Tang Xiaodan, K: Ma Lifa, Tianma-Studio/Shanghai
- 1963 **„Der Tausend-Meilen-Marsch gegen den Wind“ (Ni-Feng-Qian-Li),**
B: Zhou Wancheng, R: Fang Huang, K: Yao Shiquan, Zhujiang-Studio
- 1964 **„Feindliche Soldaten vor den Stadttoren“ (Bing-Lin-Cheng-Xia),**
B: Bai Ren, R: Lin Dong, K: Wang Qimin, Changchun-Studio
- 1964 **„Zwei Schwestern auf der Bühne“ (Wu-Tai-Jie-Mei),**
B: Lin Gu, R: Xie Jin, K: Zhou Daming, Tianma-Studio/Shanghai
- 1970 **„Die Eroberung des Tigerbergs mit taktischem Geschick“ (Zhi-Qu-Wie-Hu-Shan),**
R: Xie Tieli, K: Qian Jiang, Peking-Studio
- 1970 **„Geschichte einer roten Laterne“ (Hong-Deng-Ji),**
R: Cheng Yin, K: Zhang Dongliang, Der 1. August-Studio
- 1971 **„Shajiabang“ (Sha-Jia-Bang),**
R: Wu Zhaoti, K: Shu Xiaoyan, Changchun-Studio
- 1971 **„Die rote Frauenkompanie“ (Hong-Se-Niang-Zi-Jun),**
R: Pan Wenzhan, K: Li Wenhua, Peking-Studio, Ballettdrama
- 1972 **„Überraschungsangriff auf das Regiment des weißen Tigers“ (Qi-Xi-Bai-Hu-Tuan),**
R: Su Li, K: Li Guanghui, Changchun-Studio
- 1972 **„Seehafen“ (Hai-Gang),**
R: Xie Tieli, Xie Jin, K: Qian Jiang, Peking/Shanghai-Studio
- 1972 **„Ode auf den Drachenfluß“ (Long-Jiang-Song),**
R: Xie Tieli, Xie Jin, K: Qian Jiang, Peking-Studio
- 1972 **„Die rote Frauenkompanie“ (Hong-Se-Niang-Zi-Jun),**
R: Cheng Yin, K: Wei Linyue, Der 1. August-Studio
- 1972 **„Das weißhaarige Mädchen“ (Bai-Mao-Nü),**
R: Sang Hu, K: Shen Xilin, Ballettdrama, Shanghai-Studio
- 1974 **„Pionierarbeit“ (Chuang-Ye),**
B: Zhang Tianmin, R: Yu Yanfu, K: Wang Lei, Changchun-Studio
- 1974 **„Funkelnde rote Sternchen“ (Shan-Shan-De-Hong-Xing),**
B: Lu Zhuguo, R: Li Jun, K: Cai Jiwei, Studio des 1. August
- 1975 **„Haixia“ (Hai-Xia),**
B: Xie Tieli, R: Qian Jiang, K: Qian Jiang, Beijing-Studio
- 1975 **„Bruch“ (Jue-Lie),**
B: Chun Chao, R: Li Wenhua, K: Zheng Yüyuan, Peking-Studio
- 1975 **„Chunmiao“ (Chun-Miao),**
B: Zhao Zhiqiang, R: Xie Jin, K: Lu Junfu, Shanghai-Studio
- 1976 **„Gegenangriff“ (Fan-Ji),**
B: Mao Feng, R: Li Wenhua, K: Zheng Yüyuan, Peking-Studio
- 1976 **„Der übermütige Xiaoliang-Fluß“ (Huan-Teng-De-Xiao-Liang-He),**
B: Wang Lixin, R: Liu Qiong, K: Shen Xilin, Shanghai-Studio
- 1976 **„Unvergeßliche Kämpfe“ (Nan Wang-De-Zhan-Dou),**
B: Su Jingrui, R: Tang Xiaodan, K: Xu Qi, Shanghai-Studio

IV. Der Neue Chinesische Film 1977-1995

- 1978 „Harter Leidensweg“ (Yan-Jun-De-Li-Cheng),
B: Zhang Xiaotian, R: Su Li, K: Wu Guojiang, Changchun-Studio
- 1978 „Der Mann ohne Gedächtnis“ (Shi-Qu-Ji-Yi-De-Ren),
B: Yang Shiwen, R: Huang Zuolin, K: Ma Linfa, Shanghai-Studio
- 1978 „Der strömende Gelbe Fluß“ (Da-He-Ben-Liu),
B: Li Zhun, R: Xie Tieli, K: Qian Jiang, Peking-Studio
- 1979 „Tränenspuren“ (Lei-Hen),
B: Sun Qian u. Ma Feng, R: Li Wenhua, K: Wu Shenghan, Peking-Studio
- 1979 „Lachen eines gequälten Mannes“ (Ku-Nao-Ren-De-Xiao),
B u. R: Yang Yanjin, K: Ying Fukang, Shanghai-Studio
- 1979 „Trillernde Stimme des Lebens“ (Sheng-Huo-De-Chan-Yin),
B u. R: Teng Wenji, K: Liu Changxu, Xian-Studio
- 1979 „Leidende Herzen“ (Ku-Nan-De-Xin),
B: Zhang Xuan, R: Chang Zhenhua, K: An Zhiguo, Changchun-Studio
- 1979 „Begierig, zur Truppe zurückzukehren“ (Gui-Xin-Si-Jian),
B: Li Keyi, R: Li Jun, K: Yang Guangyuan, Studio des 1. August
- 1979 „Xiaohua“ (Xiao-Hua),
B: Qian She, R: Zhang Zheng u. Huang Jianzhong, K: Chen Guoliang, Peking-Studio
- 1979 „Eine glückliche Familie“ (Qiao-Zhe-Yi-Jia-Zi),
B: Lin Li, R: Wang Haowei, K: Li Chensheng, Peking-Studio
- 1980 „Legende der Tianyun-Gebirge“ (Tian-Yun-Shan-Chuan-Qi),
B: Lu Yanzhou, R: Xie Jin, K: Xu Qi, Shanghai-Studio
- 1980 „Nachtregen im Ba-Gebirge“ (Ba-Shan-Ye-Yu),
B: Ye Nan, R: Wu Yonggang u. Wu Yigong, K: Cao Weiye, Shanghai-Studio
- 1980 „Inner- und außerhalb des Gerichtshofs“ (Fa-Ting-Nei-Wai),
B: Song Yuexün u. Chen Xiaode, R: Cong Lianwen u. Lu Xiaoya,
K: Feng Shilin, Emei-Studio
- 1981 „Nachbarn“ (Lin-Ju),
B: Ma Lin, R: Zheng Dongtian, K: Zhou Kun, Jugend-Studio
- 1981 „Familienglück“ (Xi-Ying-Men),
B: Xin Xianling, R: Zhao Huanzhang, K: Peng Enli, Shanghai-Studio
- 1981 „Eine kleine Gasse“ (Xiao-Jie),
B: Xu Yinhua, R: Yang Yanjin, K: Ying Fukang, Shanghai-Studio
- 1981 „Die von der Liebe vergessene Ecke“ (Bei-Ai-Qing-Yi-Wang-De-Jiao-Luo),
B: Zhang Xüan, R: Zhang Qi, Li Yalin, K: Mai Shuhuan, Emei-Studio
- 1981 „Die Sonne und Menschen“ (Tai-Yang-He-Ren),
B: Bai Hua, R: Peng Ning, K: Zhang Songnian, Changchun-Studio
- 1981 „Sha Ou“ (Sha-Ou),
B: Zhang Nuanxin u. Li Tuo, R: Zhang Nuanxin, K: Bao Xiaoran, Jugend-Studio
- 1982 „Die Ärztin im mittleren Alter“ (Ren-Dao-Zhong-Nian),
B: Chen Rong, R: Wang Qimin, K: Wang Qimin, Changchun-Studio
- 1982 „Das Dorf in der Stadt“ (Dou-Shi-Li-De-Cun-Zhuang),
B: Qin Peichun, R: Teng Wenji, K: Wang Xiangshan, Xian-Studio
- 1982 „Glücksbringer“ (B: Liu Xinwu),
B: Liu Xinwu, R: Huang Jianzhong, K: Gao Lixian, Peking-Studio

- 1982 **„Meine Kindheit im Südteil Pekings“ (Cheng-Nan-Jiu-Schi),**
B: Yi Ming, R: Wu Yigong, K: Gao Weiye, Shanghai-Stuido
- 1983 **„Die Straße in der Abendsonne“ (Xi-Zhao-Jie),**
B: Su Shuyang, R: Wang Haowei, K: Li Chensheng, Peking-Studio
- 1983 **„Unsere Felder“ (Wo-Men-De-Tian-Ye),**
B: Pan Yuanliang u. Xie Fei, R: Xie Fei, K: Jugend-Studio, K: Meng Qingpeng
- 1983 **„Das Krankenzimmer Nr. 16“ (Shi-Liu-Hao-Bing-Fang),**
B: Qiao Xuezhu, R: Zhang Yuan u. Yu Yanfu, K: Wang Jishun, Changchun-Studio
- 1983 **„Unter der Brücke“ (Da-Qiao-Xia-Bian),**
B: Bai Chen u. Lin Qiwei, R: Bai Chen, K: Qi Yiren, Shanghai-Studio
- 1983 **„Es lebe die Jugend!“ (Qing-Chun-Wan-Sui),**
B: Wang Meng u. Zhang Xuan, R: Huang Shuqin, K: Shan Lianguo, Shanghai-Studio
- 1983 **„Das Wohnheim der Studentinnen“ (Nu-Da-Xue-Sheng-Su-She),**
B: Yu Shan u. Liang Yanjing, R: Shi Shujun, K: Zhao Junhong, Shanghai-Studio
- 1983 **„Eine Geschichte, die nicht geschehen sollte“ (Bu-Gai-Fa-Sheng-De-Gu-Shi),**
B: Wan Jie u. Qiao Mai, R: Zhang Hui, K: Liu Yongzhen, Changchun-Studio
- 1983 **„Heimatton“ (Xiang-Yin),**
B: Wang Yimin, R: Hu Bingliu, K: Liang Xiongwei, Zhujiang-Studio
- 1983 **„Das immer heiße Blut“ (Xue-Zong-Shi-Re-De),**
B: Zong Fuxian u. He Guopu, R: Wen Yan, K: Ru Shuiren, Peking-Studio
- 1983 **„Hinter dem Angeklagten“ (Zai-Bei-Gao-Hou-Mian),**
B: Shi Chao u. Li Pingfen, R: Chang Yan, K: Gao Hongbao, Changchun-Studio
- 1983 **„Die Gartenstraße Nr. 5“ (Hua-Yuan-Jie-Wu-Hao),**
B: Li Lingxiu, R: Jiang Shusen u. Zhao Shi, K: Wu Benli, Changchun-Studio
- 1984 **„Am Seestrand“ (Hai-Tan),**
B: Qin Peichun, R: Teng Wenji, K: Gu Changwei, Xian-Stuido
- 1984 **„Das Menschenleben“ (Ren-Sheng)**
B: Lu Yao, R: Wu Tianming, K: Chen Wancai, Xian-Studio
- 1985 **„Der wilde Berg“ (Ye-Shan),**
B u. R: Yan Xueshu, K: Mi Jiaqing, Xian-Stuido
- 1985 **„Frau aus guter Familie“ (Liang-Jia-Fu-Nü),**
B: Li Kuanding, R: Huang Jianzhong, K: Yun Wenyao, Peking-Studio
- 1985 **„Geopferte Jugend“ (Qing-Chun-Ji),**
B u. R: Zhang Nuanxin, K: Mu Deyuan, Jugend-Studio
- 1986 **„Das Mädchen aus Hunan“ (Xiang-Nü-Xiao-Xiao),**
B: Zhang Xuan, R: Xie Fei u. Wu Lan, K: Fu Jingsheng, Jugend-Studio
- 1987 **„Der alte Brunnen“ (Lao-Jing),**
B: Zheng Yi, R: Wu Tianming, K: Chen Wancai, Xian-Studio
- 1987 **„Menschen, Geister und Gefühle“ (Ren-Gui-Qng),**
B u. R: Huang Shuqin, K: Xia Lixing, Shanghai-Stuido
- 1988 **„Der Schachkönig“ (Qi-Wang),**
B: Teng Wenji u. Zhang Xinxin, R: Teng Wenji, K: Wang Xinsheng, Xian-Studio
- 1988 **„Preis der Tollwut“ (Feng-Kuang-De-Dai-Jia),**
B u. R: Zhou Xiaowen, K: Wang Xinsheng, Xian-Studio
- 1988 **„Zyniker“ (Wan-Zhu),**
B: Wang Shuo, R: Mi Jiashan, K: Wang Xiaolie, Xian-Studio

- 1988 **„Bogenlicht“ (Hu-Guang),**
B: Xu Xiaobin, R: Zhang Junzhao, K: Xiao Feng, Guangxi-Studio
- 1989 **„Ballade des Gelben Flusses“ (Huang-He-Yao),**
B: Lu Wei und Zhu Xiaoping, R: Teng Wenji, K: Zhi Lei, Xian-Studio
- 1989 **„Händlerwelt“ (Shang-Jie),**
B: Miao Yue, R: Hu Bingliu, K: Zheng Hua, Zhujiang-Studio
- 1989 **„Schicksalsjahr“ (Ben-Ming-Nian),**
B: Liu Heng, R: Xie Fei, K: Xiao Feng, Jugend-Studio
- 1989 **„Die große Gründungsfeier der VR China“ (Kai-Guo-Da-Dian),**
B: Zhang Tianmin, R: Li Qiankuan u. Xiao Guiyun, K: Li Li, Changchun-Studio
- 1990 **„Guten Morgen, Peking!“ (Bei-Jing-Ni-Zao),**
B: Tang Danian, R: Zhang Nuanxin, K: Zhang Xigui, Jugend-Studio
- 1990 **„Polizisten im Drachenjahr“ (Long-Nian-Jing-Guan),**
B: Wei Ren, R: Huang Jianzhong, K: Zuo Xinhui, Peking-Studio
- 1990 **„Schwertkämpfer aus Shuangqi“
(Shuang-Qi-Zhen-Dao-Ke),**
B: Yang Zhengguang, R: He Ping, K: Ma Delin, Xian-Studio
- 1990 **„Der Kreisparteisekretär Jiao Yulu“ (Jiao-Yu-Lu),**
B: Fang Yihua, R: Wang Jixing, K: Qiang Jun, Xian-Studio
- 1990 **„Die große Stadt in 1990“ (Da-Cheng-Shi-1990),**
B: Xiao Yinxian, R: Sun Sha, Changchun-Studio
- 1991 **„Frühlingsfest“ (Guo-Nian),**
B: Jiang Yi, R: Huang Jianzhong, K: Li Tian, Peking-Studio
- 1991 **„Zhou Enlai“ (Zhou-En-Lai),**
B: Song Jialing, R: Ding Yinnan, K: Yu Xiaoqun, Zhujiang-Studio
- 1991 **„Nach den Entscheidungsschlachten“ (Jue-Zhan-Zhi-Hou),**
B: Zheng Zhong, R: Li Qiankuan u. Xiao Guiyun, K: Ma Delin, Changchun-Studio
- 1991/92
„Die drei großen Entscheidungsschlachten“ (Da-Jue-Zhan),
B: Wang Jun u.a. R: Yang Guangyuan, Cai Jiwei, Wei Lian, K: Qu Peiming u.a.
Studio des 1. August
- 1992 **„Einfach loslassen“ (Da-Sa-Ba),**
B: Feng Xiaogang, R: Xia Gang, K: Ma Xiaoming, Peking-Studio
- 1992 **„Der Mann mit 40 Jahren“ (Si-Shi-Bu-Huo),**
B: Liu Heng, R: Li Shaohong, K: Zeng Nieping, Peking-Studio
- 1992 **„Zum Vergnügen“ (Zhao-Le),**
B: Ning Dai, R: Ning Ying, K: Xiao Feng, Peking-Studio
- 1992 **„Sanmao tritt in die Armee ein“ (San-Mao-Cong-Jun-Ji),**
B: Zhang Leping, R: Zhang Jianya, K: Huang Baohua, Shanghai-Studio
- 1993 **„Geschichte der östlich wandernden Helden“ (Dong-Gui-Ying-Xiong-Zhuan),**
B: Zhao Yuheng, R: Sai Fu u. Mai Lisi, K: Geritu, Studio der Inneren Mongolei
- 1995 **„Schwarzes Roß“ (Hei-Jun-Ma),**
R: Xie Fei, Jugend-Studio
- 1995 **„Familienskandal“ (Jia-Chou),**
R: Liu Miaomiao, Xiaoxiang-Studio
- 1995 **„Rouge“ (Hong-Fen),**
R: Li Shaohong, Peking-Studio
- 1995 **„Phönix-Zupfinstrument“ (Feng-Huang-Qin),**
R: He Qun, Tianjin-Studio

Filmographie von Chen Kaige

- 1984** „Gelbe Erde“ (**Huang-Tu-Di**),
B: Zhang Ziliang nach dem Prosawerk „Echo im tiefen Tal“ von Ke Lan,
R: Chen Kaige, K: Zhang Yimou, Guangxi-Studio
- 1985** „Die große Militärparade“ (**Da-Yue-Bing**),
B: Gao Lili, R: Chen Kaige, K: Zhang Yimou, Guangxi-Studio
- 1986** „Der Kinderkönig“ (**Hai-Zi-Wang**),
B: Chen Kaige und Wang Zhi nach der gleichnamigen Erzählung von Ah Cheng,
R: Cheng Kaige, K: Gu Changwei, Xian-Studio
- 1991** „Wandernde Sänger“ (**Bian-Zou-Bian-Chan**),
B: Chen Kaige nach der Erzählung „Das Leben wie Saiten“ von Shi Tiesheng,
R: Chen Kaige, K: Gu Changwei, UK/Studio Peking/China Film Kooperation/
Pandora Film, Germany
- 1993** „Lebewohl, meine Konkubine“ (**Ba-Wang-Bie-Ji**),
B: Lilian Lee und Lu Wei nach dem gleichnamigen Roman von Lilian Lee,
R: Chen Kaige, K: Gu Changwei, Thomson Filmproduktion,
Hongkong/Studio Peking/China Film Kooperation
- 1996** „Verführerischer Mond“ (**Feng-Yue**),
B: Wang Anyi, R: Chen Kaige, K: Christopher Doyle, Thomson
Filmproduktion, Hongkong
- 1999** „Der Kaiser und sein Attentäter“ (**Jing-Ke-Ci-Qin-Wang**)
B. u. R: Chen Kaige,

Filmographie von Zhang Yimou

- 1983** „Einer und Acht“ (**Yi-Ge-He-Ba-Ge**),
B: Zhang Ziliang u. Wang Jicheng, R: Zhang Junzhao,
K: Zhang Yimou u. Xiao Feng, Guangxi-Studio
- 1984** „Gelbe Erde“ (**Huang-Tu-Di**),
B: Zhang Ziliang nach der Prosa „Echo im tiefen Tal“ von Ke Lan,
R: Chen Kaige, K: Zhang Yimou, Guangxi-Studio
- 1985** „Die große Militärparade“ (**Da-Yue-Bing**),
B: Gao Lili, R: Chen Kaige, K: Zhang Yimou, Guangxi-Studio
- 1986** „Alter Brunnen“ (**Lao-Jing**),
B: Zheng Yi, R: Wu Tianming, K: Chen Wancai u. Zhang Yimou,
D: Zhang Yimou, Xian-Studio
- 1987** „Das rote Kornfeld“ (**Hong-Gao-Liang**),
B: Chen Jianyu, Zhu Wei u. Mo Yan, R: Zhang Yimou,
K: Gu Changwei, Xian-Studio
- 1988** „Codename ‚Jaguar‘“ (**Dai-Hao-Mei-Zhou-Bao**),
B: Cheng Shiqing, R: Zhang Yimou u. Yang Fengliang,
K: Gu Changwei, Xian-Studio
- 1988** „Die Liebe zwischen zwei Terrakotten aus der Qin-Dynastie“
(**Qin-Yong-Qing**),
B: Li Bihua, R: Cheng Xiaodong, K: Bao Qiming,
D: Zhang Yimou und Gong Li, Hongkong/Xian-Studio

- 1990** „Judou“ (**Ju-Dou**),
B: Liu Heng nach seiner Erzählung „Fuxi, Fuxi“, R: Zhang Yimou
u. Yang Fengliang, K: Gu Changwei, Yang Han, Xian-Studio/Japan
- 1991** „Rote Laternen“ (**Da-Hong-Deng-Long-Gao-Gao-Gua**),
B: Ji Zhen nach der Erzählung „Gruppe aus Haupt- und Nebenfrauen“ von Su
Tong,
R: Zhang Yimou, K: Zhao Fei, Chinesische Firma für Filmkoproduktion/Taiwan
- 1992** „Die Geschichte von Qiuju“ (**Qiu-Ju-Da-Guan-Si**),
B: Liu Heng nach der Erzählung „Die Anklage der Familie Wan“ von Chen
Yuanbin, R: Zhang Yimou, K: Chi Xiaoning, Yu Xiaoqun u. Lu Hongyi, Xian-
Studio
- 1994** „Leben!“ (**Huo-Zhe**),
B: Yu Hua u. Lu Wei nach der Erzählung von Yu Hua, R: Zhang Yimou,
Xian-Studio
- 1995** „Shanghai Triade“ (**Yao-Ah-Yao, Yao-Dao-Wai-Po-Qiao**),
B: nach der Erzählung „Regeln“ von Li Xiao, R: Zhang Yimou
- 1997** „Sag es doch mal ruhig!“ (**You-Hua-Hao-Hao-Shuo**),
B: nach der gleichnamigen Erzählung von Shu Ping, R: Zhang Yimou
- 1999** „Nicht einer weniger“ (**Yi-Ge-Dou-Bu-Neng-Shao**)
R: Zhang Yimou

Filmographie von Tian Zhuangzhuang

- 1980** „Unser Korner“ (**Wo-Men-De-Jiao-Luo**),
nach der gleichnamigen Erzählung des Schriftstellers Shi Tiesheng,
inszeniert zusammen mit Zhang Jianya und Xie Xiaojing
- 1981** „Der kleine Hof“ (**Xiao-Yuan**),
TV-Film, inszeniert zusammen mit Zhang Jianya und Xie Xiaojing
- 1982** „Rote Elefanten“ (**Hong-Xiang**),
B: Wang Duanyang, R: Zhang Jianya, Xie Xiaojing, Tian Zhuangzhuang,
K: Zeng Nianping, Yunnan-Filmstudio
- 1982** „Erlebnisse im Sommer“ (**Xia-Tian-De-Jing-Li**),
TV-Film, R: Zhang Jianya, Xie Xiaojing, Tian Zhuangzhuang
- 1983** „September“ (**Jiu-Yue**),
B: Yan Tingting, R: Tian Zhuangzhuang, K: Hou Yong, Peking-Studio
- 1984** „Regeln im Jagdrevier“ (**Lie-Chang-Zha-Sa**),
B: Jiang Hao, R: Tian Zhuangzhuang, K: Hou Yong, Studio der Inneren
Mongolei
- 1985** „Der Pferdedieb“ (**Dao-Ma-Zei**),
B: Zhang Rui, R: Tian Zhuangzhuang, K: Hou Yong, Peking-Studio
- 1987** „Der Gushu-Künstler“ (**Gu-Shu-Yi-Ren**),
B: Tian Zhuangzhuang, nach der gleichnamigen Erzählung von Lao She,
R: Tian Zhuangzhuang, K: Liang Ziyong, Peking-Studio
- 1988** „Rock-Jugend“ (**Yao-Gun-Qing-Nian**),
B: Liu Yiran, R: Tian Zhuangzhuang, K: Xiao Feng, Peking-Studio
- 1990** „Der Eunuch Li Lianying“ (**Da-Tai-Jian-Li-Lian-Ying**),
B: Guo Tianxiang, R: Tian Zhuangzhuang, K: Zhao Fei, Peking-Studio
- 1993** „Der blaue Drachen“ (**Lan-Feng-Zheng**),
B: Xiao Mao, R: Tian Zhuangzhuang, K: Hou Yong,
Changwei-Filmproduktion, Koproduktion von China und Japan

Filmbiographie von Huang Jianxin

- 1985** „Der Fall der ‚Schwarzen Kanone‘“ (**Hei-Pao-Shi-Jian**),
B: Li Wei nach der Erzählung „Die romantische ‚Schwarze Kanone‘“
von Zhang Xianliang, R: Huang Jianxin, K: Wang Xinsheng, Xian-Studio
- 1986** „Die falsche Stelle“ (**Cuo-Wei**),
B: Huang Xin u. Zhang Min, R: Huang Jianxin, K: Wang Xinsheng, Xian-Studio
- 1987** „Samsara“ (**Lun-Hui**),
B: Wang Shuo nach seiner Erzählung, R: Huang Jianxin, K: Zhao Fei, Xian-Studio
- 1992** „Steh gerade, lege dich nicht auf den Bauch!“ (**Zhan-Zhi-Lou, Bie-Pa-Xia**),
B: Huang Xin nach der Erzählung „Nachbarn“ von Deng Gang, R: Huang Jianxin, K: Zhang Xiaoguang, Xian-Studio
- 1993** „Wukui“ (**Wu-Kui**),
B: Yang Zhengguang nach der Erzählung von Jia Pingwa,
R: Huang Jianxin, K: Zhang Xiaoguang, Xian-Studio/Long Shong Filmproduktion, Taiwan
- 1994** „Gesicht gegen Gesicht, Rücken gegen Rücken“ (**Lian-Dui-Lian, Bei-Kao-Bei**),
B: Huang Xin u. Sun Yian nach der Erzählung „Betrunkener Herbstwind“ von Liu Xinglong, R: Huang Jianxin u. Yang Yazhou, K: Zhang Xiaoguang u. Zhu Shen, Xian-Studio
- 1995** „Stop an der Ampel bei Rot und Weiterfahrt bei Grün“ (**Hong-Deng-Ting, Lu-Deng-Xing**),
B: Ye Guangcen u. Huang Xin nach der Erzählung von Ye Guangqin,
R: Huang Jianxin, K: Ma Delin, Xian-Studio
- 1996** „Auf der Lauer“ (**Mai-Fu**),
B: Sun Yian nach der gleichnamigen Erzählung von Fang Fang,
R: Huang Jianxin u. Yang Yazhou, K: Yang Wei, Jinhua-Filmproduktion/Shaanxi u. Xiaoxiang-Studio/Hunan
- 1998** „Schlaflos“ (**Shui-Bu-Zhao**)
B: Sun Yian u. Fan Yi, R: Huang Jianxin u. Liu Huining, K: Zhang Xiaoguang, Xian-Studio

Filmographie der Filmemacher der sechsten Generation

- 1989** „Geschichten meiner Kindheit“ (**Tong-Nan-Wang-Shi**),
R: Hu Xueyang, Filmakademie Peking
- 1990** „Mama“ (**Ma-Ma**),
R: Zhang Yuan, Xian-Studio
- 1991** „Die zurückgebliebene Frau“ (**Liu-Shou-Nü-Shi**),
R: Hu Xueyang, Shanghai-Studio
- 1993** „Peking Bastard“ (**Bei-Jing-Za-Zhong**),
R: Zhang Yuan

- 1993 **„Wintertage, Frühlingstage“ (Dong-Chun-De-Ri-Zi),**
R: Wang Xiaoshuai
- 1993 **„Schwebende Liebe“ (Xuan-Lian),**
R: He Jianjun
- 1994 **„Das große Spiel“ (Da-You-Xi),**
R: Wang Xiaoshuai
- 1994 **„Goldregen“ (Huang-Jin-Yu),**
R: Wu Di
- 1995 **„Söhne“ (Er-Zi),**
R: Zhang Yuan
- 1995 **„Der Platz“ (Guang-Chang),**
R: Zhang Yuan
- 1995 **„Geliebte am Wochenende“ (Zhou-Mo-Qing-Ren),**
R: Lou Ye, Fujian-Studio/Xinghai-Imobilien-gesellschaft GmbH
- 1995 **„Herangewachsen wie Stahl“ (Zhang-Da-Cheng-Ren),**
R: Lu Xuechang, Jugend-Studio
- 1995 **„Wirres Haar“ (Tou-Fa-Luan-Le),**
R: Guan Hu, Peking-Studio
- 1995 **„Regenwolken über dem Wu-Gebirge“ (Wu-Shan-Yun-Yu),**
R: Zhang Ming, Jugend-Studio
- 1995 **„Der Postbote“ (You-Chai),**
R: He Jianjun, K: Wu Di
- 1995 **„Der Lanling-König“ (Lan-Ling-Wang),**
R: Hu Xuehua
- 1995 **„Der leidenschaftliche Polizist“ (Ji-Qing-Jing-Tan),**
R: Wu Tiange
- 1995 **„Der Gewinner“ (Ying-Jia),**
R: Huo Jianqi
- 1995 **„Erinnerung an die Vergangenheit von Shanghai“ (Shang-Hai-Wang-Shi),**
R: Li Jun
- 1996 **„Gefährliches junges Mädchen“ (Wei-Qing-Shao-Nü),**
R: Lou Ye
- 1996 **„Die heiße Stadt“ (Yan-Re-De-Cheng-Shi),**
R: Wang Xiaoshuai
- 1996 **„Verliebtsein“ (Tan-Qing-Shuo-Ai),**
R: Li Xin
- 1996 **„Die zerstörte Jugend“ (Yan-Mo-De-Qing-Chun),**
R: Hu Xueyang, Shanghai-Studio
- 1996 **„Das Tuschstein-Bett“ (Yan-Chuang),**
R: Liu Bingjian, Jugend-Studio
- 1996 **„Fanatiker“ (Kuang-Re-Fen-Zi),**
R: Lou Ye, Jiguan-Studio/Peking
- 1996 **„Östlicher Palast und westlicher Palast“ (Dong-Gong-Xi-Gong),**
R: Zhang Yuan
- 1997 **„Romantische Begegnung auf den Straßen“ (Lang-Man-Jie-Tou),**
R: Guan Hu, Peking-Studio
- 1997 **„Musikalische Seele“ (Yue-Hun),**
R: Zhu Feng
- 1997 **„Chinesischer Mond“ (Zhong-Guo-Yue-Liang),**
R: Ah Nian

- 199?** „Rote Spinne“ (Hong-Zhi-Zhu),
R: He Jianjun
- 199?** „Die lichtempfindliche Zeit“ (Gan-Guang-Shi-Dai),
R: Ah Nian
- 199?** „Liebe in der Stadt“ (Cheng-Shi-Ai-Qing),
R: Ah Nian
- 1999** „Siebzehn Jahre“ (Shi-Qi-Nian)
R: Zhang Yuan

Bibliographie

Bücher (in chinesischer Sprache)

Chen Huangmei und Shi Fangyu (Hg.): *Der zeitgenössische chinesische Film*. Bd. I u. II. Peking: Der chinesische Verlag für Sozialwissenschaften 1989.

Chen Kaiyan (Hg.): *Über den Film „Gelbe Erde“*. Peking: Filmverlag 1986.

Chen Kaiyan (Hg.): „*Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘ - von der Erzählung zum Film*“. Peking: Filmverlag 1988.

Cheng Bugao: *Meine Erinnerungen an die alten Filme*. Peking: Filmverlag 1983.

Cheng Jihua, Li Shaobai u. Xingzuwen: *Geschichte des chinesischen Films*. Bd. I u. II, Peking: Filmverlag 1981.

Chinesisches Filmarchiv (hg.): *Sonderheft zur Retrospektive des chinesischen Films*. Peking 1982.

Deng Xiaoping: *Ausgewählte Schriften 1975-1982*. Peking: Volksverlag 1983.

Feng Min, Shaozhou u. Jin, Fenglang: *Abriß der chinesischen Filmgeschichte*. Tienjin: Verlag der Universität Nankai 1992.

Filmamt (Hg.): *Die ‚Viererbande‘ ist der Todfeind des Filmwesens*. Peking: Filmverlag 1978.

Filmamt und Abteilung für Gesetz und Verordnung des Ministeriums für Rundfunk, Film und Fernsehen (Hg.): *Kommentierte Bestimmungen der Filmverwaltung*. Peking: Xinhua-Verlag 1997.

Forschungsgruppe für die chinesische Filmkunst (Hg.): *Filmemacher Zhang Yimou*. Peking: Filmverlag 1994.

Gao Gao und Yan Jiaqi: *Die zehnjährige Geschichte der Kulturrevolution*. Tianjin: Volksverlag 1986.

Hong Jingling: *Meine Geschichte mit dem Film*. Peking: Filmverlag 1962.

Hu Jubin: *Die ideologische Geschichte des Films des neuen China*. Peking: Verlag für Rundfunk und Fernsehen 1995.

Hua Jun: *Die Filmemacher der fünften Generation*. Peking: Verlag der Nationalitäten 1988.

- Huang Jianqiu, Sun Dali, Wei Xinsheng, Zhang Zhanbin (Hg.):** *Chronik der neuen Periode (1976-1987)*. Peking: Verlag für Parteigeschichte der KP Chinas 1988.
- Li Erwei:** *Stars unserer Zeit: Gongli und Zhang Yimou*. Peking: Oktober-Verlag für Literatur und Kunst 1994.
- Li Mingxing (Hg.):** *Gongli und Zhang Yimou, die Filme und Erzählungen*. Henan: Bauernverlag 1993.
- Li Suyuan und Hu Jubin:** *Geschichte des chinesischen Stummfilms*. Peking: Filmverlag 1996.
- Liu Jilin:** *Das Geheimnis des chinesischen Schattenspiels*. Peking: Morgenglanz-Verlag 1988.
- Liu Shusheng:** *Filme der chinesischen Filmemacher der fünften Generation*. Peking: Verlag für Rundfunk und Fernsehen 1992.
- Luo Xueying:** *Interviews mit bekannten Filmemachern*. Peking: Wissen-Verlag 1993.
- Luo Yijun (Hg.):** *Ausgewählte Schriften über die chinesische Filmtheorie 1920-1989*. Bd. I u. II. Peking: Verlag der Literatur und Kunst 1992.
- Ni Zhen:** *Die Reform und der chinesische Film*. Peking: Filmverlag 1994.
- Parteihochschule (Hg.):** *Seit dem zwölften Parteitag*. Peking: Volksverlag 1989.
- Shi Haiyang u. Wang Qihe (Hg.):** *Verwickelte Rechtsfälle in der Literatur- und Kunstwelt*. Peking: Solidaritätsverlag 1993.
- Sun Shudi:** *Kurze Geschichte der literarisch-künstlerischen Strömungen der Gegenwart*. Shenyang: Verlag der Liaoning-Universität 1986.
- Tian Han:** *Erinnerungen an mein Filmleben*. Peking: Filmverlag 1981.
- Tian Jingyun:** *Historische Aufzeichnungen über das Filmwesen in Peking*. Peking: Peking-Verlag 1990.
- Yu Muyun:** *Filmanekdoten aus Hongkong*. Hongkong: Weitwinkelobjektiv-Verlag 1985.
- Zhang Junxiang u. Cheng Jihua (Hg.):** *Das große Lexikon des chinesischen Films*. Shanghai: Verlag für lexikographische Werke 1995.
- Zhang Weixuan, Liu Wuyi und Xiao Xing (Hg.):** *Stürmische 40 Jahre der Republik*. Bd. I u. II. Peking: Verlag der Hochschule für Politik und Recht, 1989.
- Zhou Yibai:** *Die Geschichte des chinesische Theaters*. Peking: Volksliteratur-Verlag 1960.

Bücher und Beiträge in chinesischer Übersetzung

Georges Sadoul: *Filmgeschichte der Welt*. Peking: Filmverlag 1982 (*George Sadoul: Histoire du cinémodial des origines á nos jours*. Paris: Flammarion Éditeur 1979).

Ugo Casilargi. In: He Zhengan: „Die Retrospektive des chinesischen Films in Italien“. Peking: *Filmschaffen* Nr. 5/1982.

Jean Topin: „Schatten unter der Sonne - Neue Entdeckung des chinesischen Films“. In: *Sonderheft der Retrospektive des chinesischen Films*, hg. vom Chinesischen Filmarchiv, Peking 1982, S. 41-67.

Bücher (in deutscher Sprache)

Lotte Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.

Ulrich Gregor/Enno Patalas: *Geschichte des Films*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1962.

Ulrich Gregor: *Geschichte des Films ab 1960*. München: C. Bertelsmann Verlag 1978.

Artikel in chinesischen Zeitungen und Zeitschriften

Bai Jingcheng: „Den Stock des Theaters wegwerfen“. In.: Li Jinsheng, Xu Hong und Luo Yijun (Hg.): *Schriften der chinesischen Filmtheorien 1920-1989*. Bd. II. Peking: Verlag für Kultur und Kunst, 1992. S. 3-8.

Chai Xiaofeng: „Interview mit Huang Jiaxin“. Peking: *Der zeitgenössische Film* Nr. 2/94.

Chen Ken: „Interview mit Tian Zhuangzhuang“. Peking: *Massenfilm* Nr.2/1988.

Chu Ren: „Leben! - von der Erzählung zum Film“. Peking: *Xinhua-Tageszeitung*. 14. 9. 1993.

Dai Zhixian: „Patriotismus oder Landesverrätertum?“ In: Shi Haiyang u. Wang Qihe (Hg.): *Verwickelte Rechtsfälle in der Literatur- und Kunstwelt*. Peking: Solidaritätsverlag 1993. S. 101-105.

„Die Praxis ist das einzige Kriterium zur Erprobung der Wahrheit“ der *Guangming-Zeitung*. 11. 5. 1978.

„Die 3. Plenartagung des vom 11. Parteitag gewählten ZK der KP Chinas, eine große historische Wende“. In: Zhang Weixuan, Liu Wuyi und Xiao Xing (Hg.): *Stürmische 40 Jahre der Republik*. Bd. II. Peking: Verlag der Hochschule für Politik und Recht, 1989, S. 688-692.

Filmblatt über den Film „Regenwolken über Wu Shan und sein Regisseur“. Hg. vom 26. Internationalen Forum des jungen Films Berlin 1996 der 46. internationalen Filmfestspiele Berlin.

Gao Jun: „Gespräch mit Chen Kaige über ‚Lebwohl, meine Konkubine‘“. In: *Zeitung der Peking Jugend*. 2. September 1993.

Huang Jianxin: „Über den Film ‚Die falsche Stelle‘“. In: *Der zeitgenössische Film* Nr. 3/87.

Huang Jianxin: „Das Leben bestimmt meine Filme“. Peking: *Der zeitgenössische Film* Nr. 4/97.

Hou Yao: „Wie schreibt man ein Drehbuch für das filmische Theater“. In: Li Jinsheng, Xu Hong und Luo Yijun (Hg.): *Schriften der chinesischen Filmtheorien 1920-1989*. Bd. I. Peking: Verlag für Kultur und Kunst, 1992. S. 47-65.

Ke Ling: „Scheidelinie des chinesischen Films“. In: *Filmkunst* Nr. 5/1984, hg. vom Verband der chinesischen Filmschaffenden.

Liu Shusheng: „Die synthetische Kunst und der synthetische Charakter“. Peking: *Der Zeitgenössische Film* Nr. 8/85.

Luo Xueying: „Interview mit Zhang Yimou“. In: Forschungsgruppe für die chinesische Filmkunst (Hg.): *Filmemacher Zhang Yimou*. Peking: Der chinesische Filmverlag 1994.

Luo Xueying: „Interview mit Huang Jianxin“. In: Chen Kaiyan (Hg.): „Der Zwischenfall der ‚Schwarzen Kanone‘“ - von der Erzählung zum Film. Peking: Filmverlag 1988.

Mangmang: „Der poetische Film ‚Gelbe Erde‘. In: Chen Kaiyan: *Über den Film ‚Gelbe Erde‘*. Peking: Filmverlag 1986.

Mao Tsetung: „Über die Neue Demokratie“. In: Mao Tsetung: *Ausgewählte Werke*. Bd. II, 1. Auflage. Peking: Verlag für Fremdsprachige Literatur 1968.

Qian Jing: „Der von Emotionen und Idealen beseelte Film ‚Jagdregeln‘“. Peking: *Der zeitgenössische Film* Nr. 3/85.

Shu Qi: „Über den Film ‚Kinder der Welt‘“. In: Filmprogramm „Kinder der Welt“, 1941.

„Studiert gut Dokumente und haltet am Prinzip fest“. Leitartikel der „Volkszeitung“ der Zeitung der Befreiungsarmee und der Zeitschrift Rote Fahne. Peking, 7. Februar 1977.

Su Qinghe: „Gruß von Charlie Chaplin an die chinesischen Filmschaffenden“. Peking: *Massenfilm* Nr. 13/1954, S. 25.

Tan Chunfa: „Ein zeit- und publikumskonforme Künstler - anlässlich des 100. Todesjahrs von Zheng Zhengqi“ . Peking: *Der zeitgenössische Film*. Nr.1/1989.

Tang Dawei: „Lou Ye, ein wandernder neuer Filmemacher“. Shanghai: *Wenhui-Zeitung*. 17. November 1995.

Tang Dawei: „Wang Xiaoshuai in der ‚heißen Stadt‘“. In: Shanghai: *Wenhui-Zeitung*. 15. Dezember 1995.

Tang Dawei: „Lu Xuechangs erster Auftrag, Stahl zu schmieden“. Shanghai: *Wenhui-Zeitung*. 24. November 1995.

Tian Han: „Manifest der Südland-Filmtheateranstalt“. In: Tian Han: *Erinnerungen an mein Filmleben*. Peking: Filmverlag 1981.

Wang Xiaoli: „Tian Zhuangzhuang über den chinesischen Film“. Peking: *Die Peking-Jugend*. 21. 12. 1995

Yang Ping: „Interview mit Tian Zhuangzhuang“. Peking: *Massenfilm* Nr. 9/96.

Xiao Ye: „Diskussionsprotokolle über den Film ‚Pferdedieb‘“. Peking: *Filmkunst* Nr. 7/86.

Xie Jin: „Aufschrei aus den tiefen Herzen - Gedanken über die Regiearbeit für ‚Legende der Tianyun-Gebirge‘“. In: *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. II. a.a.O.

Yang Yanjin u. Xue Jing: „Gedanken über die Filmästhetik“. In: Peking: *Filmkunst*. Nr. 5. 1980.

Yu Qian: „Der literarische Charakter des Films und der filmische Charakter der Literatur“. In: *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. II., a.a.O. S. 67-75.

Zhang Junxiang: „Der Film ist die Literatur - die mit Filmmitteln vollendete Literatur“. In: *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. II., a.a.O. S. 35-53.

Zhang Ming: „Ein Brief an Freund“. Peking: *Der zeitgenössische chinesische Film* Nr. 4/1996.

Zhang Nuanxin und Li Tuo: „Über die Modernisierung der Filmsprache“. In: *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. II. Peking: Verlag der Literatur und Kunst 1993, S. 9-34.

Zhang Wei: „Interview mit Tian Zhuangzhaung“. Peking: *Der zeitgenössische Film* Nr.1/89.

Zheng Xianghong: „Die unabhängigen Filmemacher“. Shanghai: *Filmgeschichten* Nr. 5/1993.

Zheng Xianghong: Interview mit Zhang Yuan. Shanghai: *Filmgeschichten* Nr. 5/1993.

Zheng Xuelai: „Über die Filmliteratur und den Sondercharakter des Films“. In: *Ausgewählte Schriften über Filmkunst 1920-1989*. Bd. II., a.a.O. S. 54-66.

Zhong Dafeng: „Die Herkunft der Theorie des ‚filmischen Theaters‘“. In: *Schriften der chinesischen Filmtheorien 1920-1989*. Bd. II. a.a.O.

Zhong Dianfei: „Ein Krankenschein“. In: *Filmkorrespondenz*. Nr.10/1980, hrsg. vom Filmamt des Kulturministeriums, u. „Ein Fall der ‚Ehescheidung‘“. In: *Peking-Abendblatt*. 8. August 1980.

Zhu Feng: „Ein Rückblick, der nicht Gold aufzuwiegen ist“. In: *Der zeitgenössische Film* Nr. 4/96.

ZK der KP Chinas: „Beschluß des ZK der KP Chinas über einige historische Fragen seit der Gründung der VR China“. 27. Juni 1981. Peking: Volksverlag 1981.

Deutsche Artikel in deutschen und chinesischen Zeitschriften

Eva-Maria Hilker: „Ich bin Repressionen gewohnt“ - Interview mit Zhang Yimou. Berlin: *Tip* Nr.15/94.

Gerard Midding: „Die Farben des Alltags - Gespräch mit Zhang Yimou“. 23. Oktober 1992 in Wien. Frankfurt am Main: *epd Film* Nr. 5/93.

Horst Peter Koll: „Die Geschichte der Qiuju“. Köln: *Filmdienst* Nr. 8/ 93.

Jack & Louise Fleck: „Briefe an Herrn Pressburger. 2. Juli 1946, Shanghai“. In: *Filmexil* 4/1994, hg. von der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin.

Ralf Umard: „Man muß mit dem Publikum leiden und fluchen“ - Interview mit Zhang Yimou. Berlin: *Tip* Nr. 9/93.

Ralph Umard: „Eisiger Wind“. Berlin: *Tip* Nr. 11/94.

Teng Guoqiang: „Der neue chinesische Film: Reform und Wandel“. Frankfurt am Mai: *epd Film* Nr. 5/93.

Teng Guoqiang: „Fluchtpunkt Shanghai. Luise und Jakob Fleck in China 1939-1946“. Berlin: *Filmexil* Nr. 4/94.

Teng Guoqiang: „Von ‚Zoumadeng‘ und ‚Piyingxi‘ bis zum ersten chinesischen Film 1905“. Peking: *China heute* Nr. 1/96.

Urs Jenny: „Überleben ist alles“ - Interview mit Zhang Yimou. Hamburg: *Spiegel* Nr. 20/94.