

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 160

Artikel: Chinesischer Kinofrühling : damit Kultur wieder lebendig wird
Autor: Jaeggi, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866760>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.04.2025

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



Chinesischer Kinofrühling

Von Bruno Jaeggi

**Damit Kultur
wieder
lebendig wird**

Rund zehn Jahre nach dem lähmenden Ende der verheerenden Kulturrevolution bricht im China beginnender Liberalisierung auch der Film zu einer neuen Ära auf. Wie lange sie währen, wohin sie führen wird, bleibt noch ungewiss. Doch schon heute beeindruckt das neue chinesische Kino junger Autoren: Mit einer grossen Vielfalt an Themen, Formen und Temperamenten bringt es eine überaus geschichtsrreiche, aber nahezu schon versteinerte Kultur in Bewegung.

Chinas fünftausend Jahre alte Kultur ist reiches Erbe und schwere Last zugleich. Dieser Widerspruch im traditionsreichen Vielvölkerstaat süsserte sich unter anderem in der Kulturrevolution zwischen 1966 und 1976: Sie riss einen Abgrund auf, in dem Kunst und Geisteswissenschaft zu zerschellen drohten und die besten zukunftsgerichteten Kräfte untergingen. Noch heute sind die Spuren dieses kollektiven Wahnsinns (Regisseur Tschen Kaige) nicht geligt: Am gültigsten hat sich bis heute der Film DER KÖNIG DER KINDER (CHAI DSI WANG) damit auseinandergesetzt, einer der besten chinesischen Filme überhaupt. Der 36jährige Tschen Kaige hat ihn letztes Jahr gedreht.

Sklaven der Kultur

Noch selten hat man einen Film gesehen, der das Wichtigste, ja Entscheidende so konsequent ausserhalb seiner klaren, abstrahierten Bilder formuliert wie DER KÖNIG DER KINDER: durch den evozierten Raum und die grenzenlose Zeit, die der Film als bestimmenden geistigen Hintergrund permanent gegenwärtig macht. So gleiten bereits die ersten Bilder wie von der unaufhaltsamen Kraft der Zeit getrieben über die Leinwand; die weite Landschaft, auf deren weitgeschwungener Bergkappe die Schule thronet, taucht mittels sanfter Überblendungen ins wechselnde Licht der Tage, die kommen und gehen und gehen und kommen und nichts zu verändern scheinen. In dieser Schule steht ein junger, unerfahrener Lehrer erstmals vor seinen Schülern: Wie kann er ihre brachliegende Energie fruchtbar machen? Soll er diese jungen Menschen, von denen er nach seiner Umerziehungskur auf dem Land lernen will, mit Vergangenen auf die Zukunft vorbereiten? Sie nach starren Normen auf eine Gesellschaft mit opportunen Dogmen abrichten? Oder sollte er nicht eher an jenen jungen «ungeschulten» Hirten

denken, der draussen, vor der allmählich baufälligen Schule, in grosser Freiheit vielleicht Wesentlicheres lernt? Mit leiser Bestimmtheit rückt der Lehrer von den Konventionen ab. Er will nicht, dass man Wörterbücher abschreibt, Altes kopiert und weiterhin am Liederkasten mit dem Endloslied dreht: «Es war einmal in den Bergen ein Tempel und ein Mönch, der erzählte: Es war einmal in den Bergen ein Tempel und ein Mönch, der erzählte...» Kaiges Lehrer hat, im Gegenteil, erkannt, dass die Gesellschaft zur Sklavin der Kultur wird, die sie

doch zu ihrer Entfaltung geschaffen hat. So appelliert er denn an die Vorstellungskraft der Schüler: Sie sollen beschreiben, was noch nicht gesehen ist. An die Stelle steifer Disziplin setzt er das Vertrauen, an die Stelle lähmender Litanee die nicht konforme schöpferische Freiheit des einzelnen. Damit geht er zu weit: Er wird entlassen. Diese Geschichte ist universell. Dass sie aus China kommt, macht sie besonders brisant. Zu ihr sagt Tschen Kaige: *Die neuen Generationen machen nichts anderes, als die alten Dinge zu verlängern. Wie kann man*

sich eine Form von Persönlichkeit vorstellen, wenn jemand stets nur die Vergangenheit wiederholt! Mein Film ist ein Diskurs über die chinesische Kultur.

Und Kaige weiss, wovon er spricht. Wie der Lehrer in seinem Film und wie Abermillionen von Chinesen wurde auch er unter dem Terror der Kulturrevolution während Jahren in fernen, wilden Gebieten «umerzogen». Und vielleicht riskiert er im raschen Wechsel politischer Leitlinien dasselbe Schicksal wie sein Lehrer, der wieder auf die Felder der Bauern zieht.

Die Grausamkeit friedlicher Unterdrückung

Fünftausend Jahre chinesischer Kultur fielen in den Rachen der Kulturrevolution, sagt Tschen Kaige: *Ein Lehrer allein kann sie nicht wieder beleben. Da gewimmt der Hirte zusätzliches Gewicht: Ist er die andere Hälfte des Lehrers, der – so Kaige – über sich hinauswachsen will und daher dauernd die Frage nach dem Warum und Wie stellt? Und wieviel steckt von Kaige selbst in diesem Lehrer, dessen Weg zum Lebensinn sich in endlosen nebligen Wäldern und Hügeln zu verlieren*

droht? Wie die Kulturrevolution scheinbar auch ich mich in bester Absicht oft im Kreise herumzubewegen, sagt Kaige. Ich prüfe mich dauernd, ich bin, wie jeder Mensch, voller Schwächen und Fehler, und ich versuche, besser zu werden. Dabei habe ich oft den Eindruck, wie ein Marathonläufer pausenlos zu rennen, aber ohne wirklich zu wissen, wohin und zu welchem Ziel.

Zu seinem Abschied zeichnet der Lehrer ein Wortbild auf die hölzerne Schulwand, das es noch nicht gibt. Im Widerstreit zwischen individuellem Unterrichtsprinzip und national-bürokratischem Lehrprogramm hat er etwas Neues geschaffen. Das ist es, was für mich zählt, kommentiert Kaige. Und am Ende des Films greift das Feuer nach der Ernte um sich, um düres Holz und Unkraut zu vernichten. Das Feuer verbrennt alte Pflanzen, damit neue Felder entstehen, erklärt Kaige. Das ist meine Haltung gegenüber der alten Methode der Erziehung: Man muss sie verbrennen. Zwar bin ich in die Kultur verliebt, nicht aber in die Tempel, die man aus ihr macht. Ich wünsche eine bessere Zukunft, einen besseren Ausgang dieser Kultur. Deshalb muss man ihre schlechten, unfruchtbaren Seiten vernichten. Der Hirte ist das einzige Kind, das diesem Kultursystem entkommt. Durch ihn wird der Lehrer von etwas Neuem angezogen, und er sucht für sich selbst etwas Neues. Die verbrannten Bäume dagegen gleichen den Schülern nach ihrer Erziehung.

Kaige erzählt seine Parabel mit der absoluten Ruhe der Überzeugung, schmuck- und schnörkellos, fast ohne jeden äusserlichen Effekt. Der Verzicht auf überflüssige Details verleiht dem Film ein ungewöhnliches inneres Gleichgewicht. Damit nähert sich Kaige, wie schon in GELBE ERNTE (CHUANG TUDJ) und DIE GROSSE PARADE (DA YUE BINQ), der Abstraktion. Wo er die singenden Kinder auf der leichtgewölbten Erde zeigt, sieht man fast nur Himmel und menschliche Silhouetten auf dem irdischen Horizont: Raum und Zeit dominieren. Sie relativieren als übergeordnete Kräfte die momentane Gültigkeit parteipolitischer Opportunität. Sie erweitern den Gegensatz zwischen warmen und kalten Farben, den Kontrast auch zwischen der Weite der Landschaft und dem geometrisch streng bestimmten engen Rahmen, in den der Lehrer gleich zu Beginn treten muss. Gewalt und Blut, so Kaige, sind oft weniger grausam als eine scheinbar friedliche

Traditionelle Zwangsheirat: starre Gesetze erweisen sich als grausamer Verstoß gegen den liebesverlangenden Menschen



DAS JUNGE MÄDCHEN HSIAO HSIAO VON CHAI FEI

Unterdrückung. Die starren Einstellungen der Kamera machen dieses Klima deutlich.

Das Fremde weckt Neugier

Drastisch konkret gerät die Darstellung von Blut und Gewalt dagegen im üppigen, an der diesjährigen Berlinale ausgezeichneten Cinemascope-Epos **DAS ROTE HIRSEFELD** (CHONG GAOLIANG) des früheren Kaige-Kameramanns Dschang Yimou. Wo Kaige an die Selbstversenkung des Zen-Buddhismus erinnert, läuft Yimou Gefahr, die expressive Ästhetik seines um Poesie bemühten Films ohne festen Stilwillen auszuwalzen. Der im kargen Norden Chinas der dreissiger Jahre angesiedelte Film erzählt vom Schicksal einer rotgekleideten Jungfrau, die sich ein alter aussätziger Schnapsbrenner zum Preis eines Esels erworben hat. Doch auf dem Weg zu diesem Mann gerät sie im roten Hirsefeld in den gierigen Griff eines Wegelagerers; darauf nimmt sie den Sänfeträger, der sie befreit, zum Mann. Nachdem sie die Brennerei ihres inzwischen verschwundenen ersten Bewerbers geerbt hat, führt ihr Weg durch anekdotisch aneinandergeratene Konflikte. Rot prägt schliesslich auch das Finale des Films: Wo die Japaner die Chinesen in einem fürchterlichen Blutbad niedermetzeln und wo die beiden einzigen Überlebenden, der neunjährige Sohn der Frau und sein Vater, dem flammenden Horizont zugehen, der die grosse Revolution ankündigt. Drohen Yimous fremdartige, mitunter bombastische Bilder sich der Folklore zu nähern, so überwältigt ein anderer Cinemascope-Film, **DER PFERDEDIEB** (DAO MA TSE) von Tian Dschuangschuang, gerade durch die rigorose Bestimmtheit und geistige Transparenz seiner unvergesslich starken Bilder aus dem Tibet. Die denkbar einfache, fast wortlose Geschichte handelt, in der geradezu halluzinativ magischen Einheit von Raum und Zeit, von einem Mann, der für Frau und Kind Pferde stiehlt, sich an den Tempelschätzen vergreift und verbannt wird. Mühsam und ohne Klage schlägt er sich durch sein elementar einfaches Leben; dabei verliert er sein einziges Kind. Am Schluss opfert er sich für seine Frau und das inzwischen neugeborene Kind: für ihr Überleben in einer vom allgegenwärtigen Tod geprägten Welt. So bestimmen denn von Anfang an die Aasgeier, zusammen mit den buddhistischen Mönchen, diese baumlose, steinige Graslandschaft vor dem fernen, un-

überwindlichen Wall aus ewigem Schnee und Eis. Die Menschheit ist bloss die dünne Naht zwischen Himmel und Erde. Diese grossartige, vorgeschichtlich anmutende und sinnlich erfahrbare Landschaft wirkt, als sähe man zum ersten Mal einen Film. Jedes Bild wird zur Entdeckung; die Eindrücke prägen sich wie Brandzeichen ein. Eine zuvor versiegelte Welt entfaltet mit ungeheurer Kraft ihr weites Kleid, das die kostbarsten Schätze verborgen hielt. Man fürchtet sich beinahe, hinzusehen und damit ein Tabu zu brechen. Gegenüber dieser animistisch geprägten, wuchtig archaischen Eindringlichkeit wirkt die Altertümlichkeit uns bekannter Filme wie ein Souvenir aus dem Warenhaus.

Allein der Rhythmus von **PFERDEDIEB** versetzt einen wie mit hypnotischer Macht in Trance, Zwei- und Dreifachbelichtungen, Bildübergänge, Montage und Ton lassen Schmerz und Hoffnung in ihrer Ganzheit und zugleich den übermächtig zwingenden Fluss des Schicksals fühlen: Die Filmtechnik steht im Dienst der geistigen Grundhaltung, die noch nicht zwischen Subjekt und Objekt unterscheidet. Dabei geht es stets um rein filmische Bilder – einzeln, als Foto, wäre jedes von ihnen bedeutungslos. Zusätzliche suggestive Eindringlichkeit entsteht durch die Musik, die immer wieder den real-profanen Rahmen sprengt.

Dschuangschuang am diesjährigen «Festival de Films du Tiers Monde» von Freiburg (zusammen mit VELEK) preisgekröntes dichterisch-visionäres Epos begnügt sich damit, den Handlungsablauf zu skizzieren; oft genügen wenige Sekunden für die nötige Klarheit. Dadurch wird die Geschichte vollends zum Gleichnis für Ursprung, Weg und Bestimmung des Menschen, der zugleich Sündiger, Opfer und Heiliger ist. **DER PFERDEDIEB** lässt die Flüchtigkeit des winzigen menschlichen Daseins auf der Schale der riesigen Erde unter einem alles überwölbenden teilnahmslosen Himmel erfassen: Der einzelne wird, trotz seiner Einzigartigkeit, von der Geschichte verschluckt.

DER PFERDEDIEB verweist auf uns (noch) verschlossene Hintergründe, dank deren er erst entstehen und seine ganze Dimension gewinnen konnte. Mit anderen Worten: Dschuangschuang entlässt uns nicht mit dem trügerischen Gefühl sattsam bekannter «Kulturfilme», die uns glauben lassen, das uns Unbekannte zu erfassen oder gar zu begreifen. Er lässt viel-



SCHWESSTER DER OPER von Che Dja

Die Kultur ist eine Art Religion geworden: Jahre vergehen, Dinge ändern sich, aber die Kultur bleibt davon unberührt

mehr das Fremde fremd: Es hat uns emotional, sinnlich und künstlerisch mit anderen Menschen, Schicksalen und Lebensräumen vertraut gemacht, das Unbekannte sehen lassen und uns dadurch in Bewegung versetzt, all das gänzlich Unvertraute ausserhalb eines einzigen Films Schritt für Schritt zu erschliessen. **DER PFERDEDIEB** befriedigt keine ungeduldige Neugier: Der Film schafft vielmehr weit über das einzelne Ereignis hinaus Neugier – das Interesse dessen, der ergründen will, was er lieb gewonnen hat; den Wissensdurst jener, die zuerst ihre Ignoranz erfahren müssen, ehe sie Lichter für die eigene Dunkelheit zu suchen beginnen. Die emotionale und mystische Erfahrung wird dem intellektuellen Erfassen nicht untergeordnet, sondern wie dieses Teil des echten, ganzheitlich umfassenden Bewusstseins.

Die fünfte Generation

Einen extremen Kontrast zu den Filmen von Kaige, Yimou und Dschuangschuang bildet das sarkastische

Debüt von Chuang Djianchin, **DER ZWISCHENFALL MIT DER SCHWARZEN KANONE** (CHEI PAO SCHI JAN): eine offene, heiter-traurige Kritik an der heutigen (lokalen) Kommunistischen Partei, die schon dort verschwörerische Staatsfeindlichkeit vermutet, wo einer – wortwörtlich und im übertragenen Sinn – aus der Reihe tanzt. So bewirkt in dieser leichtthändig und hintergründig vorgetragenen Geschichte ein Ingenieur eines ganz banalen Telegramms wegen einer staatliche Bestipfelung und seine Versetzung. Obwohl es sich bei der verdächtigen «Kanone», die das Telegramm erwähnt, um eine bei uns als Läufer bezeichnete Schachfigur handelt, können Partei und Staat nicht an die Lächerlichkeit ihres Verdachts glauben. Sie sind nicht lernfähig, können Fehler nicht eingestehen, beargwöhnen, was sie – auch ganz privat – nicht begreifen. Ihre verbohrte Engstirnigkeit richtet sich letztlich aber gegen die eigenen Interessen: Die Neutralisierung des Ingenieurs führt zu einer schweren Panne in einem neuerstellten Maschinenkomplex. Djianchins dichter, präziser Film geis-

seit die Inkompetenz der aufgeblasenen Bürokratie und die Schwäche der Gewaltigen. Über den brisanten Rahmen hinaus deutet Djianchin das Misstrauen als zerstörerische Kraft, die – wie beim Dominospiel am Ende des Films – ein ganzes System erfasst und vergiftet. Djianchin kritisiert nicht Missstände: Er setzt, bei allem Witz und Humor, das Leiden über die herrschenden Zustände um. Zudem ist **DER ZWISCHENFALL MIT DER SCHWARZEN KANONE** einer der bisher stilistisch persönlichsten und modernsten Filme Chinas, ohne die so oft verbreitete Versöhnlichkeit und vordergründige Didaktik.

DER KÖNIG DER KINDER, DAS ROTE HIRSEFELD, DER PFERDEDIEB und **DER ZWISCHENFALL MIT DER SCHWARZEN KANONE** verbinden zwei für das heutige chinesische Kino entscheidende Gemeinsamkeiten: Alle diese Filme wurden zwischen 1985 und 1988 von Vertretern der sogenannten fünften Regiegeneration gedreht und vom relativ kleinen Studio von Hsien (Xi'an) produziert. Weitgehend ihr und dem Leiter des Studios von Hsien, Wu Tian-

ming, ist der heutige furiose Aufschwung des im eigenen Land oft noch beargwöhnten neuen chinesischen Kinos zu verdanken. In den letzten drei, vier Jahren haben allein die Filme aus Hsien um die sechzig internationale Preise eingebracht.

Die meisten Lehrer der heute herausragenden Regisseure zählen zur vierten Generation, die sich durch melancholische Töne auszeichnet: Sie beendeteten ihre Studien vor der Kulturrevolution, in der sie dann alle ihre Hoffnungen und ihren Elan verloren, nachdem man sie – im günstigsten Fall – zur Untätigkeit verurteilt hatte. Die fünfte, in den fünfziger Jahren geborene Generation dagegen hat nach der Kulturrevolution an der Peking Filmakademie studiert: Sie will das Stadium der Trauer und Klagen überwinden. Sie wirft ihren Vorgängern fehlende Dynamik vor. Und sie will dem Film dadurch mehr Kraft geben, dass sie vor allem die filmische Sprache nutzt und mit dem traditionellen Erzählstil bricht (Tschien Kaige).

Zudem verbindet viele der rund dreissig Vertreter der fünften Generation die Erfahrung während der Kulturrevolution: Jahre in abgelegenen, rauen, zuvor fremden Gebieten Chinas. Hier, weit weg von den Städten, glaubt etwa Kaige, am meisten gelernt zu haben: so den Blick auf den Menschen in einer ganz bestimmten Umgebung und Gesellschaft – ein Bewusstsein, das auch Djianchin, Dschuangschuang und andere Cineasten der fünften Generation so bedeutsam macht.

Wie radikal diese Generation den seit den vierziger Jahren geltenden Filmgeboten den Rücken kehrt, machen die erwähnten vier Filme in höchst vielfältiger Art deutlich. Die zuvor vernachlässigte Gestaltung rückt gebieterisch in den Vordergrund, das bis anhin dominierende Wort weicht dem Diskurs der Bilder; die früher oft ausufernden, nicht selten mühsam konstruierten Intrigen werden zu äusserlich höchst einfachen Geschichten verdichtet. Vieles bleibt offen – zum Vorteil jener Zuschauer, die das Nicht-Gesagte spannend finden. So hätte beispielsweise jeder frühere chinesische Film die (sozialen, psychologischen) Handlungsmotive von Dschuangschuang's **Pferdedieb** erwähnt: Indem sie sein Film aber relativ offen lässt, erlaubt er weitgehende Interpretationen – bis hin zum Schluss, in dem die Selbstpreisgabe des Mannes zum Wohl der andern buddhistisch-religiöse Dimensionen gewinnt.

Vor der Kulturrevolution

Aus dem Nichts heraus ist natürlich auch diese neue Welle chinesischer Regisseure nicht entstanden. So beruft sich etwa Tschen Kaige gerne auf die dreissiger Jahre des chinesischen Kinos. Dieses vor der kommunistischen Machtgreifung entstandene Kino ist für uns auch heute noch, trotz etlicher Retrospektiven, schwer überblickbar, von verschiedenen Tendenzen durchzogen und zumeist stark von amerikanischen Kino geprägt. Seiner Zeit weit voraus war da beispielsweise Yuan Muzhis STRASSENENGE (MA LU TIAN SCHI): Die lyrische Liebesgeschichte zwischen einem Trompetenspieler und einer kleinen Sängerin handelt von der keimenden Solidarität zwischen den Ärmsten und Verlassenen und tönte so bereits 1937 kommende Tendenzen an. Darauf schufen die progressiven Filme der vierziger Jahre und vor allem der Schanghai-Produktion das Vorgefühl des gesellschaftspolitischen Umbruchs. Als Scharnierwerk gilt SAN MAO, DER KLEINE VAGABUND (SAN MAO LIU-LANG-DJI) von Dschao Ming und Yang Gong: ein Film, der nach dem Einmarsch der Volksbefreiungsarmee in Schanghai (Mai 1949) beendet wurde und den Übergang vom individuell anklagenden zum offiziell repräsentierenden Kino kennzeichnet. Von diesem Datum an fordert die dogmatische Sozialtypologie ein Kino, das sich dem erzieherischen Realismus verschreibt, wobei diese von Mao befohlene, auf Bauern, Arbeiter und Soldaten abgestimmte Richtung ideologisch das sowjetische Vorbild der zwanziger und dreissiger Jahre verrät. Die moralisierende und idealisierende Didaktik dieser Filme ignorierte natürlich den Unterhaltungswert des Kinos. Zudem waren nicht nur Gewalt, körperliche Liebe und Schattenseiten der Revolution tabu. Auch die vor dem politischen Wechsel genehme Satire wurde verbannt – ihr ist ja, schon aus ihrer Natur heraus, nie zu trauen. Dafür gelangten die politischen Ziele der Regierung, der Kampf gegen den Imperialismus, die antijapanische Haltung und der Bürgerkrieg als bevorzugte, das heisst verordnete Themen zur Darstellung. Filmsprache war dabei kein Thema; sie wurde, im Gegenteil und im krassen Widerspruch zur revolutionären Absicht der Poltikultur, völlig vernachlässigt. Freilich gab es schon damals Regisseure, die dem starren Zeitgeist kleine, aber fruchtbare Freiräume abringen konnten, zumeist in Anlehnung an die vorrevolutionäre liberale Litera-

tur. Regisseure wie Tschen Chihe, Ye Ming, Dscheng Junli und Schui Chua zeichneten sich dabei besonders aus. Von den fünfziger Jahren bleiben vor allem drei Filme in Erinnerung, die alle 1959 entstanden sind: DER LADEN DER FAMILIE LIN (LIN DJAI PUZI) von Schui Chua, ein ehrgeiziges Werk über Kapitalisten, die in den dreissiger Jahren auch als Opfer erscheinen; NIE ER von Dschen Junli und Qian Qianli, wo endlich Metapher und Poesie über den mühsam rekonstruierten Realismus triumphieren, und DIE FAMILIE (JIA). Dieser von Ye Ming und Tschen Chihe geschaffene Film packt durch eine beherrschte, ungewöhnlich r-

tuell-eindringliche Regie, die eine Familie psychologisch recht stimmig auf-fächert und den gesellschaftlichen Hintergrund durch persönliche Dramen beleuchtet. Im China des Umbruchs steht eine vielschichtige Figur zwischen auseinanderstrebenden Generationen: ein junger Mann, der sowohl im Privaten wie im revolutionären Kampf unentschlossen zwischen den Fronten bleibt. Zwar hat er selbst diese neue Welt einzustehen. Mit dem Beginn der Kulturrevolution setzte die Filmproduktion 1966 prak-

tisch aus. Regisseure, Drehbuchautoren, Studioleiter, Schauspieler und Techniker wurden wegen ihrer angeblich revisionistischen Haltung in Gefängnisse gesteckt oder zusammen mit den Studenten zur Umerziehung aufs Land verfrachtet. Die bloss mehr oder weniger phantasievollen Übernahmen von der zum Denkmal für Maos Frau erstarrten Peking-Oper machten die Sache auch nicht besser, obwohl sich auch hierzulande viele vom ungewohnt-naiven Reiz etwa des Films DAS MÄDCHEN MIT DEN WEISSEN HAAREN verführen liessen. 1977, unmittelbar nach dem Ende der Kulturrevolution, entstanden erst 24,

noch stark vom stereotypen Modelltheater der Viererbande gezeichnete Filme. Die Orientierungslosigkeit, Verwirrung und Labilität liessen Wichtiges kaum entstehen. Gute Intentionen, oft zum tränenreichen Melodram getrieben, scheiterten an der allzu weichen, von früheren Klischees verbauten Form.

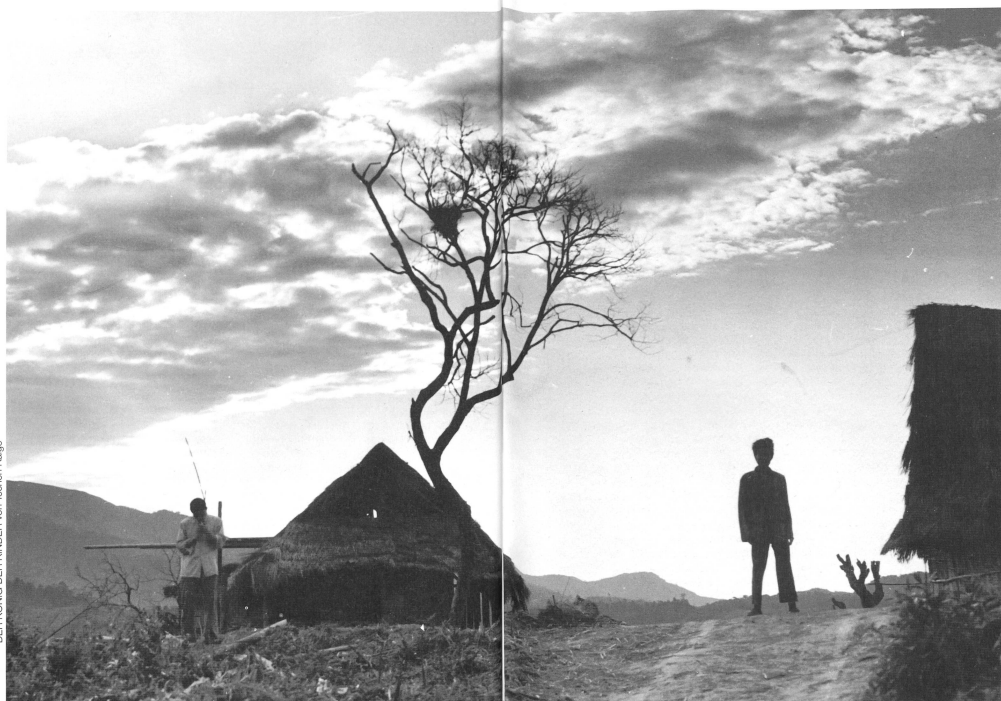
Die Wende

Zwei Jahre später setzte ein wahrer Ansturm von Projekten ein: Allein die Studios von Peking, Schanghai und Changchun hatten gegen zehntau-

send Drehbücher zu prüfen! Schliesslich entstanden dann 1979 um die fünfzig Filme (zum Vergleich: 1984 waren es 144). Darunter befand sich die erste heftige Kritik an der Viererbande: GESTÖRTES LACHEN (KU NAO REN DE YAO), vom ZDF unter «Das Lachen eines in Schwierigkeiten befindlichen Mannes» gezeigt). In diesem Film stellen Yang Yandjin und Deng Yimin der Ära der Einschüchterung und Willkür, die zur resignativen Leisetreterei und Anpassung erniedrigen, einen Journalisten gegenüber, der sich weigert, seine Selbstachtung und Wahrheits-suche aufzugeben. Die demystifizierende, ironisch-harte Auseinandersetzung setzt zur unbeschönigten Schreckensvision an. Im gleichen Jahr drehte Tsen Fan ÜBER BERG UND TAL (TSCHUANG DJANGCHU): Seine Geschichte aus der Zeit der zerfallenden japanischen Macht im China nach 1940 plädiert für den seither oft in den Vordergrund rückenden individuellen Glückanspruch; subtile Kritik analysiert das Verhältnis zwischen Kunst und Staat. Dem Thema entspricht endlich auch die – freilich nicht völlig gemästerte – Form des Films, der auf Didaktik verzichtet: Tsen Fan findet mit poetischer Intensität zu einem prägnant persönlichen Ton; empfindungsstark verkettert er politische, soziale und private Motive. Auch der Blick auf die verletzlichen Gesichter seiner Figuren hat im damaligen chinesischen Kino Seltenheitswert.

Eine Wende verriet 1979 auch Li Jun SEHNSUCHT NACH RÜCKKEHR (GUI CHIN SCHI DJIAN): Während des Widerstandskriegs gegen Japan – er dient hier als Vorwand – sucht ein Soldat seine militärische Einheit. Auf seiner Irr-Reise wird er von Reichtum, Verzweiflung und von der Liebe versucht. Li Jun wählt eine erstaunlich individuelle Optik; mit naiven und formal oft koketten Momenten packt der Film durch einen lebhaften Erzählstil und durch den Verzicht auf die zuvor übliche politische Phraseologie. Im Wesentlichen geht es um den Sieg des einzelnen über sich – erneut also um Ansprüche des in China allzu lange missachteten Individuums. Andere Filme setzen Zeichen für ein neues Kino: so, noch 1979, DER KIRSCHBAUM (SAKURA) von Chan Chiaolei und Schan Chiantshi, die mit offenem Visier in das Umfeld der Kulturrevolution eindringen und zur chinesisch-japanischen Freundschaft vorstossen; NACHTREGEN IM BASCHAN-GEBIRGE (BASHAN YEJU) von Wu Yong-Gang und Wu Yi-Gong (1980), die aus der Kulturrevolution ein

Raum und Zeit dominieren: man sieht fast nur Himmel – und menschliche Silhouetten auf dem irdischen Horizont



DER KÖNIG DER KINDER von Tschen Kaige

ungewöhnliches Frauenporträt herauskristallisieren sowie die LEGENDE VOM TIANYUN-GEBIRGE (TIANYUN-SCHAN TSCHUANQI) von Chie Djin (1980), der als erster die «Bewegung gegen Rechts» von 1957 darstellte, indem er das Schicksal eines verfolgten Funktionärs und Intellektuellen mit dem Klima nach der Zerschlagung der Viererbande verknüpfte. Vielen gilt Chie Djin (Xie Jin), der 1923 geborene Regisseur von DAS ROTE FRAUENBATAILLON, als einer der allerwichtigsten Cineasten Chinas. Seine Filme wirken freilich überaus klassizistisch und lassen als Gesamtes eine Linie vermissen. Seine letzten Filme, QIU JIN – EIN REVOLUTIONÄR (1983), KRONEN AM FUSS DES BERGES (1984) und HIBISCUS (1986) zerfallen sogar zur akademischen Sterilität.

Richtungskämpfe

Die 1979/80 aufgefallenen Filme führten auch zu grundlegenden theoretischen Auseinandersetzungen. So veröffentlichte der bekannte Schauspieler Dschao Dan im Oktober 1980 in einer Tageszeitung einen Text über die Kompetenz von politischer und kultureller Zuständigkeit: «Die Partei nimmt ihre Führerrolle wahr, indem sie die nationale Wirtschaft plant und über die Landwirtschafts- und Industriepolitik bestimmt; sie braucht aber nicht ihre Führerrolle auszuüben, indem sie bestimmt, wie Land bebaut wird, wie man einen Stuhl schreiner, wie man Hosen näht, wie man ein Essen kocht. Die Partei braucht nicht darüber zu bestimmen, wie man einen Artikel schreibt oder ein Theaterstück auführt. Für Kunst und Literatur sind die Künstler selbst zuständig.»

Um die Tragweite dieser Äusserung zu ermessen, seien Mao Tsetungs frühere Direktiven erwähnt: «Es gibt keine Kunst ausserhalb der Klassen, noch eine Kunst, die sich ausserhalb oder unabhängig von der Politik entwickelt. Die Literatur und die proletarische Kunst sind Teil der gesamten revolutionären Sache; sie sind, wie Lenin sagte, ein kleines Rad und eine kleine Schraube im Gesamtmechanismus der Revolution.» Wie eine Replik darauf wirkt Dschao Dans Beitrag, wo er fortfährt: «Sollen unsere künstlerischen und literarischen Vereinigungen oder Gruppen eine bestimmte Ideologie zu ihrem Leitprinzip erheben? (...) Meiner Meinung nach: lieber nicht. Denn einer Schule zu folgen und die Gedanken der anderen hundert nicht zur Kennt-

nis zu nehmen, hat in der langen Geschichte seit den alten Zeiten Kunst und Literatur noch nie zum Blühen gebracht.»

Vor diesem Hintergrund fasste ein neues chinesisches Kino noch vor den Debüts der fünften Generation allmächtig Fuss: so etwa mit Dschen Dongtians und Chu Gumings UNTER NACHBARN (LIN JU), der Geschichte über die Wohnungsnot dreier Generationen, die alle zusammen unter dem gleichen Dach wohnen. In erstaunlich veristischer, oft keck kritischer Art fragt der Film nach der Chance des einzelnen, sich zu verändern, und nach der Hoffnung aller, nachdem die Viererbande entmachtet ist. Filmsprachlich bietet zwar auch UNTER NACHBARN wenig: Noch immer ächzt das kinematographische Gerüst unter der Last der Dialoge, und die obligaten Moralspritzen brechen Ironie und Kritik letztlich die Spitzen. Dennoch erlaubt der Film einen relativ unvertierten Blick auf den Alltag. Und das war 1981 schon viel: UNTER NACHBARN wurde in China zum Kassenschlager. Bezeichnend für die offizielle Reaktion darauf ist der in «China im Aufbau» vom Oktober 1982 publizierte Text: «Die Nachbarn, die da auf die Leinwand projiziert werden, haben wie die Menschen um uns herum Vorzüge und Schwächen, ja man vermeint, in ihnen sich selbst und seine Freunde zu erkennen. Wenn die Zuschauer dann aus dem Kino treten, entlässt sie die Geschichte gedankenversunken, sie hat ihnen ein Gefühl der Wärme gegeben sowie Ermutigung und Kraft, mit ähnlichen Problemen, denen sie in ihrem wirklichen Leben begegnen, gleichfalls fertig zu werden.»

Im Klartext heisst das: Das chinesische Publikum, allzu lange von der mangelnden Authentizität des Kinos enttäuscht, erkennt auf der Leinwand endlich ein Stück eigener Realität: nicht so, wie sie sein sollte, sondern so wie sie ist. Wie hatte doch dieselbe Revue «China im Aufbau» nur zwei Monate zuvor geschrieben? Im Kino gehe es, so war in der August-Nummer zu lesen, «um die Entfaltung der revolutionären Tradition, um die Stärkung und Beflügelung des revolutionären Geistes, um die Heranbildung des neuen sozialistischen Menschen...» Die gesamtpolitischen Richtungskämpfe im China der achtziger Jahre lassen sich auch in der Neuorientierung des chinesischen Kinos präzise ablesen – bis hin zu den neusten Erfahrungen der seit einiger Zeit relativ autonomen Produktionsstudios. Doch davon am Schluss.



DER PFERDEHEB von Tian Dschuangschuang

Überleben in einer vom allgegenwärtigen Tod geprägten Welt: die Eindrücke prägen sich wie Brandzeichen ein

Kritische Akzente

Ungewöhnlich wirkt auch Schan Nuanchins SPORT IST IHR LEBEN (SCHA OU) von 1981: durch einen frischen und leichtgängigen Stil; sowie die Komödie Tsen Fangs, DIE WAHRE GESCHICHTE AH O'S (AH Q DSCHEN DSCHUAN) von 1982: über einen Bauern, der während der Revolution von 1911 als ewiger Verlierer und ohne klingvollen Namen das Rendez-vous mit der Geschichte verpasst und stets irgendwie zu überleben versucht. 1983 fielen zwei Filme auf, die erneut den Anspruch auf individuelle Liebe und Glück formulieren: Song Schongs Komödie DIE FRÖHLICHEN JUNGSELLEN und, vor allem, Ding Yin Nens GEGENLICHTAUFNAHME (NI GUANG), wo ein Arbeiter zwischen Karriere als Schriftsteller und eigener Identität wählen muss. Nur wenn er sich und seinem Milieu treu bleibt, kann er auf Liebe und Erfüllung hoffen. Der Film berührt die Grenze zwischen eigener Kultur und neuen Einflüssen; interessant sind auch die kritischen Alltagsbeobachtungen in Shanghai und der Blick zurück auf die Kulturrevolution.

Eine Facette dieses Films betrachtet Schang Dseming in SCHWANENGESANG (DJUE CHIANG) von 1985 gleichsam unter der Lupe: den Künstler als Opfer gesellschaftlicher Prozesse. Hier treiben Sozialismus und Konterrevolution einen Komponisten in Not und Armut; darauf wird er zeitkonform verleumdet und verzerrt. Die erstaunlich offene Kritik weist über die dargestellte Zeit und China hinaus – auch dies als Wesenszug des neuen chinesischen Kinos. Ähnlich argumentiert Bai Schen in UNTER DER BRÜCKE (DE QIAO HSIEN MIAN) von 1984, wo die Kulturrevolution das Schicksal einer einfachen Flickschneiderin beherrscht. Und schliesslich bricht Schang Liang 1986 in JUNGE KRIMINELLE (SCHAQ MIAN-FAN) ein Tabu: die Jugendkriminalität und das Problem der gesellschaftlichen Wiedereingliederung. Mit dem individuellen Lebenslauf einer engagierten Journalistin kontrastiert der halbdokumentarische Gefangenentag, durch den echte Sträflinge führen. Gewiss bleibt das alles noch recht harmlos – dennoch hat dieser Film einen wichtigen Schritt vorwärts getan.

Verwunderliche und bewegend kritische Töne vermittelte zuletzt Li Yalins DER BRUNNEN (DJIN), 1987: Eine schöne, beruflich erfolgreiche Frau scheint für das Glück geradezu geschaffen zu sein. Doch die Konfusion ständig wechselnder politischer und ideologischer Normen, das erstikende Patriarchat der Ehe, die erbärmliche Schwäche des Geliebten und die schonungslose Einmischung von Betriebsleitung und Partei selbst in die allerpersönlichsten Angelegenheiten treiben die letztlich geschlagene, tief gezeichnete und endgültig ermattete Frau in abgrundtiefe Verlassenheit, die nur noch ein Hauch vom Tod trennt. Kaum je hat ein chinesischer Film das gegenwärtige System so konsequent und eindringlich vom privaten Leiden eines Menschen her kritisiert wie DER BRUNNEN: das späte Debüt eines Regisseurs, der vor kurzem, 57jährig, gestorben ist.

Djianschong als Beispiel

Zu den ungewöhnlichsten Regisseuren Chinas zählt neben Kaige, Dschu-

angdschung und Djianchin der 1941 geborene, der vierten Kinogeneration zugehörige Chuang Djianschong, der gleich mit seinem Debüt von 1982, GLÜCKSBRINGER (RU YI), vom ZDF unter dem Titel «Wie Sie wünschen» gezeigt, internationalen Furore machte. Die traurig-schöne Lebensgeschichte handelt von einem einfachen Schulangehenden, der seine unerfüllten Hoffnungen mit ins Grab nimmt. Mit lyrischer Kraft und viel Wärme beschreibt Djianschong den Menschen im Schatten der grossen Ereignisse; gegenüber der kollektiven Geschichte, die der Mann nie durchschaut, bleibt er an sich gekettet, uferloser Einsamkeit ausgeliefert. Zugleich begegnet der Film menschlichen Leiden nicht mehr mit weitverbreiteter Melodramatik, sondern mit wohltuend abgeklärter Heiterkeit. Ins Zentrum rückt, stärker und intimistischer denn je, der individuelle Anspruch auf Liebe und Glück; schliesslich plädiert der Film eindringlich dafür, auch im Klassenkampf den Gegner als Menschen zu behandeln und die Sensibilität des einzelnen zu achten.

Drei Jahre später überzeugt Djianschong zumindest formal noch nachhaltiger mit EINE EHRLICHE FRAU (LIANGDIA FUNU). Mit der Tragödie einer Frau, die einen sechsjährigen Bett-nässer heiraten muss und so in extremis die Endlosigkeit des monotonen Wartens und der Einsamkeit erfährt. Der Film, der Wesen und Sinn von Geduld und Opferbereitschaft kritisch reflektiert, führt letztlich im revolutionären China zur Befreiung der Frau, ohne freilich in Euphorie einzustimmen: Die Zukunft erscheint vielmehr ungewiss, ja beunruhigend. Zugleich warnt der Regisseur vor der Rache der Natur an jeder Ordnung, welche die Bedürfnisse des einzelnen nicht respektiert. Ähnlich gelagert ist DAS JUNGE MÄDCHEN HSIQ HSIQ (HSIANGNU HSIQ) von Chie Fei (1986), der die traditionelle Zwangsheirat zwischen Frau und Kind mit viel Takt und Anteilnahme darstellt; Erneut erweisen sich starre Gesetze als grausamer Verstoß gegen das Wesen des liebesverlangenden Menschen.

Kein Wunder, dass der künstlerisch ehrgeizige und dynamische Leiter des Studios von Hsien, Wu Tianming, bald auf den in Peking arbeitenden Regisseur von GLÜCKSBRINGER und EINE EHRLICHE FRAU aufmerksam wurde: So konnte Djianschong denn seinen dritten, extravagansten Film, (SI DSCHER BESUCHT DIE LEBENDEN (SI DSCHER DUISCHENG DSCHER DAFANG WE) 1987 in Hsien drehen und damit Neuland betreten: durch den beziehungsrei-

chen Hang zum Surrealen und Experimentellen, der für China avantgardistische Einflüsse des westlichen Theaters von Beckett und Ionesco verrät. Die Parabel erzählt von einem Mann, der im Bus erstochen wird und ins Leben zurückkehrt, um die passiven Zeugen des Mordes zu befragen: Warum hat ihm keiner beigefasst? Dabei führt ihn der Besuch bei den Lebenden zur Klärung des eigenen Lebens, das ihn nicht zu einer festen Persönlichkeit hat heranreifen lassen. Djajndschongs Film wurde in China mit nur ganz wenigen Kopien verbreitet: Wie in der Sowjetunion vor Gorbatschow, gilt den chinesischen Autoritäten heute noch die Suche nach neuen Ausdrucksformen sehr bald als verdächtiger Formalismus; auch die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem wenig entwickeltem Individuum und mutloser Masse sowie etliche andere gesellschaftspolitische Aspekte machten den symbolreichen Film beim Staat unbeliebt.

Djajndschong hat sich die Forderung der fünften Generation zu eigen gemacht: durch den Akzent auf eine persönliche und genau durchgestaltete Filmsprache und durch das Interesse für bislang unübliche Themen. Und wie viele seiner jüngeren Kollegen bekam er die indirekte Zensur zu spüren: den praktischen Boykott durch die staatlichen Kinos, die zumeist gar nie in den Besitz einer Kopie von EIN TOTER BESUCHT DIE LEBENDEN gelangten. Ähnlich wie der Weg Djajndschongs verlief auch das Schaffen des 1940 geborenen, aber erst 1975 debütierenden Yan Chueschu, der mit seinem fünften Film 1985 dem Studio von Hsien internationale Erfolge brachte: mit IN DEN WILDEN BERGEN (YE SHAN). Hier wehrt sich eine Frau gegen den Anspruch ihres Mannes, als einziger über «sein» verdientes Geld verfügen zu können. Auf ihren Rechtsanspruch reagiert der Mann mit Gewalt, die sich letztlich gegen ihn selbst richtet. Zugleich werden Wege aus der Armut und aus scheiternden menschlichen Beziehungen in den chinesischen Bergen gezeigt; der Schluss führt zu einem etwas naiven Fortschrittsglauben, der durch den Blick auf die Privatinitiative erstaunt.

Die Affen von Hsien

Auch Tschen Kaige hat Wu Tianming einem anderen Studio abgeworben. Denn zuvor empfahl sich Kaige mit seinem in Locarno preisgekrönten Film GELBE ERDE, 1984: der span-

nungsreichen Begegnung zwischen Kommunismus und archaischer Bauernwelt anno 1939. Kaige erstaunte schon hier mit seinem abstrahierten, oft atemberaubend kühnen Stil – was ihm zusammen mit dem Vorwurf, er zeige zu drastisch Armut und Unterentwicklung, auch noch den Tadel einbrachte, sein Film sei unverständlich, also einmal mehr formalistisch. Davon liess sich Kaige aber nicht schrecken, im Gegenteil: Sein erneut im Studio von Guanchi produziertes Zweitlingswerk, DIE GROSSE PARADE, provozierte den Ärger wichtiger Persönlichkeiten und kam erst 1987, nach

zweijährigem Ringen mit dem Militär und nach zahllosen Zensurreingriffen, mit wenigen Kopien auf den Markt. DIE GROSSE PARADE fragt mit vielen Nuancen und fast intimistisch, dann wieder aus entfremdender Distanz nach dem widerspruchsvollen Wesen und (Un)Sinn des militärischen Drills, am Beispiel von Soldaten, die 10 000 Kilometer Stechschritt üben, ehe sie in Peking zum offiziellen Defilee antreten dürfen. Und seither hat Kaige mit DER KÖNIG DER KINDER einen weiteren Schritt voran gemacht. Sein darauf gemünzter Satz trifft genau den Punkt des heutigen, künstlerisch und gesellschaftlich ambitionierten Films in

China, wo es darum geht, verschüttete oder zum Monument erstarrte Kultur wieder lebendig zu machen: Die Kultur ist eine Art Religion geworden. Die Jahre vergehen, Dinge verändern sich, aber die Kultur bleibt davon unberührt. In Bewegung gerät diese Kultur nun vor allem in Hsien. In diesem vergleichsweise kleinen Studio – Wu Tianming beschäftigt gegen 1300 Leute – gibt es mehr Freiräume und Flexibilität als in den gigantischen Filmfabriken von Peking und Schanghai, wo heute noch die alte Kinolinie dominiert: mit schematischen Heldenknüllern zur ideologischen Mobilisie-

rung oder gar mit Kampfspektakel in Zusammenarbeit mit Hongkong. Hier ist man noch wenig abergläubig von der grossen Revolution, vom Bauernaufstand des 19. Jahrhunderts, von den Arbeiterstreiks im kapitalistischen China, vom Bürgerkrieg gegen Gomindang und vom idealisierten Aufbau der modernen Gesellschaft. Und hier funktioniert auch das bürokratische Prüfungsritual noch weitgehend ungebrochen, mit dem Drehbücher und Filme nach ihrer inhaltlichen und ästhetischen Linientreue beurteilt werden. So strömen denn bedeutende Regisseure nach Hsien, weil es in dieser

Provinz weniger mächtige Autoritäten gibt. Dazu zitiert Tianming ein Sprichwort: Wenn in den Bergen der Königstiger fehlt, wird der Affe König, und malizios fügt er hinzu: Und bei uns gibt es heute viele Affen.

Tianming als Regisseur

Nicht nur als gewiefter und mutiger Produzent hat sich Tianming weltweit einen Namen gemacht: Auch seine eigenen Filme verdienen viel Beachtung. So beeindruckt IN DEN STROMSCHNELLEN (MEIYOU CHANGBIAO DE HELIU, 1984) als lyrischer und überraschungsreicher Film über einen alten Flösser, der auch politisch und privat gefährliche Stromschnellen zu meistern hat. Gefühlsstark macht Tianming dabei deutlich, dass seine Ballade aus der Kulturrevolution allgemeine Gültigkeit anstrebt.

Etwas schwächer ist EIN LEBEN (JEN SHEN) von 1985: Der Film handelt von einem jungen Mann, der zwischen Stadt und Land wählen sowie seine Gefühle für seine Geliebte definieren muss: auf einem Weg der Selbstfindung, der Tianming auch dazu dient, anonyme Schicksale und alltägliche Geschehnisse in ihrem exemplarischen Charakter zu beobachten. DER ALTE BRUNNEN (LAO DJING) von 1987 schliesslich ist ein Epos über den Kampf ums Wasser und für das elementare Überleben in einer steinig, kargen Berglandschaft: Das ständige Ringen am Abgrund des Todes erfolgt mit unpathetisch heroischem Lebensmut und kann als Metapher gedeutet werden. Bemerkenswert ist auch die Fähigkeit Tianmings, die im chinesischen Kino engbegrenzte Darstellung des Liebesaktes beziehungsreich zu erweitern: Auf dem tiefen Grund eines verschütteten Brunnens, in dem allmählich der Sauerstoff ausgeht, begegnet ein junges Paar dem nahenden Tod mit seiner intimen Verbindung.

Freiräume, Konkurrenz, Kommerz

Wu Tianmings Politik, mit der er anderen Studios grosse Talente abwirbt, gibt Anfängern keine Chance: Ich beabsichtige, in meinem Studio alle jungen Cineasten zu vereinigen, die bereits herausragende Fähigkeiten bewiesen haben. Und für Hsien gewinnen könne er sie trotz eines unerbittlichen Konkurrenzkampfes zwischen den 17 Filmstudios Chinas, weil er für Freiheit bürge: Wenn diese Regisseure einmal mit dem Drehbuch bei der Zen-

Ballade aus der Kulturrevolution: auch politisch und privat sind gefährliche Stromschnellen zu meistern



IN DEN STROMSCHNELLEN: Wu, Tianming

sur durchgekommen sind, machen sie, was sie wollen. Ihre Arbeit geht uns nichts mehr an. Ich gewähre ihnen die vollständige Freiheit zur schöpferischen Initiative, damit sie sich entfalten können. Diese Regisseure finden sich wirklich in einer sehr liberalen, entspannten Atmosphäre. Doch nicht nur mit der Freiheit lockt Tianming seine Lieblinge nach Hsien: Nehmen Sie das Beispiel von Dschang Yimou, des Kameramanns von GELBE ERDE und DIE GROSSE PARADE: Am letzten Festival von Tokio erhielt er in meinem eigenen Film, DER ALTE BRUNNEN, den Preis als bester Schauspieler. Um ihn für seinen ersten eigenen Film, DAS ROTE HIRSEFELD, für Hsien zu gewinnen, habe ich alles unternommen, unter anderem mit dem Versprechen auf ein Appartement innerhalb unseres Studios. So bin ich überzeugt, dass er bleiben wird. Zudem habe ich verkündet, dass er nach seinem Preis von Tokio eine Prämie von 5 000 Yen und zwei aufeinanderfolgende Erhöhungen seines monatlichen Lohns bekommt. 5 000 Yen sind in China ein Vermögen. Und damit übertreibt Tianming nicht: Zusammen mit seiner Frau verdient er beispielsweise 300 Yen im Monat; das durchschnittliche Salär von Schauspielern und Regisseuren beträgt 100 Yen; weniger als 40 Franken. (Für seine 3-Zimmer-Wohnung mit 40 Quadratmeter Gesamtfläche bezahlt Tianming mit allen Nebenkosten 5 Yen Monatsmiete; zusammen mit Frau und Kind gibt er für die Nahrung monatlich etwa 60 Yen aus.) In der von Tianming erwähnten entspannten, liberalen Atmosphäre des 1958 eröffneten und seit 1983 von ihm geleiteten Studios herrscht zugleich eine Atmosphäre der Konkurrenz, die das heutige China gesamtlich zu grösseren Leistungen befähigen soll: Die bestimmende Kraft des künstlerischen Schaffens in meinem Studio ist die Kraft junger Leute, die komplexe Beziehungen pflegen: Sie sind Konkurrenten; keiner will hinter dem andern zurückbleiben; jeder will ein eigenständiges Werk schaffen, damit Erfolg haben. Jeder drückt sich so aus, wie er will: Wir führen keinen am Gängelband. Daher sind die Filme voneinander auch völlig verschieden. Und Drehbücher, die für andere Studios kaum akzeptabel wären, nehmen wir gerne an. Spätere Probleme mit der Zensur kann freilich auch Tianming nicht ausschliessen: Oft droht sie sich als Hydra zu gebärden. Denn ein Filmgesetz, das mit genauen Richtlinien Klarheit und Sicherheit schaffen könnte, gibt es in China bis heute nicht. Dagegen

kennst China, so Tianming, 5 000 Jahre feudalistischer Geschichte. Das war nie ein Staat des Rechts, sondern ein Staat der Moral. Sogar die Zensur kann nicht definitiv einen Film zulassen. Oft wird ein positiver Entscheid durch hohe Funktionäre oder bedeutende Persönlichkeiten umgestossen. Daher braucht es, so Tianming weiter, dringend eine Rechtsgrundlage. Zwei, drei Prinzipien müssten genügen: das Verbot antikomunistischer und pornographischer Filme. Ohne ein solches, flexibel und liberal auslegbares Gesetz befinden wir uns im dauernden Kampf mit feudalistischen oder links-extremen Ideologien. Und diese behindern unsere künstlerischen Bestrebungen. Tianming, der auf dem Weg zum Freiraum seines Studios zwei Jahre lang gegen die Willkür eines mächtigen und engstirnigen Funktionärs kämpfen musste, verweist auch auf die kommerziell-kapitalistische Zensur im sozialistischen Staat. Mögen sich die meisten Studios auch eine gewisse Autonomie gesichert haben, so bleiben sie doch abhängig vom Marktanteil an den 70 Millionen Zuschauern, die in China täglich (!) ins Kino gehen. Die Drehquips sind, so Tianming, in China wesentlich grösser als in Europa. Um mit ihnen arbeiten zu können, erhalten die Studios staatliche Subventionen in Form von Krediten, die später bei der staatlichen Auswertung der Filme verrechnet werden. Wer da nicht gut rechnet und richtig spekuliert, gerät in eine Schuldenwirtschaft, über die jeder Studioleiter stolpern würde. Daher müssen wir auch kommerzielle Filme drehen, gibt Tianming zu bedenken. Mit Grund: Denn von gängigen Filmen wie DER MAGISCHE TEPPICH im Kung-Fu-Stil wurden 370, von DIE RITTER DES GELBEN FLUSSES 400 und von jeder einzelnen Episode der Abenteuerreihe DIE PLÜNDERER DES KAISERLICHEN GRABMALS 800 Kopien gezogen. DER PFERDEDIEB dagegen zirkulierte bloss in 14 Kopien und brachte Hsien einen Verlust von 600 000 Yen ein! Nicht besser erging es dem während Monaten blockierten Film DER ZWISCHENFALL MIT DER SCHWARZEN KANONE, und für Kaiges KÖNIG DER KINDER sind bloss 10 Kopien vorgesehen! Solange der Verleih Staatsmonopol bleibt und mit der Anzahl geeigneter Kopien folgenschwere Noten verteilt, werden Studios wie das von Hsien für besonders kühne Filme bestraft. Denn diese Verleiher von «Chinafilmen» verfügen über keine entwickelte kinematographische Kultur, meint etwa Tschien Kaige. Sie wissen



DER BRUNNEN von Li Yehins

Konfusion ständig wechselnder Ideologien: Der Normen: vom privaten Leiden eines Menschen her kritisiert

auch den Wert der Filme nicht zu schätzen, und für die Filme im Stil des «Cinéma d'Art et d'Essai» machen sie meistens keine genügende Promotions- und Öffentlichkeitsarbeit.

Trends und Grenzen

So besteht denn ein Prinzip des Studios von Hsien, das mit DIE PLÜNDERER DES KAISERLICHEN GRABMALS einen Gewinn von sieben Millionen Yen erwirtschaftet hat, darin, Kopf und Zahl der Münze zu haben, meint Tianming. Von den rund zehn Filmen, die er jährlich produziert (sieben bis acht Prozent der nationalen Spielfilmproduktion), soll es jeweils zwei oder drei Werke von besonderem künstlerischem Wert geben. Die dürfen kommerziell denn auch voll daneben gehen. Auf Filme wie DER KÖNIG DER KINDER und DER PFERDEDIEB will Tianming nicht verzichten. Denn derartige Filme stammen von Cineasten, die sich frei ausdrücken müssen und die ungewöhnliche Ideen haben. Ihr Stil bringt einen frischen Wind ins chinesische

Kino, und man muss sie weiterhin dazu ermutigen. Es braucht immer eine Avantgarde, damit sich der Film wirklich erneuern kann. Man muss sie beschützen. Gäbe es dieses neue Blut nicht, würde das Kino zum alten Mann an der Schwelle zum Tod. Die Förderung junger Talente ist Voraussetzung für die Entwicklung des zukünftigen Kinos. Auch die filmtheoretische Offensive für ein anderes chinesisches Kino stimmt zuversichtlich: Gestartet wurde am 18. Juli 1986 vom Kritiker Dschü Sake in Schanghai (in der Zeitschrift «Wen huibao»), und sie verbreitet sich heute über das ganze Reich der Mitte, engagiert, kontrovers, immer aber in der Überzeugung, das Kino Chinas könne nun endlich seine wahren Möglichkeiten ausschöpfen, zum Höhenflug starten und eine brachliegende Kultur mit neuem Leben erfüllen. Vielleicht verhilft der Fünf-Jahresplan (1986-1990), der eine weitere Steigerung der Filmproduktion vorsieht, auch dem anspruchsvollen Kino zu mehr Raum und Durchschlagskraft, in einem Land, das heute schon für den

Film über eine halbe Million Menschen beschäftigt, nicht zuletzt auch dank der Produktion von Dokumentar-, Kinder- und wissenschaftlichen Filmen und auch dank der – einschliesslich Wanderkinos – 180 000 Spielstellen, die mit den über 95 Millionen chinesischen Fernsehgeräten konkurrenzieren. Auch Kaige erkennt ermutigende Zeichen dafür, dass ich sagen kann, was ich sagen möchte. Und in den nächsten Jahren wird sich der chinesische Film sehr verändern. Der Trend zu einer thematischen und formalen Vielfalt ist unverkennbar. Zudem erhofft er sich von der gesamtpolitischen und wirtschaftlichen Öffnung Chinas neue Impulse: Jährlich werden jetzt zwischen fünfzig und sechzig Titel des internationalen Angebots importiert, und im Produktionssektor wirbt auch Tianming für engere Beziehungen oder gar für Co-Produktionen mit dem Ausland. Dennoch: Der Kampf um dieses neue, offene Kino ist noch im Gang, sein Ausgang ungewiss. Das zeigen auch die Probleme mit DIE GROSSE PARADE, DER ZWISCHENFALL MIT DER

SCHWARZEN KANONE und anderen Filmen. Und das zeigt das jahrelange Verbot von Schang Jundschaos Film ACHTENHALB (1983), der erst nach seinem Erfolg im Ausland – und nach siebzig Veränderungen – nunmehr freigegeben werden soll. Und auch der momentan in New York wirkende Kaige erwähnt nicht ohne Hintergedanken die starkköpfigen Kühe, von denen in DER KÖNIG DER KINDER erzählt wird: Sie essen nur, was sie vorziehen, und sie bewegen sich selbst dann nicht, wenn man sie beschimpft und misshandelt. Ich glaube, dieses Bild kann auch für uns Regisseure gelten, die wir mit gesenktem Kopf auf der Prärie herumziehen: mit einer sehr grossen Hartnäckigkeit und Beharrlichkeit. So erfordert denn die relative Freiheit der chinesischen Regisseure und Produzenten noch einen täglichen Kampf; die ideologische Grundlage der Liberalisierung ist noch schwach, vom Verlauf andauernder Richtungs- und Flügelkämpfe abhängig. Bis heute gibt es erst einen einzigen, nicht vom Staat produzierten, unabhängigen Film: die 24 minütige Kurzmetrage von Dai Sidija, DER TEMPEL DES BERGES (GAOSCHANNMIA, 1984). Und die Bürokratie, die Funktionäre und Parteibonzen bleiben unberechenbar und fordern ihre Opfer. So zitiert die französische Zeitschrift «Positif» 1988 einen nicht namentlich genannten Vertreter der fünften Regiegeneration: «Jeden Tag stehe ich mit der brennenden Sonne auf. Jede Nacht erwarte ich den Blitz aus grauem und dunklem Himmel... Für mich hat das Leben keinen Sinn. Jedesmal hindern mich Berge von Hindernissen daran, das zu machen, was ich tun möchte. Eines Tages werde ich das Kino vergessen, dies wird dann der Tag meines Todes sein...»

Die Zitate von Tschien Kaige und Wu Tianming stammen aus einem in Cannes 1988 veröffentlichten Interview mit Lu Xueyin sowie, und vor allem, aus Gesprächen und Tonbandaufnahmen von Bruno Jaeggli in Nantes (Dezember 1987) und Cannes (Mai 1988). Kaiges Äusserung über das Verleihmonopol Chinafilme wurde in Positif Nr. 327 (1985) publiziert.