Geschichte des chinesischen Films

西洋影戲

錢君司九十一歲題

Stefan Kramer

Geschichte des chinesischen Films

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Angaben zum Autor:

Stefan Kramer,
geb. 1966; Studium der Sinologie und Filmwissenschaft in Bochum und Peking; 1996 Promotion; zahlreiche Publikationen zum Kino Ostasiens; Übersetzung der Autobiographie des Regisseurs Chen Kaige: »Kinder des Drachen« (1994) sowie des Buches »Die Geschichte der Qiuju« von Chen Yuanbin/Zhang Yimou (1996); Buchveröffentlichung »Schattenbilder« (1996); tätig in der Filmwirtschaft.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kramer, Stefan :
Geschichte des chinesischen Films / Stefan Kramer.–
Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1997
ISBN 978-3-476-01509-9

ISBN 978-3-476-01509-9
ISBN 978-3-476-03680-3 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-03680-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1997 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1997

für Zhen Zhen

Hinweise

Die Auswahl der chinesischen Filmemacher und ihrer Werke wurde nach deren Bedeutung, internationalen Bekanntheit und Beispielhaftigkeit aber auch nach persönlichem Geschmack vorgenommen. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Dabei werden die Regisseure als Auteurs ihrer Werke verstanden. Drehbuchautoren, Schauspieler, Kameraleute wie Künstler anderer Bereiche und Techniker, die oft ebenso an der Entstehung eines Films beteiligt waren, konnten nicht berücksichtigt werden, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. Die Transkription der chinesischen Namen und Termini folgt im allgemeinen der Hanyu-Pinyin-Umschrift. Ausnahmen bilden Ortsnamen wie Peking oder Kanton sowie Personennamen taiwanesischer und Hongkonger Filmemacher, die in ihrer jeweils abweichenden Umschrift im internationalen Sprachgebrauch eingebürgert sind. Auch gebräuchliche Pseudonyme wurden übernommen, wobei die Geburtsnamen bei der jeweils ersten Nennung in Klammern nachgestellt sind. Die chinesischen Schriftzeichen im Register sollen die weitere Verwendung erleichtern. Fremdsprachige Zitate sind in die deutsche Sprache übertragen worden. Die Filmographie führt wichtige bzw. repräsentative Spielfilme in chronologischer Reihenfolge unter Hinweis auf Entstehungsort, Jahr, Regisseur und deutsche Erstaufführung mit teilweise abweichenden Verleihtiteln auf. Die Literaturliste versteht sich als Quellenverzeichnis wie als Auswahl weiterführender Lektüre zum chinesischen Kino und benachbarten Gebieten wie Literatur, Kunst, Geschichte und Politik. Darüber soll auch dem Nicht-Fachleser ermöglicht werden, Zusammenhänge zu erschließen. Von chinesischsprachigen Quellen wurden allerdings nur solche aufgenommen, die grundlegende Bedeutung für die Erforschung des chinesischen Kinos haben oder als filmhistorische Standardwerke zu verstehen sind.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort von Helmut Martin	X
Einleitung	XIV

I. Kino im späten Kaiserreich und in der Republik (1896–1949) 1

1. Kino im Spannungsfeld zwischen chinesischer Kunsttradition und westlicher Kolonialpolitik (1896–1949)	1
Abendländisches Schattenspiel	3
Pekinger Dramenfilme	5
Unterhaltungskino und Theaterfilme	8
2. Träume nationaler Selbstbestimmung und sozialer Gerechtigkeit (1921–31)	12
Kulturelle und politische Neuorientierung	13
Die Bewegung des Vierten Mai	15
Soziales Kino	17
3. Aufruf zum Kampf (1932–49)	21
Patriotisches Kino und Ideologiestreit	21
Vor dem Krieg	23
Kriegspropaganda	30
Bürgerkrieg	30

II. Filmproduktion der Volksrepublik China unter Mao Zedong (1942–1978) 39

1. Weg aus dem Untergrund (1942–48)	39
Maos Yanan-Reden	40
Die Yanan-Filmgruppe	42
Das Dongbei-Filmstudio	44
2. Film als Staatskunst (1949–56)	46
Aufbau und Ideologisierung	47
Sozialistischer Realismus	49
Vom <i>Weißhaarigen Mädchen</i> zur Wu-Xun-Kampagne	52
Kommunistisches Heldenkino	56
3. Kino im Dienst der Kampagnenpolitik	59
Die Kampagne der Hundert Blumen	59
Der Große Sprung	63
Volkserziehung	66
Das Filmwesen in der Krise	72

4. Kulturrevolution	74
Ideologisierung	75
Politischer Radikalismus	77
Jiang Qings Modellfilme	79
Ideologische Entspannung	81
III. Kino zur Zeit Deng Xiaopings (1978–1996)	85
1. Wiederaufbau und Reform (1978–84)	85
Politische Neuorientierung	88
Unterhaltungskino	92
Pekinger Frühling	93
Melodramen	98
Reformkino	102
2. Kunst und Kommerz (1984–89)	105
Politik und Industrie	106
Film ist Film	112
Filmischer Realismus	114
Wu Tianming	115
Xie Fei	119
Die Vierte Generation	122
Xie Jin	126
3. Tiananmen und die Antwort des Films (1989–96)	129
Ideologie und Kritik	132
Revolutionäre Nostalgie	135
Film als Ware	137
Xie Jin II	140
Rückblick und Zukunftshoffnung	142
IV. Auf dem Weg zu internationaler Anerkennung: Das Avantgardekino der achtziger und neunziger Jahre	151
1. Vergangenheitsbewältigung und Kulturkritik: die Fünfte Generation	151
Chen Kaige	156
Huang Jianxin	168
Tian Zhuangzhuang	179
Wu Ziniu	186
Zhang Yimou	190
Andere Regisseure	217

2. Urbaner Realismus: die Sechste Generation	221
Anpassung	222
Auflehnung	223
Perspektiven	230
 V. Chinesisches Kino in Taiwan und Hongkong	233
1. Das Kino Taiwans	233
Im Schatten Japans	233
Das Propagandakino Chiang Kaisheks	234
Das neue Kino Taiwans	238
Schlußbild	252
2. Das Kino Hongkongs	253
Zwischen Shanghai und Kanton	254
Exil	255
Film als Industrieprodukt	257
Das Erbe Bruce Lees	259
Urbanes Kino	260
Chinas Schatten	264
 VI. Anhang	271
Filmographie	271
Bibliographie	287
Register	301

Vorwort

»Third Cinema«: Das kulturelle China

Von außen her gesehen, so haben die Kritiker in Ost und West festgestellt, gehörten die 80er Jahre der chinesischen Literatur der Vergangenheitsbewältigung und dem nach Westen blickenden Experiment. In den 90er Jahren hat dagegen am meisten Chinas neuer Film nach außen gewirkt, wobei die jungen Regisseure der Fünften und Sechsten Generation nach wie vor so manche Gratwanderung zu absolvieren haben.

Chinas Literatur trat seit 1989 wieder zurück, wurde geradezu marginalisiert. Waren die Intellektuellen – Schriftsteller wie Filmregisseure – in den 80er Jahren noch von der chinesischen Regierung zur Legitimation des neuen Kurses oder gar einer sogenannten »Neuen Ära« bemüht worden, brachte das offizielle China ihnen gegenüber seit den Tiananmen-Ereignissen vor allem Mißtrauen entgegen. Die Autoren waren darüber hinaus mit dem neuen Götzen des Marktes konfrontiert. Sie mußten sich gegen eine an allen Fronten aufstehende Unterhaltungsliteratur in den Print- und den visuellen Medien zur Wehr setzen, mußten überlegen, ob sie den Schritt »ins Meer« wagen, also fortan nun ebenfalls mit kommerziellen Augen um sich blicken sollten. Mit welchen Schwierigkeiten dies auch psychologisch für sie verbunden war, zeigt der Ausdruck für solch ungewohnte geschäftliche Orientierung selbst: »Ins Meer eintauchen« (xia-hai) sagt man gewöhnlich von einer jungen Dame, die im Begriff ist, den Schritt in die Prostitution zu tun. Geblendet von dem schnellen Erfolg hatten im übrigen bald Chinas Neureiche für ärmliche Schriftsteller, für diese mager-flexiblen Professoren und Kritiker, für all die Filmregisseure mit schwer zu verwirklichenden künstlerischen Visionen nur noch Mitleid, oder gar ein Gutteil Verachtung übrig.

Chinas indirekte, aber gut funktionierende Zensur war sowohl in den 80er wie in den 90er Jahren dem Film und dem Fernsehen gegenüber noch um ein Vielfaches strenger gewesen, als gegenüber dem gedruckten Buch der Schriftsteller. Die bekannten Regisseure wie Chen Kaige, Zhang Yimou oder Huang Jianxin, die erstmals im Ausland Preise für den chinesischen neuen Film und damit internationale Anerkennung ernteten, sind stark abhängig von Beziehungen, Finanzierungs- und Drehmöglichkeiten in Westeuropa, Taiwan-Hongkong und der Volksrepublik China und haben somit erheblich Schwierigkeiten, ihre eigenen Vorstellungen zu verwirklichen.

Trotz solcher Staffeln der Einwirkungsmöglichkeit und der Anerkennung von Literatur und Film in den 80er und 90er Jahren entstand da keine Rivalität der Genres. Im Gegenteil, die Kulturrevolution als beherrschender Ausgangspunkt der eigenen Biographien galt lange für Regisseure wie für Schriftsteller. Die meisten wichtigen chinesischen Filme gehen, wie Stefan

Kramer zeigt, auf literarische Vorlagen von Autoren der eigenen Generation zurück.

Als ich mit Stefan Kramer das kulturelle Beiprogramm parallel zur Ausstellung »Chinesische Malerei im 20. Jahrhundert« im Ostasiatischen Museum in Köln (Oktober 1996 bis Februar 1997) entwarf, wurde uns dazu im Überblick über Chinas heutige Kunstentwicklung erneut deutlich, wie eng die Beziehungen zwischen der chinesischen Malerei der Gegenwart, dem Film und der Literatur sind. Sicher sind hier auch kühne Experimente der postmodernen chinesischen Architektur in Hongkong, Taiwan und zunehmend in China selbst vom theoretischen Unterbau bis zur postmodernen Erscheinung einzubeziehen.

Ein prekäres Unterfangen allerdings ist, erneut aus unserer Perspektive gesehen, der Film und die chinesische Literatur, ob nun Prosa oder Lyrik, allemal geblieben. Chinesische Filme sind, wie Kramer schreibt, in den speziellen Kinos der Szene bei uns gezeigt worden, aber nur wenige Filme haben den Weg in die großen Lichtspielhäuser gefunden; viele haben wegen der Ängste der Regierenden auch ihr Publikum in China kaum erreicht. Chinas Romane und Erzählungen, die in den 80er Jahren über eine Reihe großer Verlage wie Hanser, Suhrkamp, Fischer oder Rowohlt den Weg zum Leser fanden, sind wieder in spezielle Publikationsreihen der Chinawissenschaftler und in die Programme der Kleinverlage zurückgefallen. Gleichzeitig hat sich das Publikum in China, wie angedeutet, der Unterhaltungsliteratur zugewendet, vergnügt sich an sex und crime, vieles davon in Übersetzungen aus Japan, Europa und Amerika hergenommen.

Die Theoretiker der Literatur und des Films der Dritten Welt haben solche Produkte, wie China sie neuerlich hervorgebracht hat, nach Fredric Jameson gern als »Nationale Allegorien« bezeichnet – als Auflehnung gegen die Dominanz auch im kulturellen Bereich der amerikanisch-europäischen Ersten Welt. Der auf die eigenen Insel-Realitäten gerichtete bentu-Regionalismus in Taiwan, die Besinnung der lokalen Taiwaner auf ihren eigenen Nativismus, brachte derart die Folie des Neuen Taiwanesischen Films hervor, der wichtige Beiträge der Identitätsfindung in solch postkolonialer Situation leistete und mit Recht zum Bereich des Dritten Kino, des Third Cinema, des sich von der Peripherie ins Zentrum begebenden Films Ostasiens zu zählen ist.

Auch die Debatten in der VR China über Kultur am Ende der 80er Jahre ebenso wie die Literatur der »Suche nach den Wurzeln« und der Einkehr nach Innen, sowie die Verfilmungen solcher Werke, haben in der Tat eigentlich weitgehend Stellvertreterkämpfe ausgetragen, weil das direkte politische Wort nicht gesagt werden konnte. Verfolgen wir die zunehmende Vielfalt der Themen der erfolgreichen chinesischen Filme, scheint die Charakterisierung als »Nationale Allegorie« allerdings dennoch so nicht völlig zuzutreffen. Rey Chow etwa bezeichnet die neuen Filme als eine postmoderne Auto-Ethnographie, eine interkulturelle Umsetzung in unsere postkoloniale Zeit. Sie hält dabei die »Ausstrahlung ästhetischer Reinheit und Schönheit«

für mindestens ebenso wichtig wie die Themen ländlicher Rückständigkeit oder der Widerstandskraft der alten feudalen Werteordnung. Fraglos haben Chinas jüngere Regisseure ihre Geschichten der Unterdrückung mit modischsten Film-Techniken gefällig gemacht, oft auch ganz der Unterhaltung wegen verwässert oder aufgegeben.

Über den chinesischen Film, ob nun aus der Volksrepublik, aus Taiwan oder Hongkong, hat es bei uns bisher kein verlässliches Nachschlagewerk gegeben, wenn wir Darstellungen für eine ganz breite Leserschaft wie etwa Ralph Umards *Film ohne Grenzen* über das Hongkong-Kino einmal beiseite lassen. Stefan Kramer hat in seinem Buch sowohl eine kompetente Übersicht über die frühen Jahre des chinesischen Films gegeben, als auch den geschilderten Durchbruch der 80er und 90er Jahre mit größerer Intensität dargestellt und als Interpret hinterfragt. Taiwans und Hongkongs Entwicklung sind einbezogen. Sein Studium der Film- und Asienwissenschaften hat ihn eng an die neuen Realitäten herangeführt. Er hat sich in dieser neuen Materie mit viel Instinkt orientiert, ist auf den Filmfestivals in Amerika, Hongkong und China zuhause, hat mit den meisten der bekannten chinesischen Regisseure Gespräche geführt und Interviews als Hintergrund für die vorliegende Darstellung aufgezeichnet. Sein erstes Buch, die Übersetzung der Autobiographie des Filmemachers Chen Kaige, *Kinder des Drachen. Eine Jugend in der Kulturrevolution*, hatte bereits eine große Öffentlichkeit erreicht; es war durch einen Vorabdruck im *Spiegel* (21. 3. 1994) noch weiter ausgreifend zur Kenntnis gebracht. Kramer hat sein profundes Wissen über den chinesischen Film auf mehreren Ebenen zugänglich gemacht, in Serien für große Tageszeitungen, in Fachzeitschriften des Films, in der vorliegenden Fassung für ein filminteressiertes Publikum und dazu in dem Kompendium *Schattenbilder* (1996) in einer wissenschaftlichen Gestaltung mit dem entsprechenden Anmerkungsapparat.

Stefan Kramer hat, wie man in seinen sorgfältigen Analysen der neuen Filme nachlesen kann, sich nicht mit inhaltlicher Wiedergabe und faktischem Hintergrund begnügt. Die akademischen Chinastudien und Filmwissenschaften, dazu der theoretische Bereich der cultural studies, haben eine Vielfalt von den chinesischen Film betreffender Sachliteratur geradezu aus dem Boden gestampft; wenn wir die neueren Texte, etwa von Rey Chow (1995) und Wimal Dissanayake (1994), über das asiatische und in Sonderheit das chinesische Kino einsehen, wird deutlich, wie sehr sich Kramer auf der Höhe dieser teilweise sehr anspruchsvollen und abgehobenen Diskussion bewegt. Der bisherige Neue Film trägt, das ist eine der wichtigsten Erkenntnisse, zu Chinas in abrupten Schüben vorangetriebenen Identitätsfindung bei. Er ist lebendiges Zeugnis des ›kulturellen China‹, das über China nach Taiwan, Hongkong, Singapur und überhaupt in die einflußreichen chinesischen Bevölkerungssegmente in Südostasien hinausgreift, ja bis ins ›chinesische Amerika‹, zu den zehntausenden von Auslandsstudenten und den rund zwei Millionen ›Chinese Americans‹ reicht. Über das vorliegende Filmbuch sind

wir sichtlich mitten in diesen Prozess der in China gärenden Identitätsfindung hineinversetzt.

Helmut Martin
Köln, 1. Dezember 1996

Einleitung

Die Erfolge einer jungen Avantgarde chinesischer Filmemacher auf internationalen Festivals und in den weltweiten Lichtspielhäusern haben seit Mitte der achtziger Jahre die Aufmerksamkeit der Filmwelt auf das Kino im Reich der Mitte gelenkt. Als opulente Bilderbögen und beeindruckende Dramen aus der fernöstlichen Kultur und Zivilisation manifestieren sie für ein westliches Kino- und Fernsehpublikum gleichzeitig geheimnisvolle Exotik, ländliche Archaik und fremden Mythos. Filmwerke von renommierten Regisseuren wie Chen Kaige, Huang Jianxin, Tian Zhuangzhuang oder Zhang Yimou sind inzwischen zu Synonymen für chinesische Filmkunst geworden. Sie haben mit einer oft befremdlichen Filmsprache und ihrem eigentümlichen Rhythmus ein cineastisches Gegengewicht zum westlichen Mainstream etablieren können. Darüber haben sie dem weltweiten Publikum ihre Kultur nähergebracht und es für die nationale Kultur und Filmgeschichte Chinas sensibilisiert.

Der vorliegende filmhistorische Überblick über das Filmland China ist als Einführung in die chinesische Filmkultur zu verstehen. Damit hat er in erster Linie das Ziel, die Filme wie zugrunde liegende Motive, Intentionen und kulturelle wie soziopolitische Hintergründe einem westlichen Kinopublikum näherzubringen und gleichzeitig diese Lücke auf der filmhistorischen Landkarte zu schließen. Die Darstellung erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit; angesichts tausender Filmwerke, die in den vergangenen einhundert Jahren in China entstanden sind, wäre diese auch gar nicht zu erreichen. Vielmehr beschränkt sich diese Arbeit darauf, wesentliche Tendenzen des Filmschaffens herauszustellen und diese anhand exemplarischer Filmuntersuchungen zu belegen. Bei der Filmauswahl stehen Bedeutung und Beispielhaftigkeit im Vordergrund. Es werden aber auch bevorzugt die hierzulande bekannt gewordenen Werke des chinesischen Kinos herangezogen, um darüber direkte Bezüge zum persönlichen Erfahrungshorizont des Lesers und Kinozuschauers herzustellen. Darüber hinaus müssen zugunsten der filmhistorischen Perspektive viele andere Aspekte der Filmbetrachtung, wie der strukturalistische, der genrespezifische oder der psychologische Zugriff auf das Einzelwerk oder dessen biographische Interpretation, zwangsläufig unbeachtet bleiben, ohne diesen damit ihre spezifische Bedeutung abzusprechen. Der Film – als ‚laufendes‘ und ‚tönendes‘ Bild – bietet mehr Blickwinkel der Betrachtung als nahezu jedes andere Objekt kunstwissenschaftlicher Forschung. Insbesondere einige interdisziplinäre Forschungsansätze haben in jüngster Zeit verblüffende Perspektiven auf Filme aus China wie auch aus anderen Filmländern des sogenannten ‚Dritten Kinos‘ geliefert. So ist die Filmforschung im Zeichen der ‚Cultural Studies‘ zu einem durchaus relevanten Bereich von Gebieten wie Anthropologie, Ethnographie, Soziologie, Medienwissenschaft, Feminismusforschung, Kunst- oder Regional-

wissenschaft avanciert. Weiterführende Studien aus diesen Lagern schärfen den Blick für das Detail der einzelnen Filme. Damit bestätigen sie zugleich die Einmaligkeit filmischen Ausdrucks, dem es noch immer an Reputation innerhalb der Kunst- und Kulturwissenschaften mangelt.

Allerdings erschließt sich die grundlegende Bedeutung des Films in China wie auch für den westlichen Zuschauer in erster Linie noch immer in der Wechselbeziehung zwischen Film, Kultur, Politik, Gesellschaft und den Kunsttraditionen. Dies umso deutlicher, da Film seit Beginn seiner Geschichte immer wieder politisch und ideologisch vereinnahmt wurde. Nur selten ist er in Händen seiner Schöpfer zu künstlerischer wie weltanschaulicher Unabhängigkeit gelangt. Filmsehen soll insbesondere bezüglich der Produkte aus fremden Kulturen, die hiesigen Sehgewohnheiten häufig krass zuwiderlaufen, mehr als Schaulust sein. Daher ist der notwendige Bezugsrahmen dieser Filmgeschichte über die filmästhetische Analyse der Werke chinesischer Filmemacher hinaus in erster Linie auch immer deren historischer, kunsthistorischer und gesellschaftlicher Kontext. Das Medium ist heute, nicht zuletzt durch seine Breitenwirkung und realistisch-anschauliche Visualität, mehr als jede andere Kunst interkultureller Vermittler und Aufklärer. Daher stellt die vorliegende Filmgeschichte die Aufarbeitung und Analyse der Korrelationen zwischen einer mit den ästhetischen Mitteln des Films dargestellten Realität und ihrer historisch-gesellschaftlichen Authentizität in den Vordergrund. Erst vor dem Hintergrund der tatsächlichen Motive und Intentionen der Einzelwerke wie der diesen zugrundeliegenden Kultur und historischen wie gesellschaftlichen Realität gewinnen auch andere Aspekte der Untersuchung an Relevanz.

Dabei erweist sich der chinesische Film als Reproduzent von Geschichte, zugleich aber auch als ihr aktiver Mitgestalter. Auf Grundlage der Filmprodukte werden Zusammenhänge zwischen den im Film gezeichneten Gesellschaftsbildern und der realen Geschichte und Gegenwart herausgestellt, unter der sie entstanden sind. Über den Film wird die chinesische Geschichte dieses Jahrhunderts wie dessen geistesgeschichtliche Vorbereitung begreifbar, wie umgekehrt nur über die politische und die Gesellschaftsgeschichte Chinas dessen Filmgeschichte zu verstehen ist. Film als spezifische Form von Geschichtsschreibung wie als Produkt von Geschichte: Filmgeschichte.

Ziel dieser ‚Geschichte des chinesischen Films‘ ist es daher, wesentliche Tendenzen sowie die für das Verständnis von Zusammenhängen zwischen Film, Geschichte und Politik relevanten Gesichtspunkte herauszuarbeiten. Diese manifestieren sich zum einen in den verschiedenen Epochen der Filmgeschichte sowie deren Wechselspiel mit den anderen Künsten und dem kulturellen wie geistesgeschichtlichen Werdegang Chinas im 20. Jahrhundert. Die Kontinuitäten und Brüche in der Filmgeschichte sind im wesentlichen bedingt durch die politische und gesellschaftliche Entwicklung. Andererseits ist der Film in Händen einiger weniger unabhängiger Künstler zu einem Spiegel und kritischen Reproduzenten dieser Geschichte wie zugleich zu

einem Mahner für die Zukunft geworden. Diese Zusammenhänge werden offengelegt, um den Leser – und Kinozuschauer – in die Lage zu versetzen, chinesisches Kino nicht allein aus der durchaus legitimen und notwendigen persönlichen Perspektive zu konsumieren, die der eigene Erfahrungshorizont und die hiesigen Sehgewohnheiten vorgeben. Für das bessere Durchdringen der Filme sollte der Rezipient die Motive, Intentionen und filmischen Ausdrucksformen chinesischer Filmkünstler zumindest in Ansätzen nachvollziehen können. Diese sind von den jahrtausendealten Traditionen und Denkschemata genauso geprägt wie von der wechselhaften jüngeren Geschichte mit all ihren politischen Zwängen und den individuellen Ausbruchversuchen.

Bei der Einteilung in Kapitel folgt diese Arbeit im wesentlichen den Brüchen der geistesgeschichtlichen und politisch-ideologischen Umwälzungen in China. Dies erscheint insofern sinnvoll, als die technisch-ästhetischen Entwicklungen des internationalen Kinos sich in China zumeist nur mit Verzögerung und erheblichen Verzerrungen auswirkten. Darüber hinaus hatten Innovationen wie die Einführung des Tonfilms oder die Verwendung von Farbmateriale jeweils zunächst kaum Einfluß auf die inhaltliche Gestaltung der Filmwerke in China wie deren Motive, Intentionen und selbst Darstellungsweisen. Auf der anderen Seite brachten die prägnanten historischen Ereignisse jeweils entweder neue Ideale und mit ihnen neue filmische Ausdrucksformen hervor, oder sie wurden selber durch Entwicklungen innerhalb der Filmkunst beeinflusst.

Deutliche Brüche in der Gesellschafts- wie Filmgeschichte finden sich einmal im Jahre 1949, als der Film in der neugegründeten kommunistischen Volksrepublik China unter Mao Zedong vom industriellen Wirtschaftsprodukt und Medium des individuellen künstlerischen Ausdrucks zum staatspolitischen Instrument und parteilichen Sprachrohr umfunktioniert wurde. Einen weiteren Bruch markiert das Jahr 1978, als sich das Kino nach dem Tod Mao Zedongs unter dem neuen Machthaber Deng Xiaoping erstmals wieder einem Markt zu stellen hatte und dabei eine allmähliche inhaltliche und formale Liberalisierung erlebte. Diese markanten Wendepunkte hatten entscheidende Auswirkungen auf die Filmtheorie wie auf Themen, Fabeln und die ästhetische Gestaltung der einzelnen Werke. Daneben hatten einige weitere Ereignisse ebenfalls erheblichen Einfluß auf die Film- wie Gesellschaftsgeschichte. Diese wirkten sich allerdings – außerhalb signifikanter gesellschaftlicher Brüche – zumeist nur zögernd auf den Film aus. Das gilt für die Vierte-Mai-Bewegung des Jahres 1919 genauso wie für die japanische Okkupation weiter Teile Chinas seit den dreißiger Jahren, die Kampagnen der fünfziger und sechziger Jahre, und nicht zuletzt für die Niederschlagung der Demokratiebewegungen der Jahre 1979 und 1989.

Chinesische Filmhistoriker haben die Geschichte ihrer nationalen Kinematographie nach künstlerisch-ideologischen Kriterien in fünf Perioden ein-

geteilt. Diese Einteilung hat sich inzwischen allgemein eingebürgert und wurde daher – mit Vorbehalten – auch in diese Arbeit übernommen. Die Erste Generation bezeichnet demnach die frühen Pioniere des Mediums wie die Verfechter eines amerikanisch beeinflussten kommerziellen Kinos bis in die zwanziger Jahre. Die Abgrenzung zur Zweiten Generation entspricht dem Zeitraum der Herausbildung eines nationalen und sozialen Bewusstseins im Film. Daraus hat sich zum einen ein kunstorientiertes liberales und linksgerichtetes Kino, zum anderen aber auch ein Unterhaltungsgenre nach dem Vorbild hollywoodscher Komödien und Melodramen entwickelt. Die Dritte Generation umfaßt diejenigen Filmschaffenden, die seit den vierziger Jahren das kommunistische Filmwesen errichtet haben, das seit 1949 in der Volksrepublik China zum Instrument für Propaganda und Volkserziehung und damit zur Staatskunst erhoben wurde. Die Regisseure der Vierten Generation beendeten ihre Ausbildung während der politisch turbulenten Zeit in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren. Sie kamen zumeist erst nach Beendigung der radikalen Politik in den späten siebziger Jahren zur Ausübung ihres Berufs. Die international bekannte Fünfte Generation bezeichnet die Absolventen des ersten Abschlußjahrgangs der wiedereröffneten Peking Filmakademie im Jahre 1982 wie deren Mitstreiter. Sie waren neben ihrer Elterngeneration am stärksten von der Politik Maos betroffen, die ihr Leben von Beginn an maßgeblich geprägt hatte. So sind die Erfahrungen mit der Vergangenheit in ihren Werken zu unübersehbaren Abrechnungen mit ihren Peinigern und den Verantwortlichen der Ereignisse in Maos Reich avanciert, mit denen sich die Berufskollegen aus der Vierten Generation zumeist noch versöhnlich und machtkonform auseinandergesetzt hatten.

Gleichzeitig waren es diese jungen Avantgardisten, die neben der Masse der ästhetisch wertlosen und volksverdummenden filmischen Einheitsware im kommunistischen China eine eigenständige Filmkunst geschaffen haben. Sie haben sich nicht in den Staatsapparat einbinden lassen. Vielmehr standen sie diesem kritisch gegenüber und haben es nach der künstlerisch produktiven Periode der dreißiger und vierziger Jahre erstmals wieder vermocht, ihre Gesellschafts- und Kulturkritik weitgehend unabhängig künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Sie haben ihr Medium zu einem Instrument der Historiographie entwickelt, das sich nicht auf die unreflektierte Reproduktion ideologisch verfälschter Vergangenheit beschränkte. Vielmehr haben die Künstler ihre filmische Geschichtsschreibung als Dialog mit der Realität von Vergangenheit und Gegenwart verstanden.

Die von den Filmschaffenden der Fünften Generation geschriebenen Geschichten zielen allesamt auf die biographische und historisch-gesellschaftliche Authentizität ihrer Person und Zeit. Damit dient ihnen ihre filmische Geschichtsschreibung einerseits zu einer Vergangenheitsbewältigung, die Gesellschaft und Politik ihnen verweigern. Andererseits analysieren sie aber auch die Gegenwartsbedingungen, unter denen sie leben und arbeiten, sowie die kulturellen Wurzeln, aus denen sie künstlerisch schöpfen. Für ihr fil-

misches Schaffen stehen Schlagwörter wie individuelle Selbstbestimmung, gesellschaftliche Freiheit und Mitbestimmung im Sinne einer humanen Gesellschaft. Dabei lehnen sie die nach wie vor herrschenden theokratischen bzw. kommunistischen Dogmen genauso ab wie die neuen Heilsbringer einer importierten Modernisierung. Angesichts des heftigen Widerstandes durch die in starren Strukturen verkrustete Regierung in Peking wie durch die vielen ewig Gestrigen in Volk und Behörden wird es allerdings noch lange dauern, bis die Anklagen und Vorschläge der Künstler Gehör finden und sich ein wirklicher gesellschaftlicher Wandel in China durchsetzt.

Erst im Rahmen einer gesellschaftlichen Neustrukturierung wäre es aber möglich, den Film in China weiterzuentwickeln und über die politischen bzw. rein kommerziellen Genres hinaus auch andere Formen und Themen zu etablieren. Eine Neuorientierung der Filmkunst könnte z.B. im Rückgriff auf die reichen kulturellen Traditionen des Reichs der Mitte bestehen, die für die Leinwandkunst noch ungeahnte Perspektiven bieten. Nach einem Jahrhundert des gesellschaftlichen Wandels und nach fünf Jahrzehnten kommunistischer Herrschaft scheinen viele von ihnen aus dem gesellschaftlichen Bewußtsein verschwunden zu sein. Dies sind in erster Linie die Mythen und religiösen Traditionen, die trotz der marxistischen ‚Erklärbarkeit‘ aller Dinge und der Versuche der Kommunisten, dieses ‚Opium für das Volk‘ aus dessen Gedächtnis zu tilgen, stets unterschwellig wirksam waren. Nach dem mittlerweile offensichtlich gewordenen Zusammenbruch des Sozialismus in China und dem damit einhergehenden Ende aller kommunistischen Utopien von einem diesseitigen Paradies eröffnet sich seit den neunziger Jahren wieder viel Spielraum für die geheimnisvollen Seiten des menschlichen Daseins. Dazu gehören sowohl die Hoffnungen auf ein jenseitiges Paradies wie auch die Furcht vor dessen Gegenteil. Der Einbruch der Mythen in die scheinbar ganz und gar erklärte und aufgeklärte Gesellschaft der Gegenwart könnte in Zukunft auch für die Filmschaffenden in China wieder an Bedeutung gewinnen. Damit könnten sie sich in die reiche Tradition von Geistergeschichten und mythenumwobenen Märchen stellen, die bereits die bedeutendsten Romane der klassischen chinesischen Literatur befruchtet hatten. Deren visuelle Darstellung bietet unausschöpfliche gestalterische Möglichkeiten.

Allerdings bieten die realen Umstände des Filmemachens in China dazu zur Zeit noch keine Voraussetzungen. Dies zeigen die Werke und Arbeitsumstände einer jüngsten Generation Filmschaffender, die sich seit den frühen Neunzigern zu formen beginnt. Nach der Öffnung zum Ausland und der wirtschaftlichen Modernisierung haben sie zwar neue Themen und Darstellungsweisen in ihre Werke einfließen lassen, befinden sich dabei aber zunächst noch im engen Rahmen ihrer persönlichen Lebensumstände, die sie ohne tiefgreifendere filmische Stilisierung zumeist in Form eines fast dokumentarischen urbanen Realismus auf die Leinwände bannen. Nichtsdestoweniger ist es ihnen und ihrem Talent vorgegeben, das chinesische Kino in das 21. Jahrhundert zu führen.

In einer ›Geschichte des chinesischen Films‹ dürfen schließlich auch Taiwan und Hongkong nicht unerwähnt bleiben. Beide gehören zu den weltweit umsatzstärksten Filmländern. Allerdings können sie im Rahmen dieser Arbeit nur am Rande Erwähnung finden, indem auf ihren Charakter als chinesisches (!) Kino aufmerksam gemacht wird. Beide Filmländer haben eine eigene filmhistorische Behandlung verdient, die teilweise auch schon vorliegt. In dieser Arbeit werden in einem Überblick über die wesentlichen Tendenzen des Kinos in Taiwan und Hongkong insbesondere die Gemeinsamkeiten und Unterschiede ihrer Filmgeschichten zu der Chinas und untereinander herausgearbeitet. Beide schauen auf eine lange Geschichte zurück, die untrennbar mit dem chinesischen Mutterland verbunden ist. Auch in der Kunst haben sie in ihrer jeweiligen Ausprägung dessen Traditionen, Weltanschauung und Riten weitergeführt. Allerdings haben sie in den einhundert Jahren Filmgeschichte, politisch vom Mutterland getrennt, sehr unterschiedliche Entwicklungen durchgemacht. Diese haben sich unübersehbar in der Struktur des Filmwesens wie auch im einzelnen Produkt niederschlagen. Sowohl in Hongkong, der Schnittstelle Chinas zum Westen, das am 1. Juli 1997 in das Territorium Chinas integriert werden wird, wie auch in der Republik China auf Taiwan, deren politische Führung den Wiedervereinigungsgedanken mit dem Mutterland nach wie vor aufrecht erhält, wird ein chinesisches Gegenkino produziert. Darin tauchen teilweise sehr unterschiedliche, teilweise aber auch überraschend ähnliche Methoden und Betrachtungsweisen der kulturellen Identität und Geschichte der jeweiligen Heimat der Künstler auf. Eine gemeinsame Vor- bzw. Kulturgeschichte verbindet die chinesischen Staaten trotz langjähriger politischer Trennung und unterschiedlicher kultureller Entwicklungen unverändert. Insofern muß trotz unübersehbarer politischer und wirtschaftlicher, wie auch kultureller, künstlerischer und filmhistorischer Differenzen bezüglich des Hongkonger wie auch des taiwanesischen Filmwesens von chinesischem Kino gesprochen werden.