

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 37 (1985)
Heft: 24

Artikel: Mit neuer Welle auf Identitätssuche
Autor: Egger, Michel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932307>

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: 30.03.2025

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

Michel Egger

Mit neuer Welle auf Identitätssuche

Taiwan, Opfer diplomatischer Ächtung und bis heute vom Geiste des verstorbenen Tschiang Kai-schek stark beeinflusst, ist es bis heute nicht gelungen, sich aus seiner insularen Abgeschlossenheit zu lösen. Die Illusion, die Volksrepublik China – in Taiwan schlicht als Mainland-China (Festland-China) bezeichnet – dereinst annekieren zu können, hat überdies einen sturen Antikommunismus hervorgebracht, dem nicht nur mit Manifestationen, sondern auch mit Überwachung, Zensur und andern polizeistaatlichen Massnahmen Nachachtung verschafft wird. Den oft elementare Menschenrechte verletzenden Repressionen ist in den letzten Jahren vor allem aus den Kreisen der Kulturschaffenden (aber auch der Kirchen) Opposition erwachsen. Sie wirkt sich auch auf die Medien, insbesondere auf den Film aus.

«Das Epos unseres Kinos gleicht der Geschichte unseres Landes: ein ständiger Kampf gegen die kulturelle Enteignung, die fiebrige Suche nach einer nationalen Identität.»

Seit dem 16. Jahrhundert folgten sich auf der Insel die Invasionen ohne Unterbruch. Die Urbevölkerung der Insel – heute noch ungefähr 250 000 Menschen – erlebte als erstes die holländische Herrschaft. Dann überfluteten Südchinesen die Insel, die dann, 1895, von den Japanern erobert wurde: ein Joch, das ein halbes Jahrhundert dauerte und in der Gesellschaft, den Anschauungsweisen, der Architektur, der Nummerierung der Strassen, der Aussprache, der väterlichen Autorität, tiefe Spuren hinterliess. Der japanische Imperialismus verschonte auch das Filmgewerbe nicht, was sich vor allem beim Übergang auf Tonfilme bemerkbar machte, da die Eindringlinge nur Filme in japanischer Sprache erlaubten. Aus diesem Grunde konnte das «benshi» – ein System, das darin bestand, neben der Leinwand einen Übersetzer zu plazieren – den Untergang des Stummfilms überleben, und es blieb bis Ende der vierziger Jahre bestehen: ein geschicktes Mittel, der Bevölkerung Sprache und Kultur zu erhalten.

1949 landete Tschiang Kai-schek auf der Insel, gefolgt von zwei Millionen «Nationalisten». Die Chinesische Republik entstand: «eine Besetzung in aller Form, manchmal sogar brutal», erklärt ein Bewohner. Die Emigranten des Festlandes – die «Mainlanders» – verlangten von den Eingeborenen, dass Mandarin zur offiziellen Sprache erkoren wurde. Einmal mehr sahen sich die Inselbewohner ihrer einheimischen Sprache beraubt. Auch heute noch müssen sich die Schüler sehr vorsehen,

wenn sie es wagen sollten, an der Schule taiwanesisch zu sprechen.

Die goldenen Zeiten

«Die Filme der fünfziger Jahre mit ihrem stark politischen Einschlag sind ein ideales Propagandainstrument im Dienste der Regierung», meint Tschen Kuo-fu, ein junger Kritiker aus Taipei. Die Herrscher erlaubten allerdings das Drehen von Unterhaltungsfilmen in taiwanesischer Sprache, die dann vom Publikum mit grossem Interesse und Begeisterung aufgenommen wurden. Die Produktion belief sich zu diesem Zeitpunkt auf ungefähr 150 Filme pro Jahr. Die Quelle versiegte jedoch sehr schnell, und bereits in der zweiten Hälfte des Jahrzehntes, ausgehöhlt durch die schlechte Qualität der Produkte, verlor sich die kinematografische Industrie in der Bedeutungslosigkeit. Zu jener Zeit wurden die meisten wichtigen Filme in Mandarin in Hongkong gedreht, wohin die bedeutenden Filmemacher aus Shanghai ausgewandert sind.

Erst anfangs der sechziger Jahre bahnte sich ein Neubeginn an. 1962 wurde die offizielle Central Motion Picture Corporation (CMPC) gegründet. Sie blieb bis zum heutigen Tag die wichtigste Filmproduktions-Gesellschaft der Insel. Gleichzeitig gründete Li Han-Hsiang, ein Überläufer der Shaw Brothers (Hongkong), seine eigene Firma, die Guolian. Er eröffnete ferner eine Schule für Schauspieler und Techniker. «Dank seiner Bemühungen und der bedeutenden, von ihm investierten Summen entstanden einige der markantesten Werke des Jahrzehntes», erzählt Tschen Kuo-fu. «Ich denke da vor allem an *The Dawn* von Sung Cunsho und an einige seiner ei-



Aus «The Day on the Beach» von Edward Yang.

genen Filme wie «*The Warmth in Winter*», die auf der Insel den Beginn einer eigentlichen schöpferischen Phase markieren.» Die Filme waren eine erfolgreichere Annäherung an die Wirklichkeit als die scheuen politisch-poetisch-realistischen Versuche der CMPC, die sich mit grosser Naivität für die Probleme der unteren Klassen und der ländlichen Gegenden einsetzte. Aber die Filme werden kaum im Box-Office erwähnt, und Li Han-Hsiangs Firma geriet in Konkurs, nachdem sie um die zwanzig Filme hervorgebracht hatte.

Zu Beginn der siebziger Jahre kannte die taiwanische Filmindustrie goldene Zeiten. Trotz eines ziemlich niedrigen Allgemeinniveaus, Kung-Fu, Melodramen an Soja-Sauce, Liebes-

und Gespenstergeschichten, verzeichneten die Filme einen ausserordentlichen Publikumserfolg in ganz Südost-Asien und den Chinatowns auf der ganzen Welt. Mit mehr als 200 Filmen pro Jahr nahm die Insel hinter Indien auf der Liste der weltweit bedeutendsten Produzenten den zweiten Rang ein. Aber die Filmschaffenden, die sich vom grossen Haufen etwas abhoben, blieben selten. Diesbezüglich könnte man zum Beispiel Li Xing, Bei Jingrui und selbstverständlich King Hu nennen. Offiziell Filmschaffender in Hongkong, realisiert der Autor von «*A Touch of Zen*» die meisten seiner Filme mit Kapital und Schauspielern aus Taiwan.

Die Euphorie hielt lange an, die Szenerie wechselte erst 1975 radikal. Mit dem Sieg der Kommunisten in Vietnam verlor Taiwan einen seiner grössten Abnehmer. Unmittelbar danach

– als Preis der unbegreifbaren Alchimie diplomatischer Berechnungen – verschlossen sich auch andere Absatzgebiete wie Thailand oder Malaysia. Ergebnis: Das asiatische Reich des taiwanischen Filmgewerbes wurde klein und kleiner. Nicht zu vergessen ist dabei, dass Hongkongs Filmindustrie, dank des aussergewöhnlichen technischen Fortschritts seiner Werke, den eigenen Markt zurückeroberte und die Gunst der Chinesen aus Übersee mit Stars wie Bruce Lee neu gewann.

Taiwans Inlandmarkt wechselte ebenfalls sein Gesicht. Das Publikum unterteilte sich immer offensichtlicher in zwei Kategorien. Auf der einen Seite, wenn vorerst auch noch in der Minderzahl, stürzt sich das kultivierte Publikum auf die ausländischen Filme und freut sich, dass die Regierung gegenüber den Produkten aus Hollywood

eine offene Politik zu betreiben begann. Hollywood-Filme stellen denn auch noch heute den Löwenanteil der Importe dar. Andererseits genießt das grosse Publikum nach wie vor die Eigenproduktionen, so schlecht diese auch sein mögen. Da das Kapital fehlt, versteifen sich die unabhängigen Filmgesellschaften darauf, leichte, romantische Komödien und meist ziemlich minderwertige Plagiate der Karatefilme aus Hongkong zu produzieren.

Im weitern wurde Taiwan, da die Urheberrechte ganz einfach missachtet wurden, eine der Drehscheiben der Videopiraterie. «Eine wahre Plage», wettet Hsiao Yeh, einer der führenden Mitarbeiter der CMPC. «Die Filme erscheinen auf dem Videomarkt, noch bevor sie in den Lichtspieltheatern gezeigt werden konnten.» Man schätzt, dass ungefähr 40 Prozent der Taiwaner einen Videorecorder besitzen. Kassetten können sehr günstig gemietet werden, und die Bänder sind umso verführerischer, als sie der in Taiwan sehr pedantischen Zensur entgehen. Auf dem Markt ist alles zu finden, vom blutigsten Kung-Fu bis zum letzten Godard, sogar japanische Filme, die seit dem Unterbruch der diplomatischen Beziehungen mit Tokyo offiziell verboten sind. Es ist nicht so wichtig, wenn die Untertitel die Hälfte des Bildes verdecken, die Köpfe abgeschnitten sind und sich die Farben völlig zersetzen. Hauptsache ist, es bewegt sich was.

Ein vom Kino völlig unabhängiges Medium ist das Fernsehen, das man sich überall ansieht, Stunde um Stunde, auf der Strasse, in den Esslokalen, in den Schaufenstern der Geschäfte. Dem kürzlich angenommenen Anti-Piraten-Gesetz ist es bis heute nicht gelungen, diese dramatische Entwicklung zu bremsen. Es scheint beinahe,

als hätte sie bereits den Punkt erreicht, an dem es kein Zurück mehr gibt. «Die Video-Welle kann aber auch positive Auswirkungen haben», gibt Hsiao Yeh zu: «Sie stellt eine Herausforderung für eine ziemlich verkalkte Industrie dar und kann dank der breiten Ausstrahlung von Kinoklassikern, Kunstfilmen und Essays, in einem gewissen Masse dazu beitragen, den Geschmack des Publikums zu verbessern.»

Nicht zuletzt spürt Taiwan auch die Folgen der allgemeinen Rezession und der politischen Unsicherheit betreffend der Zukunft, vor allem die für das Jahr 1997 vorgesehene Rückkehr Hongkongs in den Schoss der Volksrepublik China und der schwierige Nachlass des heutigen Präsidenten der Republik, Tschiang Tsching-Kuo. Die taiwanische Filmindustrie ist krank. Zu Beginn der achtziger Jahre entstanden jährlich nur mehr 100 Filme und die Kinobesucherschancen fahren fort, gefährlich zu wanken.

Neue Welle

In Anbetracht dieser Krise heisst es reagieren und das lokale Publikum neu erobern. Die Bürokraten der CMPC zerbrechen sich den Kopf. Die Lage ist zu ernst, um sich wie bis anhin damit zu begnügen, anti-kommunistische Propagandafilme zu drehen. Die Regierungsgesellschaft hat dabei eine wichtige Rolle zu spielen und dies umso mehr, als die rechtlichen Bedingungen für ein neues Aufblühen vorhanden sind. Aufgerüttelt durch die kritische Lage, hat der Staat eine neue kulturelle Öffnungspolitik ausgearbeitet. Der

Zwang der Zensur, der Taxierungen und Versteuerung auf importierten Filmen wurde etwas abgeschwächt, die Zensur des Drehbuchentwurfs aufgehoben. Vergessen ist die Bedingung, über Ethik und offizielle Politik zu wachen. «Bis anhin waren die Normen sehr streng», erklärt einer der Produzenten. «Es war zum Beispiel unmöglich, einen Übeltäter sterben zu lassen, bevor ihm nicht die Möglichkeit geboten wurde, zu bereuen.» Im Anschluss an diese Neuerungen werden Oscars für taiwanische Filme und Festivals, wie zum Beispiel die Taipei International Exhibition (1981), organi-



«In Our Time»: Vier Sketches von vier verschiedenen Regisseuren läuteten 1982 die neue Welle des Films in Taiwan ein.

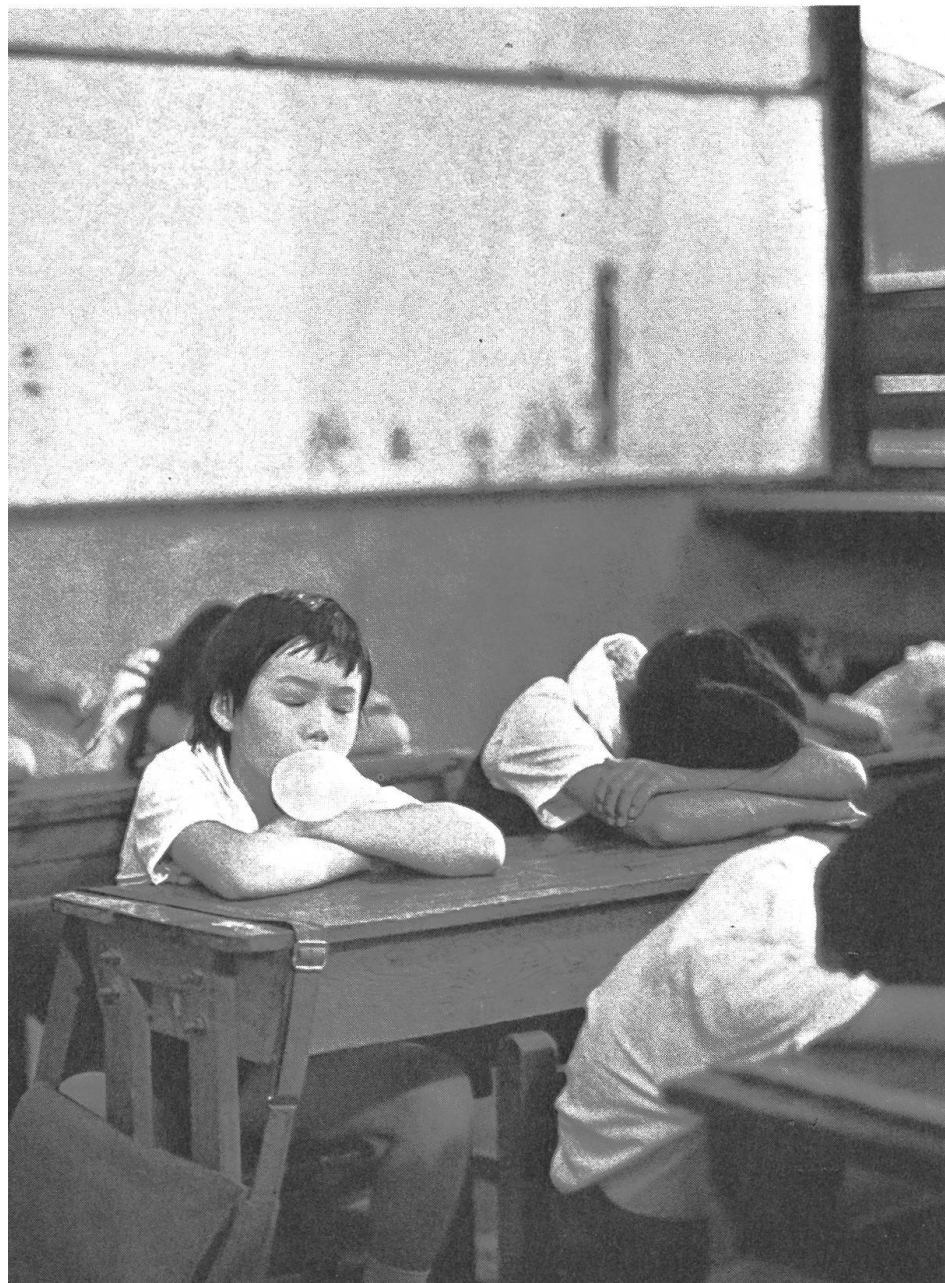
siert, an deren Programm jedes Jahr grössere Anforderungen und Qualitätsansprüche gestellt werden. Endlich gewährt der Staat der im Jahre 1979 gegründeten einheimischen Kinemathek eine gewisse Hilfe.

Der scheue ehemalige Medizinprofessor Hsiao Yeh, der sich nun ausschliesslich der Literatur und dem Schreiben von Drehbüchern widmet, fand, dass man unbedingt einigen talentierten jungen Filmschaffenden eine Chance geben sollte. Gesagt, getan: Die «Neue Welle» ist mit einem etwas unbeholfenen, aber sehr vielversprechenden ersten Film «In

Our Time» (1982) – vier Sketches, vier Regisseure (Edward Yang, Jim Tao, Ke Yi-Chen, Chang Yi), die ihre ersten Erfahrungen in ausländischen Film-schulen, in Kurzfilmen oder beim Fernsehen gesammelt haben – eingeläutet worden: ein Wendepunkt in der Kinogeschichte der Insel, ein positiver Versuchsballon, der noch keine Grossgewinne verzeichnet, aber auch kein Geld verliert; eine erste Bresche im Monolith der kommerziellen Produktion, eine Öffnung für ein «anderes» Kino. Die neuen Filme sind einerseits billiger – fünf bis sechs Millionen NT\$ (ungefähr 400000

Franken) anstatt zehn bis elf Millionen für einen kommerziellen Film –, da die jungen Filmschaffenden die Panavision dem Cinemascope, Aussenaufnahmen den künstlichen Dekors in den Studios, unbekannte Schauspieler den Stars vorziehen. Wirklichkeitsnaher ist das neue Kino andererseits, da auf Realität mehr Wert gelegt, das Leben wahrheitsgetreu dargestellt wird und man sich an Beobachtungen des Alltags und an autobiografischen Erlebnissen inspiriert. Beeinflusst durch das Beispiel der europäischen Vorhut, angeregt durch die Modernität der neuen Welle in Hongkong (Ann Hui, Tsui Hark, Allen Fong usw.), die sich 1979 bemerkbar machte, träumen die jungen Filmemacher aus Formosa von einem Neubeginn. «Wir waren der Abenteuerfilme unserer Väter, all jener altbekannten, abgedroschenen Erzählungen müde. Wir wollten keine Anpassungen mehr an Hongkongs Megaproduktionen», erklärt Edward Yang, einer der Initianten der neuen Welle: «Nun heisst es, das Auge offenzuhalten, Taiwan unter einem anderen Gesichtspunkt zu betrachten und den Gedanken, dieses Land sei eine ideologische Festung oder ein kulturelles Heiligtum, fallenzulassen.»

Hervorgegangen aus der Generation nach 1949, haben die jungen Autoren freiere Gedanken als ihre Vorgänger. Sie kennen weder die Verbitterung der Eingeborenen gegenüber der Besatzungsmacht noch die Sehnsucht der aus dem Reich der Mitte Verbannten, die sich jeden Abend zum Theater der Streitmächte begeben, um einer Peking-Oper beizuwohnen. Auch wenn sie Kinder der «Mainlanders» sind, verspüren die jungen Taiwanesen nicht unbedingt den Wunsch, auf den Kontinent zurückzukehren und, wie zur Zeit von 1949, mit der



Aussicht auf ein mehr als ungewisses Übermorgen zu leben. Ihre Wurzeln sind auf der Insel. Sie möchten das Heute im Frieden geniessen und nicht mehr in der versteckten Feindseligkeit gegenüber der Volksrepublik China leben, welche in einem offiziellen «Kriegszustand» fortbesteht. Der Traum von Kuomintang, China zurückzuerobern, interessiert sie umso weniger, als er ihnen als absolut trügerisch erscheint: auch wenn ihre Eltern – müde dieser Utopie nachzuträumen und traurig, nicht in das so nahe Land ihrer Ahnen zurückkehren zu können – sich entschliessen, nach Amerika oder Australien auszuwandern. «Weggehen ist keine Lösung. Ich habe elf Jahre in den Vereinigten Staaten gelebt. Der amerikanische Traum ist eine Illusion wie eine andere», meint Edward Yang.

«Seltsamerweise wurde (In Our Time) nicht ernst genommen», stellt Hsiao Yeh fest. Im darauf folgenden Jahr wurde nur ein Werk dieser Art produziert, «*Growing Up*» von Chen Kwen-Hou. Diese Geschichte vom Aufstand eines Jugendlichen verzeichnete einen kommerziellen Erfolg, der umso erstaunlicher war, als der Film brutal mit der Tradition des Happy-End brach. Diesmal berührte die neue Welle das richtige Ufer.

Identitätskrise

Bittersüsse Heraufbeschwörung der Wechselfälle, die den Übergang von der Kindheit zum Erwachsenenalter begleiten: «In Our Time» skizziert dieses beherrschende und wesentliche, beinahe schon zwingende Thema der jungen Filmschaffenden. Gross ist offensichtlich die Schwierigkeit, in der heutigen taiwanesischen Gesellschaft heranzuwachsen. Der

Film weist mit Besorgnis direkt auf das vom Autor Erlebte hin. Das weltbekannte Problem ist aber für Taiwan insofern von ganz aussergewöhnlicher Bedeutung, als der Wettkampf in den Schulen unerbittlich und die gesellschaftliche Kontrolle der Jungen drakonisch, um nicht zu sagen, paramilitärisch («In Our Time») sind. Bei den Knaben wird die Frustration noch durch den obligatorischen Militärdienst verschärft. Zwei Jahre Unterbruch werden von nicht wenigen als regelrechtes Trauma empfunden, wie dies aus der sehr schönen autobiografischen Erzählung «*All the Youthful Days*» (1983) von Hou Xiaoxiang hervorgeht. Die Monate vor dem Einrücken werden wie ein Aufschub erlebt, ein Purgatorium, beherrscht von der Unmöglichkeit und der Angst, irgend etwas – Beruf oder Liebe – aufzubauen. Ungestillte Wünsche, Traumscherben, verpasste Rendezvous können zu Verwirrung, Aufstand oder Kriminalität führen. Dies wird noch schlimmer, wenn diese Unsicherheit durch die Abwesenheit des Vaters, durch Entwurzelung, durch die Entdeckung der Grossstadt mit ihren Versuchungen, ihren Kniffen und ihrem Geldhandel verstärkt wird.

«Wir leben in völliger Verwirrung», gibt Edward Yang zu. Und zwar aus gutem Grund. Kaum eine Gesellschaft hat eine so schnelle Entwicklung durchgemacht. In nur einem Vierteljahrhundert, dank einem unwahrscheinlichen wirtschaftlichen Aufschwung, wechselte Taiwan von einer hauptsächlich ländlichen Welt zu einer industriellen und städtischen Gesellschaft. Trotz der kürzlichen Bemühungen der Regierung, die Traditionen zu retten, zerfallen die alten Strukturen, bröckeln die Werte ab, verkommt das Erbe. Die Familie bricht auseinander, der Geist lässt sich von

den Sirenen der Konsumgesellschaft verführen. Eine ultraschnelle Entwicklung verhindert das Schaffen neuer Werte, welche die alten ersetzen müssten. Daraus resultieren eine gewisse Unsicherheit, eine Empfindlichkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen, eine Zunahme der Scheidungen und der unehelichen Kinder.

Dieser beschleunigte Wandel bildet den Hintergrund zu Wan Jens Werk. Sein bester Film «*Ah Fei*» (1983), ein tragikomisches Melodrama auf halbem Weg zwischen Naturalismus und drolliger Karikatur, erzählt den schmerzlichen Befreiungsprozess eines jungen Mädchens. Am Beispiel seiner Geschichte und dem seiner Familie schildert der Filmschaffende die wichtigsten Wandlungen der taiwanesischen Gesellschaft, insbesondere die durch die Landflucht und Verstädterung hervorgerufenen sozial-psychologischen Zerstörungen, den Konflikt zwischen einem sich ständig erhöhenden Individualismus und den traditionellen elterlichen Verbundenheiten, den Schock zwischen den Werten der Konsumgesellschaft und der konfuzianischen Ethik, das Auftauchen einer Mittelklasse die zu allem bereit ist, um die Stufen der sozialen Rangordnung zu erklimmen.

«Taiwan ist in einer Übergangsphase», betont Edward Yang, «ein zerrissenes Land zwischen dem technologischen Modernismus und dem alten Glauben und Aberglauben, den Prinzipien der offiziellen Ideologien und der Wirklichkeit der Tatsachen und Wünsche.» Hongkong ist es gelungen, ein originelles und etwas abwegiges Gleichgewicht zwischen Ost und West zu schaffen, indem seine Schizophrenie zu seiner eigentlichen Identität wurde; Taiwan hingegen hat Mühe, mit dieser Zerrissenheit zu leben.

Kinostrasse in der Hauptstadt Taipei. Amerikanische Filme dominieren das Angebot.



Die Filme von Edward Yang, die vor allem von den bürgerlichen Kreisen und der goldenen Jugend von Taipei handeln, sind dafür interessante Beispiele. «*The Day of the Beach*» (1983), eine beinahe drei Stunden dauernde Freske, zeigt den Weg eines jungen Mädchens, das sich gegen die elterliche Autorität auflehnt und es vorzieht, seinen Gefühlen entsprechend zu leben. Am Ende des Weges stellt sich jedoch heraus, dass das Mädchen nicht glücklicher ist als sein Bruder, der ganz im Sinne der Tradition lebt. Wie viele Kinder seiner Generation ist auch das Mädchen nach japanischer Art erzogen worden und absolut nicht vorbereitet, mit der Modernität fertig zu werden. Im Teufelskreis des Karrieremachens gefangen, verdorben durch «westliche» Probleme wie Kommunikationsschwierigkeiten und Ehebruch, zerbricht auch seine Ehe. Seine Ideale sind gestorben.

Diesen Gedanken verfolgt Edward Yang noch mit viel mehr Genauigkeit und Stärke in sei-

nem letzten Film «*Taipei Story*» (1984). «Wenn «*The Day on the Beach*» gewisse Traditionen anprangert, zeigt «*Taipei Story*» meine Sorge vor der Zukunft und predigt die Rückkehr zu gewissen Grundwerten. Die heutige Jugend, vollkommen durchdrungen von der japanischen Kultur, macht mir Angst. Wo gehen wir hin? Woher kommen wir? Die junge Generation muss ihre eigene Identität finden und nicht nur Fremdes kopieren.» Der Filmemacher vermischt in einem kaleidoskopischen Mehrstufen-Drehbuch eine ganze Anzahl Geschichten. «Zu Beginn wollte ich einen konzeptionell mehr auf die Stadt ausgerichteten Film drehen. Doch mehr und mehr haben sich die Personen durchgesetzt, um schliesslich den ersten Platz einzunehmen.» Protagonist der Geschichte ist Lon, ein völlig ratloser Junge, der in der heutigen Welt dahintreibt. «Unglaublich, wie stark Taipei sich während der letzten beiden Jahre geändert hat. Die Fairness, die Ehrlichkeit, die Treue, all diese

Werte, an die meine Generation glaubte, liegen in den letzten Zügen. Alles scheint so rasch vergänglich», meint der Filmemacher melancholisch. Alle Beziehungen zwischen Menschen werden durch das Geld bestimmt. Jeder handelt nur in seinem eigenen Interesse.

Für die «Losers» ist Taipei ohne Mitleid. Frustriert, unverstanden, überempfindlich, bringt Lon seine Empörung gegen Ungerechtigkeit durch Gewalttaten zum Ausdruck. Er flieht in den Traum, die Sehnsucht nach den glorreichen Jahren, als Taiwan Weltmeister im Baseball-Spiel (1969) wurde. Lon wird in einer Nacht von einem jungen «Kamikaze» verletzt und stirbt, allein auf dem Trottoir, neben einem Haufen Abfall und einem alten, knisternden Fernsehgerät. Bisher hat noch kein Film der Kinogeschichte Taiwans der Hoffnungslosigkeit so deutlich Ausdruck gegeben. In kürzester, aber leidenschaftlicher Art beschuldigt der Film die Regierung. Er zeigt eine Gruppe junger Motor-



Aus «Dongdong de Jiaqi» (A Summer at Granpa's) von Hou Xiaoxian.

radfahrer, die ratternd das mit tausend Girlanden erstrahlende Denkmal Tschiang Kai-scheks umrunden.

«Die Zensurgrenzen gibt es wirklich», erklärt Edward Yang, «aber vielleicht gibt es auch ein Selbstzensur-Problem zu überwinden.» Der erste Film, der das Schutzgeländer der Regierung frontal angriff, war «*The Sandwich Man*» (1983), eine der ersten erlaubten Anpassungen eines Romans, in diesem Falle das Werk des bekannten und sehr umstrittenen Schriftstellers Huang Chun-Ming, ausgeführt nach dem Muster des «In Our Time», einem Gemeinschaftsprodukt, bestehend aus drei, von drei verschiedenen Filmemachern realisierten Episoden (Wan Jen, Hou Xiaoxian, Jong Cheung Tsang). Das heikle Hauptmotiv: der japanische und amerikanische Imperialismus. Das Resultat einer Annäherungspolitik an eine nichtkom-

munistische Welt, notwendig gemacht durch das Bedürfnis, der insularen Klaustrophobie und der durch Peking geschürten internationalen diplomatischen Isolation zu entkommen. Ein Unternehmen mit einigen nicht immer sehr glücklichen Auswirkungen.

Eine der Filmfabeln zeigt zum Beispiel, wie eine der letzten Neuheiten auf dem Haushaltartikelmart, ein Dampfkochoptopf, am Ende den Vorführer zerreißt, der beauftragt war, den Gebrauch des Gerätes in den ländlichen Regionen zu fördern. Auf diesen Angriff auf den japanischen Wirtschaftseinfluss folgt eine noch unbarmherzigere Attacke auf die amerikanische Strategie. Die Episode spielt sich 1969 mitten im Vietnam-Krieg ab, zu jenem Zeitpunkt, als sich die GI's in Formosa in den Armen der Schönen der Nacht von den Strapazen des Krieges erholten. Ein

Armer wird von einer amerikanischen Luxuslimousine überfahren; ein tragischer Unfall, der sich dank der von der amerikanischen Regierung in Sorge um die guten Beziehungen mit Kuomintang geleisteten generösen Abfindung für die betroffene Familie in einen reinen Glücksfall verwandelt. Das von der CMPC produzierte Werk fand bei der Zensur kein Wohlgefallen. Unter dem massiven Druck der Medien musste diese dennoch nachgeben: ein grosser Schritt in Richtung Gewährleistung der Meinungsfreiheit. Hou Xiaoxian ist eben dabei, die Geschichte einer Familie zu drehen, die 1949 mit Kuomintangstruppen an Land kam und, überzeugt, bald wieder in ihr Land zurückzukehren, lange Jahre verbrachte, ohne das Gepäck auspacken: ein bereits im Vorstadium umstrittenes Werk.

Atemlosigkeit

Was ist eine «neue Welle»? In Wirklichkeit nichts anderes als die Reaktion auf eine verkalkte und kranke Industrie, und genau da drückt der Schuh. Denn es ist äusserst schwierig für eine Knospe, auf einem abgestorbenen Ast zu überleben. Es scheint, als ob auch die taiwanesischen neue Welle dieser Regel nicht entkommt. Heute sieht es so aus, als wäre sie am Sterben, als wäre sie auf der Suche nach einem zweiten Anlauf. 1984 war ein schlechtes Jahr für die jungen Regisseure, deren Produktionen nur etwa 20 Prozent des Totals ausmachten. Die erste Neugierde gestillt, beunruhigt durch die wirtschaftliche und politische Lage, setzt das Publikum heute vor allem auf Filme, die Träume und die Flucht aus der Wirklichkeit erlauben. Kommerzielle Debakel folgten sich, der spektakulärste war sicherlich jener der «Taipei Story», die nur während drei Tagen gezeigt wurde. «Ein Problem der Einführung», meint Chen Kuo-Fu: «Keine Stars, keine Hoffnung, alle waren hilflos.»

Das Problem ist aber nicht nur kommerzieller Art. Auch auf künstlerischem Niveau ist man an einem toten Punkt angelangt. «Die Filmschaffenden sind sich ihrer Ästhetik bewusst geworden. Gewisse Stilfiguren, wie sehr lange und distanzierte Aufnahmen, enden vielfach im Manierismus. Das Publikum kann deren dramatische Notwendigkeit nicht wahrnehmen und langweilt sich», erklärt Chen Kuo-fu, «im weiteren liessen sich die Autoren zu leicht von den Werken der Romanschriftsteller inspirieren. Es ist höchste Zeit, sich neue Drehbücher einfallen zu lassen.» Auch wenn sich die technische Qualität der Filme seit «In Our Time» stark verbessert hat, sind die Filme-

macher eher selten, denen es gelingt, das soziale Denken und die einfache Wirklichkeit durch eine persönliche Ästhetik zu transzendieren. Es scheint, als ob letztlich die weiterzugehende Botschaft oder die politisch-soziologische Feststellung und nicht der Wunsch nach einer eigentlichen kinematografischen Schrift ausschlaggebend sind. Eigentlich ist es nur zwei Filmemachern gelungen, sich als echte Autoren zu profilieren.

Von bestimmten Kritikern heftig angegriffen, die seine Welt zu eigenartig und unnatürlich finden, um Taiwans Wirklichkeit zu widerspiegeln, kann sich Edward Yang vor allem dank einem sehr gepflegten, kühlen, in zart nuanciertem Licht gebadeten und mit grosser Genauigkeit eingestellten Bild behaupten. Seit «In our Time» hat sich sein Stil noch verfeinert. Während «That Day on the Beach» unter einer veralteten und mechanistischen Flash-Back-Struktur sowie unter einem manchmal unnötig gekünstelten Kameraspiel litt, beeindruckt «Taipei Story» durch seine Prägnanz und Striktheit. Der Aufbau ist knapp, der Rhythmus lebendig. In grösster Einfachheit bevorzugt der Film die unbeweglichen, äusserst nüchternen Aufnahmen. «Es war eine kleine Herausforderung an die Industrie. Die meisten Schauspieler und Techniker waren Amateure. Ich wollte beweisen, dass es auch unter solchen Bedingungen möglich ist, etwas zu schaffen», betont der Filmschaffende.

Im Gegensatz zu Edward Yang, der das Filmgewerbe in Los Angeles studierte, hat Hou Xiaoxiang Taiwan nie verlassen. Reiner Autodidakt, Filmschaffender der Intuition und der absoluten Genauigkeit, hat er seinen Beruf selber erlernt, indem er hier und dort als Techniker arbeitete. Als Hit im Box-Office könnte sein erster Film, «The

Green, Green Grass of Home (1982), eine die Probleme einer Kleinstadt aufzeigende Komödie, als Vorzeichen der neuen Welle betrachtet werden. Seine letzte Produktion «*A Summer at Granpa's*» (1984) ist das Ergebnis eines rigorosen und strengen Vorgehens, das mit den Filmen «The Sandwich Man» und «All the Youthfull Days» begann. Da die Mutter sehr krank ist, verbringen die Kinder einige Wochen bei ihrem Grossvater im Innern des Landes. Ein heller Sommer, durchtränkt von Sonne und Gelächter. Doch nur auf der Oberfläche, denn die Spiele und Streiche verdecken ungeahnte Dramen. Der Tod lauert überall, quälend im Hintergrund einer auf naive Weise glücklichen, aber insgeheim zerrissenen Kindheit.

Der Film zeigt, als eine Art Ferienchronik, eine enge Folge kurzer, sehr geschickt zusammengebaute Geschichten, die jede Identifikationsmöglichkeit mit einer Person verunmöglichen und dennoch ein eindrückliches Bild vom Leben einer taiwanesischen Familie als Wiege der Tradition und Resonanzkörper des gesellschaftlichen Wandels geben. Der Stil ist zurückhaltend, beinahe ohne Grossaufnahmen. Hou Xiaoxiang bevorzugt geschickt zusammengestellte Fernaufnahmen und Fixeinstellungen, die es erlauben, die Personen in ihrer Umgebung spielen zu lassen. Er filmt durch Fenster, durch mehrere geöffnete Türen. Die Kamera kann noch so diskret sein, beinahe objektiv, manchmal erfasst von der Leere, der Zuschauer wird immer wieder auf sie aufmerksam gemacht. Erstaunlich ist, dass dieses Auf-Distanz-Sehen die Gemütsbewegungen niemals abtötet. Sie ist für den Filmschaffenden ein Mittel, ausserhalb der Aktion zu stehen und weder zu Personen noch zu Gegebenheiten Stellung zu neh-

men. Dank Genauigkeit, Scharfsicht und Strenge konnte das Wunder geschehen: Die Eindringlichkeit seiner Bilder erlauben Hou Xiaoxiang, die Wirklichkeit zu transzendieren und die unsagbare und ungewöhnliche Poesie des Alltags hervorbrechen zu lassen. Er zeigt ihn in all seinen Details, ob zärtlich oder grausam.

Gelingt die Auffrischung?

«Die neue Welle wird nur überleben können, wenn die CMPC und die Medien daran glauben. Die Verleiher und Kinobesitzer sollten neue Förderungsmethoden finden, die den Produkten wirklich angepasst sind», empfiehlt Tschen Kuo-fu, «aber vor allem sollten die Filmschaffenden mehr Phantasie zeigen, sich erneuern, indem sie von der bestehenden Produktionsstruktur profitieren. Bis heute haben sie sich wagemutiger gezeigt als ihre Berufskollegen in Hongkong, deren Bewegung im Sumpf des Systems steckenblieb.» Über ihre individuellen unterschiedlichen Auffassungen hinaus haben sie den grossen Vorteil, eine einzige Familie zu bilden, ähnlich wie die neue Welle zu deren Beginn in Frankreich. Sie treffen sich oft, diskutieren viel, überlegen zusammen, teilen die gleichen ästhetischen und moralischen Werte.

Edward Yang hat wohl verstanden, dass eine Auffrischung notwendig war. «Ich fühle mich freier. Ich konnte mich von einer gewissen Zahl von Zwangsvorstellungen befreien. Jetzt möchte ich vieles unternehmen, vieles lernen. Nach dem Misserfolg von «Taipei Story» bleibt mir auch keine andere Möglichkeit. Ich muss etwas Leichteres schaffen, mit der Wahl der Themen vorsichtiger sein. Ich hätte grosse Lust, einen Film über die sich bei uns zur Zeit grosser Be-

liebtheit erfreuenden Popkultur oder einen Geschichtsfilm mit Kostümen zu drehen. Die Geschichte Chinas ist voller für uns lehrreichen Epochen und Berichten.»

Die CMPC versucht ihrerseits ebenfalls, einen Ausweg zu finden. Allerdings ein bisschen weniger energisch als bis anhin, da der seit letztem Jahr amtierende neue Direktor vor allem an vollen Kassen interessiert zu sein scheint. Der erste Prototyp einer neuen Serie ist bereits im Kasten. «*Runaway*» (1984) von Wang Tung. Ein seltsamer Film, eine Mischung zwischen Genrefilm – in diesem Fall eine sehr stark von Kurosawa inspirierte Samurai-Geschichte, die im feudalistischen China spielt – und einem psychologischen Bericht. Der Filmschaffende erzählt die Geschichte einer durch die Auflösung bedrohten Gruppe von Banditen. Diese sind von Zweifeln befallen, zerrissen durch Motivationskonflikte, einsame Falken, enturzelt, ohne Ast, auf dem sie sich niederlassen könnten, durch die Regenzeit in einem Tempel gefangen. Eine aus einem Bauerndorf entführte Frau, Gegenstand von Begehrlichkeit und inneren Kämpfen, wirkt während ihrer Krise als Katalysator. Auch wenn der Rhythmus vielfach erstaunlich langsam ist, sind die dramatischen Effekte meist angemessen und leicht. Der Filmemacher scheint weder Hämoglobinkaskaden noch musikalische Crescendos zu scheuen. Hingegen ist er auch ohne weiteres fähig, Momente zartester Poesie heraufzubeschwören, erfüllt von einem erstaunlichen lyrischen Funken. Im grossen ganzen ein Kompromiss zwischen kommerziellem Produkt und Autorenfilm, aber ohne Zweifel zu banal, um für das neue taiwanische Kino eine wirkliche und dauerhafte Pforte zur Rettung zu öffnen. ■

Urs Jaeggi

ROC around the clock: Medien in Taiwan

Die Republic of China (ROC) – dies die offizielle englischsprachige Bezeichnung mit entsprechendem Kürzel von Taiwan – kennt keine grüne Grenze. Rundum brandet das Meer an die Küste der 36000 Quadratkilometer grossen Insel mit ihren 17 Millionen Einwohnern. Inselvölker laufen Gefahr, in eine Abschirmung zu geraten. Für Taiwan gilt dies in doppelter Hinsicht: nicht nur die geografische, sondern auch die politische Lage drängen Formosa in eine unfreiwillige Isolation: Wer mit der nur durch die rund 120 Kilometer breite Formosa-Strasse getrennten Volksrepublik China politische und diplomatische Beziehungen unterhalten will, darf die ROC nicht anerkennen. Denn diese gilt dort als eine abtrünnige Provinz, seit sich Tschiang Kai-schek 1949 mit zwei Millionen treuen Kuomintang vom Festland zurückgezogen hat.

Kultischer Antikommunismus

Taiwan, das aus diesem Grunde nur noch von wenigen Staaten politisch anerkannt wird, sieht sich dagegen als weiterhin rechtmässiger Verwalter des gesamten chinesischen Volkes an, und der Regierungssitz in Taipei gilt nur als «provisorisch». Diese Haltung beeinflusst die Politik des Inselstaates in starkem Ausmass. Sie ist geprägt von einer ständigen Wehrbereitschaft gegen allfällige Übergriffe von Mainland-China her und einer entsprechenden militärischen Präsenz vor allem in