

**KARL SIEREK / GUIDO KIRSTEN (HG.)**

# **DAS CHINESISCHE KINO NACH DER KULTURREVOLUTION**

**THEORIEN UND ANALYSEN**

**SCHÜREN**

# Inhalt

## Aufblende

- Karl Sierek / Guido Kirsten*  
Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution 11

## I. Zur historischen und theoretischen Konfiguration

- Hao Dazheng*  
Über Malerei und Film. Die visuelle Tradition Chinas 31

- Hu Ke*  
Zur Entwicklung der chinesischen Filmtheorie 1978–2008 45

- Rao Shuguang*  
Reform und Öffnung – 30 Jahre chinesischer Film 57

## II. Die Vierte Generation: Der Beginn des Modernismus

- Dai Jinhua*  
Verdrängungs- und Erinnerungspolitik der Vierten Generation 75

- Yang Ji / Hu Han*  
Ein besonderer <Narbenfilm>.  
Erzählstruktur und Selbstreflexivität in XIAO JIE (DIE GASSE) 99

## III. Die Fünfte Generation: Neue Ästhetik und internationaler Ruhm

- Esther Yau*  
HUANG TU DI (GELBE ERDE).  
Westliche Analyse eines nicht-westlichen Texts 115

|   |     |
|---|-----|
| <i>Paul Clark</i><br>Das Selbst im Spiegel des Anderen.<br>Tian Zhuangzhuang und der chinesische Minderheitenfilm                               | 137 |
| <i>Teng Guoqiang</i><br>Tian Zhuangzhuangs LAN FENGZHENG (DER BLAUE DRACHEN)<br>im Kontext seines Werkes  | 151 |
| <i>Nie Xinru</i><br>Narration und mystisches Kolorit in<br>HUANLE YING XIONG (DER FRÖHLICHE HELD)   | 165 |
| <i>Rey Chow</i><br>Die Macht der Oberflächen.<br>Zur Widerständigkeit in Zhang Yimous Filmen  | 175 |
| <i>Wang Rui</i><br>Yin und xiao in JUDOU  | 211 |
| <i>Isabel Wolte</i><br>Der Anbruch einer neuen Zeit.<br>Transnationalität und Adaption in Li Shaohongs<br>XUESE QINGCHEN (EIN BLUTROTER MORGEN) | 223 |
| <br><b>IV. Die Sechste Generation: Urbanität und Realismus</b><br><br>  |     |
| <i>Bérénice Reynaud</i><br>Zhang Yuans frühe Filme.<br>Der periphere Blick und die Geburt der Sechsten Generation                               | 241 |
| <i>Christine N. Brinckmann</i><br>Lokalität in MINJING GUSHI (AUF STREIFE)  | 269 |
| <i>Jason McGrath</i><br>Die strukturierende Absenz des Anderswo.<br>Jia Zhangkes ZHANTAI (PLATFORM)   | 293 |
| <i>Guido Kirsten</i><br>ANYANGDE GUER (THE ORPHAN OF ANYANG) und der<br>postsozialistische Realismus der Sechsten Generation                    | 317 |

---

|  |     |
|--|-----|
| <i>Zhang Yingjin</i><br>Filmischer Raum und Performanz.<br>DA WAN (BIG SHOT'S FUNERAL) als<br>postmodernes Kino der Attraktionen | 335 |
|--|-----|

## **V. Die Neue Dokumentarfilmbewegung**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Lu Xinyu</i><br>Was ist neu an der Neuen Dokumentarfilmbewegung? | 357 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Stefan Kramer</i><br>Die dokumentarische Ästhetik der Wirksamkeit und Chen<br>Weijuns HAOSI BURU LAI HUOZHE (LEBEN IST BESSER ALS STERBEN) | 371 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Chris Berry</i><br>Drehort, Stadt und Nation in SANYUANLI<br>und MEI SHI JIE (MEISHI STREET) | 391 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Lukas Foerster</i><br>Zur Politik des Raums im zeitgenössischen<br>chinesischen Dokumentarfilm | 411 |
|---|-----|

## **Ablende**

|  |     |
|--|-----|
| <i>Karl Sierek</i><br>Farbvolumen, Schattenfläche und gleißende Inversion.<br>Drei Typen des Schwarzbilds im chinesischen Film | 431 |
|--|-----|

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| <b>Zu den Autorinnen und Autoren</b> | 449 |
|--------------------------------------|-----|

## **Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution**

Das Jahr 1976 markiert mit der Verhaftung der ›Viererbande‹ und dem Tod Maos nicht nur das Ende der Kulturrevolution, sondern auch eine Zäsur für die Filmkultur Festland-Chinas. Eine ganze Generation (die sogenannte «Vierte»), die vorher an der Beijing Filmakademie ihr Studium absolviert hatte, ihren Beruf jedoch nicht oder nur unter extremen staatlichen Beschränkungen ausüben konnte, nahm das Regiehandwerk jetzt erst auf. Die Übergangsperiode vom Staatskommunismus zum Postsozialismus, die man als ›kulturelle Revolution‹ nach der Kulturrevolution bezeichnen kann, konnte sich mit der Machtübernahme durch Deng Xiaoping 1979 und den von ihm eingeleiteten Reformen konsolidieren. Bereits 1978 ließ die Beijing Filmakademie nach Jahren ohne Lehrbetrieb wieder Studierende zu. Gleich der erste Jahrgang, der das Studium 1982 abschloss, sollte ab Mitte der 80er Jahre als sogenannte Fünfte Generation in die Filmgeschichte eingehen. Filme wie HUANG TU DI (GELBE ERDE, Chen Kaige, CN 1984), YIGE HE BAGE (EINER UND ACHT, Zhang Junzhao, CN 1985) und HONG GAOLIANG (DAS ROTE KORNFELD, Zhang Yimou, CN 1987) präsentierten eine völlig neue Ästhetik, die großes filmhandwerkliches Talent mit einer Aneignung der visuellen Tradition Chinas und der Verarbeitung prärevolutionärer Themen verband. Die Erfolge auf internationalen Festivals und die Begeisterung auch des westlichen Publikums hat zu ersten wissenschaftlichen Arbeiten über die Filme dieser Fünften Generation geführt. Der spezifisch chinesische Modernismus, der im Kino mit den Arbeiten der Vierten Generation begonnen hatte, fand in den 1980er Jahren in den Filmen von Chen Kaige (\*1952), Zhang Yimou (\*1951), Tian Zhuangzhuang (\*1952) und anderen seinen gültigen Ausdruck und weltweite Anerkennung.

Bis heute ist nicht klar, wer den Begriff ›Fünfte Generation‹ für diese Regisseure (respektive ›Vierte Generation‹ für ihre unmittelbaren Vorgänger) geprägt hat. In China stammt dieses Periodisierungsschema aus der Literaturgeschichte und wurde in den 1980er Jahren auf den Film übertragen. Sicher ist, dass erst rückblickend die drei der Vierten vorausgehenden Generationen benannt wurden, wobei die Einteilung nicht unbedingt einheitlichen Kriterien folgt und nicht immer gleich ausfällt. Wir würden – darin beispielsweise Dai Jinhua in ihrem Aufsatz «A Scene in the Fog: Reading the Sixth Generation Films» folgend – vorschlagen, die Erste Generation

als die des Stummfilms zu bezeichnen, mit den um die Jahrhundertwende geborenen Regisseuren Zheng Zhengqin (1889–1935), Zhang Shichuan (1890–1954) und Sun Yu (1900–1990). Als Zweite Generation können dann jene Filmemacher gelten, die, nach 1900 geboren, ab den 1930er Jahren mit Ton zu arbeiten begannen und bis zur Revolution 1949 den chinesischen Film prägten. Dazu zählen vor allem Regisseure wie Cai Cusheng (1906–1968), Shen Xiling (1904–1940), Yuan Muzhi (1909–1978) und Fei Mu (1906–1951), dessen *XIAO-CHENG ZHI CHUN* (FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT, CN 1948) das wohl wichtigste Werk dieser Periode ist.

Die Dritte Generation ist entsprechend die des ‚Sozialistischen Realismus‘, der nach der siegreichen kommunistischen Revolution bald als offizielle Losung ausgegeben wurde. Als ihr ältester Vertreter kann Zheng Junli (1911–1969) gelten, der bereits mit dem Zweite-Generation-Regisseur Cai Cusheng gemeinsam an *YI JIANG CHUNSHUI XIANGDONG LIU* (EIN FRÜHJAHRSSTROM FLIESST NACH OSTEN, CN 1947) arbeitete, mit *WUYA YU MAQUE* (KRÄHEN UND SPATZEN, CN 1949) einen der letzten prärevolutionären Filme drehte und in den 1950ern für mehrere Propagandawerke verantwortlich zeichnete. Zur Verbreitung des ‚Sozialistischen Filmrealismus‘ in China trugen neben vielen anderen Hu Sang (1916–2004) und besonders Xie Jin (1923–2008) bei, der sowohl für seine Arbeiten aus den 1960er Jahren, zum Beispiel *HONGSE NIANZI JUN* (DAS ROTE FRAUENBATAILLON, CN 1961) oder *WUTAI JIEMEI* (BÜHNENSCHWESTERN, CN 1965) wie auch für das post-maoistische Melodram *TIANYUN SHAN CHUAN QI* (DIE LEGENDE VOM TIANYUN-GEIRGE, CN 1980) bekannt wurde. Eine ähnlich die Perioden übergreifende Karriere machte Xie Tieli (\*1925).

Beide Xies schlugen eine Brücke zur Vierten Generation und damit zu jenen Regisseuren, die in den 1940ern geboren wurden und deren Filmschaffen durch die Kulturrevolution entweder unterbrochen oder verzögert wurde. Yang Yanjin drehte wie Huang Jiazhong (\*1941) seinen ersten Film 1979, Zhang Nuanxin (1941–1995) erst 1981, Xie Fei (\*1942) sogar erst 1986. Wie in verschiedenen Beiträgen dieses Bandes deutlich wird, gelten die Werke der Vierten Generation heute als Beginn des «Neuen Chinesischen Films», als Anbruch des spezifischen – im Vergleich zur Entwicklung im Westen verspäteten – Kinomodernismus in China. Ab Mitte der 1980er Jahre wurden sie jedoch von den weltweiten Erfolgen der Fünften Generation überschattet und im Westen erst in allerjüngster Zeit wiederentdeckt.

So wertvoll das Generationen-Schema mit seiner Kopplung von Geburtskohorten und Perioden in der chinesischen Filmgeschichte sein mag, birgt es auch Probleme, die nicht übersehen werden dürfen. So ist die Ästhetik einer bestimmten Generation deutlich heterogener, als die holzschnittartigen Zuschreibungen erkennen lassen (wenn etwa, wie häufig gesche-

hen, die Fünfte Generation als ‹ästhetizistisch› und ‹rural› der vermeintlich ‹realistischen› und ‹urbanen› Sechsten gegenübergestellt wird). Es handelt sich allenfalls um Tendenzen, die sowohl bedeutende Differenzen innerhalb einer Generation als auch generationenübergreifende Gemeinsamkeiten verdecken können. Oftmals fällt die Zuordnung auch schon deshalb nicht leicht, weil es zwischen fast allen Generationen unmerkliche Übergänge gibt sowie Personen, die sich beiden zuordnen lassen. So ist beispielsweise schwer zu sagen, ob etwa Zheng Yunli noch zur Zweiten oder schon zur Dritten Generation gehört oder Ning Ying (\*1959) der Fünften oder eher der Sechsten Generation zugeordnet werden sollte. Oder ob Guo Xiaolu und Li Hongqi, die Locarno-Gewinner von 2009 respektive 2010, noch der Sechsten zuzurechnen sind oder bereits von einer Siebten Generation künden, deren Auftauchen schon seit einigen Jahren prophezeit wird, die sich aber bislang noch nicht als ästhetisch eigenständige herauskristallisiert hat.

Ein weiteres – und schwerwiegenderes – Problem besteht darin, dass das chinesische Filmschaffen mit dem Generationenraster inzwischen nur noch ausschnittsweise erfasst wird: Es bezieht sich ausschließlich auf den Bereich des künstlerisch ambitionierten Films, der auf internationalen Festivals Anerkennung findet und als ‹Autorenfilm› im weitesten Sinn qualifiziert werden kann. Der im Westen ohnehin schwerer zugängliche, jedoch in China – wie überall – um ein Vielfaches bekanntere Sektor des kommerziellen Unterhaltungsfilms kommt im Generationen-Schema überhaupt nicht zum Ausdruck. Auch im Zwischenbereich von marktorientiertem und ästhetisch ambitioniertem Kino lässt sich dieses Problem erkennen, etwa in Bezug auf Filme wie *DA WAN (BIG SHOT'S FUNERAL)*, Feng Xiaogang, CN 2001) oder *GUIZI LAI LE (DEVILS ON THE DOORSTEP)*, Wen Jiang, CN 2000), die zeitlich zu den Werken der Sechsten Generation gehören, mit deren ästhetischem Programm aber kaum etwas gemein haben.

Dieses Problem ist besonders seit den 1990er Jahren virulent, in denen sich die chinesische Filmproduktion aufgrund des nachlassenden staatlichen Produktionsmonopols diversifiziert hat und in denen auch die Sechste Generation auf den Plan trat, die ihrerseits den chinesischen Kinomodernismus mit anderen Mitteln fortsetzte. Im Unterschied zu den zunehmend größeren und teureren Produktionen und der stilisierten Ästhetik der Fünften Generation setzten Regisseure wie Zhang Yuan (\*1963), Wang Xiaoshuai (\*1966) und Jia Zhangke (\*1970) auf eine oftmals inoffizielle, klandestine Produktionsweise, urbane Themen und hybride, semi-dokumentarische Formen. Auch ihre Arbeiten wurden und werden mit Begeisterung auf internationalen Festivals aufgenommen. Zeitgleich ist die ‹Neue Dokumentarfilmbewegung› entstanden, die in engem (persönlichen) Austausch mit den Vertretern der Sechsten Generation steht. Für ihre

Filme, die unbekanntere Probleme und Milieus des neuen postsozialistischen China porträtieren, gelten das französische *Cinéma vérité* oder das US-amerikanische *Direct Cinema* als historische Vorbilder. Ihre Arbeiten, zu denen als herausragende etwa *LIULANG BEIJING: ZUIHOU DE (BUMMING IN BEIJING – THE LAST DREAMERS, CN 1990)* von Wu Wenguang und *TIE XI QU (WEST OF THE TRACKS, CN 2003)* von Wang Bing zählen, finden besonders in den letzten Jahren verstärkt Zugang zu renommierten Filmfestspielen und gewinnen auch im europäischen Fernsehen an Sichtbarkeit.

Trotz dieser wachsenden internationalen Akzeptanz des festlandchinesischen Films hält sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung damit bisher in Grenzen. Einige verdienstvolle Sammelbände und Monografien aus US-amerikanischen Universitätsverlagen, hie und da Versuche einer systematisch angelegten Filmgeschichtsschreibung und erste Schritte der vergleichenden Einordnung einzelner Arbeiten in das transnationale Produktions- und Festivalgeschehen – dies sind die wenigen Versuche, einen gewissen Ausgleich des Interesses auch gegenüber dem Boom an Literatur über die beiden anderen chinesischen Kinematografien in Hongkong und Taiwan herzustellen. Neben den Anregungen, die diese Pionierarbeiten bei der Planung unseres Bandes lieferten, zeichnete sich jedoch bald die erste Prämisse dieses Unterfangens ab: Es sollte, trotz der zu erwartenden Schwierigkeiten im transkulturellen Dialog, möglichst vielen Stimmen maßgeblicher FilmtheoretikerInnen und KinohistorikerInnen aus China ein Forum geboten werden.

Bei den Diskussionen mit potenziellen AutorInnen um die Zusammenstellung der Beiträge wurde von Anfang an darauf geachtet, drei verschiedene Schwerpunkte filmtheoretischer Reflexion aufzubauen. Zunächst sollten kunsttheoretische und -historische Diskurse berücksichtigt werden. Dabei stand die Untersuchung der Nachwirkungen der Jahrtausende alten chinesischen visuellen Kultur in den neueren Filmen und ihr Einfluss auf bildkompositorische Verfahren besonders der Werke der Fünften Generation im Vordergrund.

Zweitens sollten die im interkulturellen Diskurs nicht unwesentlichen Fragen kultur- und ideologiekritischer Dimension im Zusammenhang mit ästhetischen Effekten der analysierten Filme Berücksichtigung finden. Um die in einigen Werken angelegten Symboliken zu erhellen, schien es deshalb unabdingbar, die lange fortbestehenden Wechselwirkungen zwischen den subkutan wirksamen konfuzianischen Wert- und Moralvorstellungen und der filmischen Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen herauszuarbeiten.

Drittens schließlich wurde bei den Analysen versucht, einen besonderen Schwerpunkt auf filmästhetische Fragen der Raumkonstruktion und



-repräsentation zu legen. Auch hier spielen selbstverständlich die chinesische Bildkultur und mit dieser verbundene Konzepte von Räumlichkeit eine große Rolle, deren spezifisch kinematografische Aneignung und Neubearbeitung dieser Tradition untersucht wird. Fragen nach Farbgebung, Kadrierung, Mise en scène und Montage treten dabei in den Vordergrund. So lassen sich in nicht wenigen Filmen symptomatische Verflachungen des Bildraums und spezifische Perspektivcodes beobachten, die mit dem dominanten Repräsentationsraum westlicher (Film-)Bildtradition in Kontrast geraten. Auch durch Verdeckungen, Dekadrierungen und Rückenfiguren wird das Dogma der optimalen Sichtbarkeit, das noch in den Filmen des Sozialistischen Realismus tonangebend war, unterwandert. Die Frage nach filmischer Räumlichkeit im weiteren Sinn bestimmt auch die Untersuchungen zur Repräsentation moderner Urbanität in den Filmen der Sechsten Generation und im Neuen Dokumentarfilm: Wie rekonstituieren sie die Lebens- und Raumerfahrung heutiger Megacities? Wie werden bestimmte urbane Milieus porträtiert? Wie werden die zum Teil extremen Unterschiede innerhalb Chinas filmisch festgehalten?

Bevor diesen drei Erkenntnisinteressen kunstwissenschaftlicher, kulturtheoretischer und filmästhetischer Provenienz im Rahmen der filmwissenschaftlichen Gesamtperspektive des Bandes nachgegangen werden konnte, war allerdings eine Vielzahl von Problemen aus dem Weg zu räumen, die für die interkulturellen Beziehungen zwischen Europa und China nicht untypisch sind. Erste Kontakte zu namhaften chinesischen FilmtheoretikerInnen und -historikerInnen, die wir zunächst via Email anzubahnen versuchten, blieben erfolglos. Erst ein längerer Forschungsaufenthalt in Beijing, Shanghai und Hangzhou führte zu persönlichen Kontakten, die die Grundlage eines inzwischen stabil gewordenen Vertrauensverhältnisses über Sprach-, Kultur- und Mentalitätsgrenzen hinaus legten. Auf dieser Basis konnten zumindest einige der Übersetzungsprobleme, die nicht nur sprachlicher Natur waren, reduziert werden.

Dennoch wird es den LeserInnen gerade beim Vergleich von Texten chinesischer und westlicher Provenienz nicht entgehen, dass die Beiträge von äußerst unterschiedlichen theoretischen, aber auch arbeitstechnischen, ja sogar stilistischen Voraussetzungen ausgehen. So folgen Texte mit eher faktografischer auf solche mit eher filmtheoretischer Orientierung, kleine filmanalytische Abhandlungen stehen in Kontrast zu biografisch-autorentheoretisch angelegten Studien; cinéphile Kritik aktueller Filmproduktion vor dem Hintergrund des europäischen Kunstfilmfestivalbetriebs wechselt sich ab mit akademischer, den jeweiligen Stand des Denkens mitreflektierender Theorieproduktion; medientheoretische Essayistik ergänzt

filmhistorisches Quellenstudium. Auch einige inhaltliche Unterschiede in faktografischen Details oder in der Einschätzung des Stellenwerts mancher Filme werden der aufmerksamen Lektüre nicht entgehen. Diese Heterogenität wurde jedoch von den Herausgebern absichtlich weder kaschiert noch eingeebnet. Unterschiedliche Stimmen, verschiedene Qualitätscharakteristika sollten erhalten bleiben, um die divergenten Wissenschaftskulturen, aus denen sie stammen, mitreflektieren zu können. Wichtiger, als ein in sich homogenes und qualitativ gleichwertiges Textkorpus zu erstellen, war es den Herausgebern, die Vielfalt unterschiedlicher Diskursformen über eine der zur Zeit aufregendsten und vielgestaltigsten Kinematografien auf globaler Ebene ebenso hervorzukehren wie die Spezifik festlandchinesischer Theoriebildung kontrastierend zur Schau zu stellen. Auf diese Weise will das vorliegende Buch in seiner paradigmatischen Vielfalt auch die Vielgestaltigkeit transkultureller Filmwissenschaften zum Ausdruck bringen. Dass dabei von den eingeschliffenen Qualitätskriterien der relativ überschaubaren internationalen *Film Studies* bisweilen abzurücken war, liegt in der Natur dieses Unternehmens. Vielstimmigkeit im Diskurs bringt immer auch die kritische Befragung der eigenen Ansprüche mit sich. Auch die unterschiedlichen kulturellen Maßstäbe, die vor der Theorieproduktion nicht Halt machen, hinterlassen in diesem Feld ihre Spuren. Was auf der einen Seite des Globus als der *«dernier cri»* erscheint, zeigt sich im Lichte anderer kultureller Kontexte als abgestandenes Wasser.

An verschiedenen Aufsätzen zeigt sich auch eine weitere Problematik, die mit der Hin- und Herübersetzung von westlicher Theorie zusammenhängt. In manchen der chinesischen Beiträge werden aufgrund der selektiven Übersetzungspolitik von philosophischer, kultur-, medien- und filmwissenschaftlicher Fachliteratur aus dem Englischen, Französischen oder Deutschen theoretische Konzepte europäischer Provenienz (etwa von Walter Benjamin, Georg Lukács oder André Bazin) aus mehr oder minder obskur bleibenden Sekundärquellen und oft in problematischen Übersetzungen zitiert. Die sich daraus ergebenden Unschärfen waren auch durch intensive Nachrecherchen über die verwendeten Quellen in einigen Fällen nicht aus den Endfassungen zu verbannen.

Nachgerade abenteuerlich gestaltete sich bisweilen die Suche nach jenen Quellen, von denen jede Filmforschung auszugehen hat: den Filmen in der Vielzahl ihrer jeweiligen materiellen Träger, ihrer Variationen, ihrer phänomenalen Erscheinungsformen und ihrem – um es freundlich zu sagen – unberechenbaren Erhaltungszustand. Wer auch nur entfernt der verbreiteten Meinung anhängt, dass sich im Zuge der Digitalisierung der Zugriff zu Filmen grundlegend leichter gestalte, wurde hier ziemlich abrupt in die Niederungen filmischer Verwesung katapultiert. Bei Sich-

tungen anlässlich der Vorbereitung dieses Bandes in den reich bestückten und – was die Fachliteratur betrifft – international durchaus konkurrenzfähigen Sammlungsbeständen des Beijing Filmarchivs wurden Arbeiten, die inzwischen schon dem Kanon internationaler Filmgeschichtsschreibung zugehören, bisweilen schlicht als Ruinen vorgefunden. (Die optische Qualität mancher Bilder in diesem Band legt vom bedauerlichen Zustand der verfügbaren Filme Zeugnis ab.) Wie in anderen Filmarchiven der FIAF warten auch in chinesischen Sammlungen ungeahnte Schätze ihrer Sichtung, Befundung und – sofern es nicht bereits zu spät ist – sachgerechten Restauration. Doch da das vorliegende Projekt nicht bis zu diesem fernen Tag auf seine Realisierung warten konnte, sondern umgekehrt auch zur Weiterentwicklung archivarischen Arbeitens beitragen wollte, beugten sich in einigen Fällen kleine Arbeitsgruppen aus Teilen der Herausgeber-schaft, des Übersetzungsteams und ExpertInnen chinesischer Filmhistoriografie gemeinsam über Monitore, auf denen sich Schemen und Schatten filmischer Wunderwerke abzeichneten, von denen nur noch Spuren auf mehrfach überspielten Magnetbändern existierten.

Doch schließlich führte diese archäologische Kleinarbeit, die Stück für Stück in einem dennoch fragmentarisch bleibenden Puzzle zusammenzutragen versuchte, zu Umrissen einer äußerst vielfältigen Kinematografie der letzten fünfunddreißig Jahre. Es ist ein Band entstanden, der anhand von übergreifenden historischen wie theoretischen Darstellungen auf der einen und detaillierten Analysen herausragender Filme auf der anderen Seite einen Überblick über die Entwicklung des chinesischen Films seit der Kulturrevolution zu geben verspricht. Diese zeitliche Eingrenzung ist nicht willkürlich gewählt. Sie korrespondiert mit dem, was sich als *Modernismus im chinesischen Kino* begreifen lässt. Darin unterscheidet sich die chinesische von anderen Filmkulturen, in denen sich der Übergang vom klassischen Erzählkino zu modernistischen Formen bereits gegen Ende der 1950er Jahre abzuzeichnen begann. Während die Neuen Wellen in West- und Osteuropa, das sogenannte *Third Cinema* in verschiedenen Schwellenländern oder, etwas später, New Hollywood neue Wege filmischen Erzählens einschlugen, blieb China aufgrund seiner besonderen (kultur-)politischen Bedingungen von derartigen Innovationen abgeschnitten. Bis in die Mitte der 1960er Jahre übte das Modell eines sinisierten ‚Sozialistischen Realismus‘, mit seiner Formel vom ‚revolutionären Realismus und revolutionären Romantizismus‘ absolute Dominanz aus. Während der Kulturrevolution ab 1966 kam die Filmproduktion weitgehend zum Erliegen und beschränkte sich ab 1972 auf einzelne sogenannte «Modelloper».

Trotz der oben diskutierten Einwände bezüglich der Einteilung in Generationen haben wir uns entschieden, diese bis heute geläufige Epochenbildung in die Strukturierung des Bandes aufzunehmen. Wir eröffnen das Buch jedoch mit einer allgemeineren *ersten Sektion*, in der drei Beiträge versammelt sind, die einen Einblick in die bildkulturellen, theorie- und filmhistorischen Rahmenbedingungen des festlandchinesischen Kinos geben sollen.

Der Beitrag des Architekten und Filmhistorikers Hao Dazheng versucht, den chinesischen Gegenwartsfilm in seinem kultur- und kunsthistorischen Kontext zu verorten. Hao, der bis zu seiner Flucht vor den Verfolgungen Intellektueller nach den Ereignissen am Tiananmen-Platz 1989 unter anderem in den *China Film Archives* (Beijing) tätig war und seither in Deutschland lebt, untersucht Bild- und Raumkonstruktionsprinzipien in der chinesischen Malerei, Garten- und Baukunst, in Theater und Poesie, um deren Verbindungen zum Film der 1930er und 1940er Jahre und von dort bis zu den Filmen der Fünften Generation ausfindig zu machen. Hao entfaltet dabei ein breites Wissen über mentalitätsgeschichtliche Details chinesischer Bildkultur, die zu kennen auch die Lektüre des festlandchinesischen Gegenwartsfilms und der ihn betreffenden Analysen erleichtern dürfte. Sein Einblick in die Tradition visueller Darstellung in China wurde deshalb als Einstieg in eine Kultur gewählt, die mit ihrer Tendenz zur Abstraktion und achromatischen Farbgebung sowie der Engführung von Bild und Schrift auf weitgehend anderen Voraussetzungen als den uns geläufigen beruht.

Nach dieser kultur- und bildhistorischen Einbettung der chinesischen Filmmoderne gibt ein weiterer allgemein gehaltener Beitrag einen gerafften Überblick über die Entwicklung der Filmtheorie in China. Hu Ke versucht besonders die im vorliegenden Band in den Vordergrund gerückten Querverbindungen zwischen Filmproduktion und Filmtheorie zu sondieren. In seinem theoriegeschichtlichen Abriss spürt er unter anderem den ersten Übersetzungen und Veröffentlichungen klassischer Filmtheoretiker wie André Bazin nach und fragt nach den möglichen Auswirkungen dieser vom Sozialistischen Realismus abweichenden Realismus-Konzepte auf die Arbeiten der Fünften Generation. Er beschreibt auch die neueren, wiederum vom Import westlicher Theorieentwicklung (beispielsweise im Bereich der *Cultural Studies*) geprägten Veränderungen der filmwissenschaftlichen Gedankenwelt in China. Institutionell scheint die chinesische Filmwissenschaft im Übrigen ähnlichen Vereinnahmungsversuchen von Nachbardisziplinen ausgesetzt zu sein wie in Europa. Hu Kes kurzer theoriehistorischer Abriss ist mit Bedacht allgemein gehalten und verzichtet auf kleinteilige Literaturhinweise, die in diesem Fall das Format gesprengt hätten. Für genauer Interessierte findet sich im Internet (unter [www.latrobe.edu.au/](http://www.latrobe.edu.au/)

screeningthepast/reruns/hkrr2b.html) für den Zeitraum von 1980 bis 1995 eine Filmtheoriegeschichte Hus auf englischer Sprache mit Textreferenzen.

Die einleitende Sektion beschließt eine Übersicht über die Filmgeschichte der letzten 35 Jahre von Rao Shuguang. Der Autor, ebenfalls Mitarbeiter der *China Film Archives*, bemüht sich insbesondere um eine Darlegung der ökonomischen Rahmenbedingungen nach der ersten vorsichtigen Öffnung des festlandchinesischen Filmmarktes Mitte der 1980er Jahre. In teils blumigem und nicht immer einfach ins Deutsche zu übertragendem Stil gibt Rao eine geraffte Zusammenfassung der Veränderungen der chinesischen Kinolandschaft auf dem Gebiet der Filmökonomie seit den 1970er Jahren und versucht damit dem Defizit an filmhistorischen Darstellungen des Kinos der jüngeren Vergangenheit abzuhelpfen. Auch er betont, dass das neue festlandchinesische Kino bereits durch die Regisseure der Vierten Generation bedeutende Impulse erhalten hat. Sein Beitrag ist nicht zuletzt eine Fundgrube von Filmtiteln, die hierzulande völlig unbekannt sind.

*Die zweite Sektion* des Bandes wendet sich unmittelbar der Vierten Generation zu. Sie setzt an der Bruchstelle zwischen den – nicht nur filmkulturell – schwierigen Jahren der Kulturrevolution und dem Aufbruch der späten 1970er Jahre an. Dai Jinhua, Professorin an der renommierten Peking University und einzige Filmtheoretikerin Festlandchinas, die eine Buchpublikation in einem einflussreichen US-amerikanischen Universitätsverlag vorzuweisen hat, leitet die Analysen von Filmen der Vierten Generation ein. Ihr Beitrag korrigiert mit gewichtigen Argumenten die noch immer verbreitete Meinung, das moderne chinesische Kino sei erst mit den Arbeiten der Fünften Generation entstanden. In den Werken von Peng Ning, Wu Yigong, Huang Jianzhong und andere RegisseurInnen dieser *lost generation* ortet sie eine Reihe von Verschiebungen und Koppelungen, die bei den kulturpolitischen Wandlungen in China und der westlichen Welt der 1970er und 1980er Jahre ihren Ausgang nehmen, dann aber bis in die Verästelungen der ›Narbenliteratur‹ und die ihr vergleichbaren filmischen Manifestationen zu verfolgen sind.

Der zweite Beitrag zur Bedeutung des festlandchinesischen Kinos der Vierten Generation beschäftigt sich mit einem der herausragenden Filme dieses Korpus, XIAO JIE (*DIE GASSE*, Yang Yanjin, CN 1981). Yang Ji, früherer Fernsehproduzent und nunmehriger Medienwissenschaftler an der Fudan University in Shanghai, erarbeitet dabei gemeinsam mit Hu Han, einem Absolventen der London School of Economics and Political Science, eine Analyse der komplexen narrativen Struktur dieses Narbenfilms. *DIE GASSE* könne mit der komplizierten Verflechtung verschiedener Handlungsebenen mit Recht als einer der ästhetischen Höhepunkte der Vierten Genera-

tion gelten. Darüber hinaus habe der Film als Kristallisationspunkt vielfältiger filmtheoretischer Diskussionen über das Verhältnis von filmischer Form und politisch ideologischen Wirkungszusammenhängen gedient.

Die *dritte Sektion* des Bandes dokumentiert aus der Perspektive festlandchinesischer und internationaler FilmwissenschaftlerInnen die in anderen Ländern wohl am besten bekannte Phase der Moderne des chinesischen Kinos. Der erste Text dieser Sektion ist zugleich der älteste in unserer Sammlung. Er wurde von Esther Yau bereits 1987 in *Film Quarterly* veröffentlicht und gilt als einer der wichtigsten Artikel zum chinesischen Film überhaupt. Seither hat die Autorin ihn mehrfach leicht überarbeitet und auch für unsere Übersetzung noch einmal aktualisiert. Yau geht aus von einer Narrationsanalyse von *GELBE ERDE*, diesem inzwischen emblematisch gewordenen Film der Fünften Generation. Sie beschreibt das kollektive Werk einiger der berühmten Abgänger der Beijing Filmakademie von 1982 als ein Geflecht von vier Erzählsträngen, dessen textuelle Strategien engmaschige Verbindungen zwischen dem politischen und kulturellen Kontext herstellen. Nicht zuletzt versteht sich Yaus Text aber auch als Kritik an einer einfachen Übertragung westlicher Interpretationsmuster historistischer und textanalytischer Art. Sie konstatiert, dass *GELBE ERDE* eine Dimension behält, die sich solcher Analyse nachhaltig entzieht.

Paul Clark, dessen Buch *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949* aus dem Jahre 1987 zu den Pionierarbeiten über den chinesischen Film zählt, beschäftigt sich in seinem Beitrag mit den ersten Arbeiten von Tian Zhuangzhuang. Dieser wichtige Vertreter der Fünften Generation, der bis heute zu Unrecht im Schatten von Zhang Yimou und Chen Kaige steht, habe mit der kargen, fast dokumentarisch anmutenden Ästhetik von *LIE CHANG ZHA SASHA (IN DEN JAGDGEBIETEN, CN 1984)* und *DAOMAZEI (DER PFERDEDIEB, CN 1986)* einen entscheidenden Beitrag zum Genre des *minority films* vorgelegt. Das Verdienst von Clarks Untersuchung liegt im Versuch der Historisierung dieser gattungsspezifischen Entwicklung. Er führt die lange Tradition des ethnischen Minderheitenfilms in China auf die Filmproduktion vor Maos Revolution zurück und verfolgt ihre Spuren weiter über die – unter veränderter politischer Direktive entstandenen – Arbeiten aus den 1950er und 1960er Jahren. Der Kulturwissenschaftler, dessen Laufbahn von Beijing über Harvard an die University of Auckland in Neuseeland führte, stellt einige der wichtigen Beispiele dieses chinesischen Genres vor, um im Vergleich die Bedeutung und Innovationskraft von Tians Meisterwerk aus dem Jahr 1986 zu unterstreichen.

Teng Guoqiang, ein Mitarbeiter der *China Film Archives*, der an der Universität Hamburg über den modernen chinesischen Film promoviert

hat, knüpft an die Ausführungen Clarks zu den frühen Filmen Tians an, um sich sogleich auf deutliche Distanz zu einigen Argumenten zu begeben. In Tengs kommentierter Filmografie mit wertvollen biografischen Hinweisen, die seinen Beitrag über LAN FENGZHENG (DER BLAUE DRACHE), Tians spätere Arbeit aus dem Jahr 1993, einleiten, wird deutlich, dass nicht für alle Filmemacher seiner Generation mit der politischen Öffnung ab Mitte der 1980er Jahre auch eine größere künstlerische Freiheit verbunden war. Für Tian, der in der geschützten Werkstätte staatlicher Produktionsgesellschaften seine großen Experimente mit semidokumentarischem Gestus durchführen konnte, brachte erst die Konfrontation mit den Marktmechanismen die Notwendigkeit radikaler Kompromisse mit sich.

Ähnlich wie Clark und Teng das Flechtwerk aus Biografie und Filmografie aus je unterschiedlichen Perspektiven betrachten, bemüht sich der Band insgesamt, auch in methodologischer Hinsicht unterschiedliche Paradigmen der Filmforschung zu berücksichtigen. Neben die filmhistorischen Ansätze zu Tian tritt deshalb auch eine narratologische Untersuchungsstrategie. Die Analyse von HUAN LE YING XIONG (DER FRÖHLICHE HELD, Wu Ziniu, CN 1988) zeigt, dass in China auch die mit statistischen Methoden arbeitende, aus den Kommunikationswissenschaften übernommene Inhaltsanalyse einen nicht zu vernachlässigenden Stellenwert genießt. So lässt der Beitrag von Nie Xinru die gesamte paradigmatische Bandbreite der Filmforschung im heutigen China erahnen, die von filmhistorischem Quellenstudium über ideologiekritische und textanalytische Verfahren bis zur Orientierung an dem in den USA verbreiteten Verfahren der *cinematics* reicht.

Im nächsten Beitrag stellt Rey Chow den Zhang Yimou der Trilogie von DAS ROTE KORNFELD, JUDOU (CN 1990) und DAHONG DENGLONG GAOGAOGUA (ROTE LATERNE, CN 1991) als Virtuosen der Verschiebung von Zeichen dar. Auf Barthes und Baudrillard verweisend, dekonstruiert sie das visuelle Verfahren des bekanntesten und zugleich umstrittensten Vertreters der Fünften Generation als ein raffiniertes Spiel, das jegliche Substanz austreibt und dessen politische Dimension sich schließlich auf der pur glitzernden Oberfläche der Leinwand und nur dort wiederfindet. Chows Text ist nicht zuletzt eine Diskurskritik an journalistischen und filmwissenschaftlichen Arbeiten über Zhangs Filme, die seinen späten Arbeiten ihren vermeintlichen Orientalismus und das rein oberflächliche Spiel mit Zeichen zum Vorwurf machen. Chow zeigt, dass eine solche Kritik letztlich nur das rigide Wertesystem der Opposition von *shi* (Fülle, Konkretheit, Ernsthaftigkeit) und *xu* (Leere, Abstraktheit, Oberflächlichkeit) reproduziert. Zhangs progressive Semio-Politik sieht Chow aber genau im Unterwandern dieser Dichotomie. Unter ihrem Blick erweisen sich die Filme nicht als simple

Orientalismen, sondern als «exhibitionistische Selbstentblößung», die die Widersprüchlichkeit der Entwicklungsgeschichte Chinas in den letzten Jahrzehnten auf vielschichtige Weise reflektiert.

Einen der von Chow analysierten Filme, *JUDOU*, untersucht Wang Rui noch einmal genauer im Hinblick auf die traditionell chinesische Symbolik, die in ihm zum Tragen kommt und die sich bei Kenntnis einiger zentraler Konzepte des Konfuzianismus besser verstehen lässt. Wang erläutert insbesondere die Kategorien des *yin* (der sexuellen Begierde) und der *lijie* (der Etikette oder Höflichkeit), deren Dichotomie die Vorstellungen von regelkonformen Beziehungen normiert. Der Film lässt sich als Konflikt der beiden Konzepte lesen, der mittels visueller Metaphern inszeniert wird. Eine wichtige Rolle spielt dabei der Umgang Zhangs mit der Farbe Rot, der sich wiederum erst vor dem Hintergrund chinesischer Farbenlehre nachvollziehen lässt.

Isabel Wolte, die als eine der ersten nicht-chinesischsprachigen Studierenden an der Beijing Filmakademie eine Dissertation in Mandarin abschließen konnte, untersucht in ihrer Arbeit zu Li Shaohongs *XUESE QINGCHEN* (EIN BLUTROTER MORGEN, CN 1992), der Verfilmung eines Romans von Gabriel García Márquez, die transnationalen Komponenten einer sich allmählich gegenüber der Weltliteratur öffnenden Filmproduktion. Anhand eines der vielen Beispiele von Adaptionen literarischer Texte weist sie auf ein Faktum hin, das dem Boom der Literaturverfilmungen in der Bundesrepublik gegen Ende der 1970er Jahre, der nicht selten auf die Praxis der kulturkonservativen Filmförderungs politik der Öffentlichen Hand zurückgeführt wurde, nicht unähnlich zu sein scheint.

Die *vierte Sektion* widmet sich dem neuen, alternativen Kino, das seit den 1990er Jahren in China entstanden ist und gewöhnlich unter dem Titel der ‚Sechsten Generation‘ firmiert. Zunächst waren die Filmemacher, die in diesem Umfeld angesiedelt werden, mehr oder minder im gesellschaftlichen, kulturellen und künstlerischen Untergrund beheimatet. Vorbei an den staatlichen Produktionsfirmen und oft ohne Dreherlaubnis, realisierten Regisseure wie Zhang Yuan und Wang Xiaoshuai ihre ersten Filme, die im Unterschied zu den Werken der Fünften Generation zunächst vor allem den urbanen Realitäten gewidmet waren.

Bérénice Reynaud stellt in diesem Zusammenhang den Filmemacher Zhang Yuan vor, dessen Film *MAMA* (CN 1990) als erstes Werk der Sechsten Generation gelten kann. Reynaud betrachtet die Arbeit Zhangs aus einer dezidiert westlichen Perspektive, die sie dazu anregt, auch das Echo internationaler Festivals auf die Filme dieses profilierten Vertreters der 1989er Absolventen der Filmakademie Beijing mitzureflekieren. An-



hand von BEIJING ZA ZHONG (BEIJING BASTARDS, CN 1993), ERZI (SÖHNE, CN 1996) DONG GONG, XI GONG (OST-PALAIS, WEST-PALAIS, CN 1996) beschreibt sie den permanenten Registerwechsel von Zhangs *Mise en scène*: von pseudo- oder semi-dokumentarischem Realismus über selbstreflexive Formen bis zu ästhetischer Stilisierung und Theatralität. Nach Reynaud zwingen die Filme die ZuschauerInnen dazu, sich Fragen über das Wesen und die Ausrichtung des Blicks und dessen strukturierender Beziehung zu Raum und Begehren zu stellen.

Eine Regisseurin wie Ning Ying, deren Arbeit sich Christine N. Brinckmann in diesem Band zuwendet, gehört der Alterskohorte nach in die Fünfte, ästhetisch jedoch eher in die Sechste Generation. Brinckmann analysiert MINJING GUSHI (AUF STREIFE), einen 1995 entstandenen, semi-dokumentarischen Film über eine Polizeiwache in Beijing. Dabei geht es einerseits um die episodische *slice-of-life*-Erzählstruktur, die ohne eigentlichen Protagonisten auskommt, andererseits um den Status der Ordnungsmacht vor dem Hintergrund soziopolitischer Umbrüche. Zugleich steht die Frage im Zentrum, ob der sogenannte ‹autoethnografische› Ansatz des Films in erster Linie ein chinesisches oder ein internationales Publikum adressiert und an welchen Kriterien man dies festmachen könnte.

Einen der wichtigsten Vertreter des chinesischen Kinos im neuen Jahrtausend nimmt Jason McGrath mit Jia Zhangkes ZHANTAI (PLATFORM, 2000) in den Blick. Er beschreibt die Verschiebungen vom eher direkten, dokumentarisch inspirierten Realismus seiner ersten Arbeiten XIAO SHAN HUI JIA (XIAO SHAN GOING HOME, CN 1995) und XIAO WU (PICKPOCKET, CN 1997) zum stärker komponierten, ästhetisierten Stil von PLATFORM. Der Autor beschreibt, wie durch lange Einstellungen, genaue Kadrage, langsame Kameranews und eine extreme Verwendung von Totalen die Zeit- und Raumerfahrung in PLATFORM eine neue ästhetische Dimension gewinnt. McGrath kommt es jedoch nicht allein auf die formale Ästhetik an, sondern ebenso auf den epochenhistorischen Impetus des Films, der sich an der Kleidung, den Aufführungen einer Theatergruppe und am Einsatz populärer Songs aus den 1980er und 1990er Jahren nachzeichnen lässt.

Gewisse formale und thematische Ähnlichkeiten zu den Filmen Jias weist ANYANGDE GUER (THE ORPHAN OF ANYANG, CN 2001) von Wang Chao auf, den Guido Kirsten in den Kontext der Ästhetik des postsozialistischen Realismus der Sechsten Generation stellt. In einem Vergleich mit der Tradition des ‹Sozialistischen Realismus›, der das Kino Chinas während dreier Jahrzehnte beherrschte, werden die innovativen Techniken analysiert, mittels derer sich der neue Realismus davon distanziert. Für THE ORPHAN OF ANYANG betont Kirsten die Erzählweise und Bildgestaltung, die mit einer allwissenden Erzählposition bricht. Stattdessen bettet der Film seine

Geschichte schon auf der Ebene der Bild/Ton-Relationierung in den chinesischen Alltag ein, der in eher alltäglich-realistischer Sichtweise dargestellt wird. In mehrfacher Hinsicht betrachtet Kirsten den Realismus von *THE ORPHAN OF ANYANG* als Sinnbild einer emanzipatorischen Erzählweise.

Ein Film wie *DA WAN (BIG SHOT'S FUNERAL)*, Feng Xiaogang, CN 2001) entzieht sich mit seinem – von Zhang Yingjin in diesem Band analysierten – postmodernen Pastiche, seiner Selbstreflexivität und seiner kommerziell ausgerichteten Kommerz-Kritik allen generischen und generationellen Schubladen. Der Regisseur hat durch die Erfolge seiner Filme, die jeweils am chinesischen Neujahrsfeiertag in die Kinos kamen, praktisch ein neues Genre (eben das des *he sui pian*, des «Neujahrsfilms») geschaffen. Zhang Yingjin analysiert kritisch Fengs Spiel mit den Codes und die Doppelbödigkeit des einerseits konsumkritischen, andererseits selbst durch und durch kommerziellen Films, der mit einer postmodernen «Anything-goes»-Attitüde *product placement* in doppelter Weise ins Bild rückt. Zhang zeigt, wie sich in Ästhetik und Erzählweise der Postmodernismus mit Attributen des historischen «Kinos der Attraktionen» verbindet.

Die *fünfte Sektion* des Bandes ist nicht mehr dem künstlerischen Schaffen im Bereich des Spielfilms gewidmet, sondern dem Neuen Dokumentarfilm, der in den 1980er Jahren entstanden ist, aber erst nach Wu Wenguangs *BUMMING IN BEIJING* als neues Phänomen wahrgenommen wurde. Thematisch, produktionstechnisch und personell gibt es durchaus Überschneidungen mit der Sechsten Generation; bisweilen werden die neuen Dokumentarfilmer ihr auch zugerechnet. Gleichzeitig wurde jedoch auch der Begriff der «Neuen Dokumentarfilmbewegung» (im Englischen: *New Documentary Movement*) geprägt, an den wir uns auch in diesem Band halten.

Eine der ersten, die diesen Begriff in China benutzte und der Neuen Dokumentarfilmbewegung schon 2003 ein ganzes Buch widmete, ist Lu Xinju, Professorin an der Fudan University in Shanghai. In ihrem Beitrag beschränkt sie sich nicht auf eine historische Einführung in das Phänomen, sondern entfaltet auch interessante neue Perspektiven. Wichtig ist ihre Betonung der Tatsache, dass die Neue Dokumentarfilmbewegung nicht nur außerhalb des offiziellen Produktionssystems entstanden ist (wie meistens behauptet wird), sondern zum Teil auch innerhalb desselben. So gibt es einige Fernsehdokumentationen in den 1980er Jahren, die den Neuen Dokumentarfilm antizipieren, Kooperationen von unabhängigen Filmemachern mit Fernsehsendern sowie Filmemacher, die parallel innerhalb wie außerhalb des Systems arbeiteten. Lu teilt die Neue Dokumentarfilmbewegung in zwei Entwicklungsphasen: eine erste Phase der Entstehung von den 1980er Jahren bis Mitte der 1990er und eine zweite Phase der Konsolidie-

rung und Transformation, die bis heute andauert. Zwischen beiden lassen sich sowohl Kontinuitäten als auch ästhetische und politische Veränderungen beobachten.

Auch der Beitrag von Stefan Kramer ordnet den Neuen Dokumentarfilm historisch ein. Der Sinologe an der Universität Leipzig, von dem der bisher einzige auf Deutsch greifbare Überblick über die festlandchinesische Filmgeschichte stammt, spannt einen noch weiteren Bogen zurück. Er orientiert sich an der chinesischsprachigen Literatur zum Thema und diskutiert die verschiedenen Dokumentarfilmkonzepte und -praktiken der chinesischen Filmgeschichte. Mit der Filmhistorikerin Fang Fang stellt er dabei eine vom Generationenschema abweichende, dafür eher sozialpolitisch eingebundene Epochengliederung seit Beginn des 20. Jahrhunderts vor. Schließlich ist er bemüht, die Ästhetik der Neuen Dokumentarfilmbewegung zu ergründen und ihre Besonderheit neben anderen Determinanten aus einem spezifischen Wirklichkeitsverständnis herzuleiten, das an die philosophische Tradition Chinas gebunden ist. Dass er dabei – mit François Jullien – seiner Argumentation die der chinesischen Bildkultur eigenen Reproduktions- und Wahrnehmungspraxen zugrunde legt, verbindet die Analyse mit dem zu Beginn des Bandes vorgestellten Überblick von Hao Dazheng. Die Reformulierung der Beziehung zwischen materieller Wirklichkeit und individueller Wahrnehmungsrealität in der Ästhetik des Neuen Dokumentarfilms wird schließlich anhand von HAOSI BURU LAI HUOZHE (LEBEN IST BESSER ALS STERBEN, Chen Weijun) aus dem Jahre 2003 exemplarisch diskutiert.

Chris Berry, einer der verdienstvollsten englischsprachigen Experten des chinesischen Films, widmet sich der Repräsentation urbaner Räume. Er geht davon aus, dass der Neue Dokumentarfilm nicht zuletzt intervenierend in bestehende Vorstellungsrepertoires von bestimmten Orten eingegriffen hat. Erläutert wird diese These anhand von zwei Dokumentarfilmen, die der Künstler Ou Ning und die Künstlerin Cao Fei gemeinsam realisierten: SANYUANLI (2003) und MEI SHI JIE (MEISHI STREET, 2006). Beide Filme porträtieren Orte, die in offiziellen Darstellungen vernachlässigt werden. Der erste zeigt mit Sanyuanli ein Viertel in Guangzhou (Kanton), ein so genanntes «Dorf in der Stadt», und ist ästhetisch orientiert an experimentellen Stadtporträtformaten aus den 1920er Jahren. Der zweite bedient sich eines anderen ästhetischen Registers und übergibt die Kamera einem Bewohner der Meishi-Straße in Beijing, der so zum Dokumentaristen des eigenen Lebens wird. Berry beschreibt die Verschiebungen zwischen dem ersten und dem zweiten Film, die sich aus der neuen Einbeziehung der Gefilmten ergeben, und diskutiert die (erinnerungs-)politische Funktion von beiden alternativen Städtebildern.

Mit der Technik der Ermächtigung von ‹normalen Menschen› zu Dokumentaristen des eigenen Lebens beschäftigt sich auch Lukas Foerster in seiner Analyse des ‹China Village Documentary Project›. In diesem Unternehmen wurde zwölf Dorfbewohnern eine Videokamera zur Verfügung gestellt, um selbständig die Transformationsprozesse in ihren Heimatdörfern zu dokumentieren. Foerster hebt in diesem Zusammenhang die Bedeutung digitaler Videotechnik hervor, die derartige partizipative Filmtechniken erst ermöglicht. Er verschiebt damit den Fokus vom vermeintlichen Bruch zwischen analogem und digitalem Film in indexikalitätstheoretischer Hinsicht auf den sozialen Gebrauch der neuen Technik, den er in der Tradition des politischen ‹Third Cinema› sieht. In anderer Weise kommt die digitale Technik, die für den gesamten Bereich des Neuen Dokumentarfilms in China von großer Wichtigkeit ist, auch in dem vierstündigen *DR MA'S COUNTRY CLINIC* zum Einsatz, dessen besondere Raumpolitik Foerster analysiert.

Zum Abschluss des Bandes – gewissermaßen als *Abblende* – bietet Karl Siereks stilgeschichtlicher Ausblick schließlich eine Perspektive, die den filmwissenschaftlichen Horizont über Festlandchina hinaus weitet und analoge Bildkonstruktionsprinzipien in Taiwan und Hongkong sowie diesbezügliche bildtheoretische Positionen in Japan mit einbezieht. Diese Öffnung der festlandchinesischen Kinematografie gegenüber anderen ostasiatischen Kinokulturen zeigt sich unter anderem an Filmen von Jun Zhao Zhang, Tian Zhuangzhuang und Hou Hsiao-hsien. Sie weisen eine bemerkenswerte Umgangsweise mit Schwärze und Schatten, Licht und Helligkeit auf, die einer Sicht- und Denkweise im Einflussbereich der europäischen Aufklärung diametral entgegengesetzt sein könnte.

Mit dieser *Abblende* endet eine Unternehmung, die ihren Ausgangspunkt auch in der Beobachtung zunehmender wirtschaftlicher und kultureller Verflechtungen zwischen Deutschland und China genommen hat. In einem Klima des stetig wachsenden gegenseitigen Interesses beider Länder aneinander stellt dieser Band erstmalig in deutscher Sprache eine Vielzahl von Informationen zur Filmkultur Chinas aus erster Hand dar. Denn die reichhaltigen Texte festlandchinesischer und sinoamerikanischer FilmwissenschaftlerInnen bringen Einblicke in die Filmkultur Chinas, die in der europäischen Forschungslandschaft bisher noch nicht greifbar waren. Sie liefern wichtige Impulse für Filmschaffende, Produzenten und Verleiher aus den deutschsprachigen Ländern, die an Koproduktionen, aber auch an anderen gemeinsamen kulturellen Aktivitäten interessiert sind. Auch für Studierende und Lehrende aus den Fächern Filmwissenschaft, Medi-

enwissenschaft, Sinologie und Kulturwissenschaft könnte der Band eine Lücke schließen.

Einige editorische Hinweise: Die Herausgeber haben sich entschieden, möglichst viele Filmtitel auf Chinesisch und in deutscher Übersetzung zu präsentieren. Bei Filmen, die unter deutschem Titel im Kino oder Fernsehen zu sehen waren, ist dies ohnehin selbstverständlich; bei den meisten anderen konnten wir die Übersetzungen aus Stefan Kramers *Geschichte des chinesischen Films* zu Rate ziehen. Schließlich haben wir aber auch diverse Titel eigens übersetzen lassen. Dennoch finden sich einige englische Titel in diesem Band, die immer dann belassen wurden, wenn der Film unter diesem Titel in Deutschland oder anderen europäischen Ländern zu sehen war. In diesen Fällen sind wir davon ausgegangen, dass eine Übersetzung unnötige Verwirrung bedeutet und die Identifizierung der Filme erschwert hätte.

Chinesische Namen werden in ihrer traditionellen Form – zuerst der Familien-, dann der Vorname – genannt. Alle chinesischen Begriffe werden in ihrer transkribierten Form (im sogenannten Pingyin) klein geschrieben. Die Filmtitel wurden zur besseren Lesbarkeit mit großen Anfangsbuchstaben und in Kapitälchen gesetzt; auf chinesische Schriftzeichen haben wir konsequent verzichtet. Bei (stets kursiv gesetzten) Zeitschriften- und Buchtiteln sind wir ähnlich verfahren, haben also in den meisten Fällen neben dem chinesischen Titel eine deutsche Übersetzung angefügt.

Nicht nur die Übersetzungsfragen, sondern auch andere Probleme der Organisation wären ohne die großzügige Mitarbeit und Unterstützung einer Vielzahl von Personen nicht lösbar gewesen. Ohne Isabel Wolte und ihre genaue Kenntnis der Wissenschafts- und Filmlandschaft in China wäre der Band in der vorliegenden Form gewiss nicht zu realisieren gewesen. Auch Chris Berrys offene und immer hilfsbereite Unterstützung bei dem Übersetzungsworkshop in Shanghai sowie bei vielen anderen Gelegenheiten kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Zu ganz besonderem Dank sind wir Christina Semlow verpflichtet, die nicht nur alle Manuskripte Korrektur gelesen und redaktionelle Arbeiten übernommen hat, sondern auch die mühselige Suche nach Textreferenzen mit viel Erfolg durchführen konnte. Für die Bildrecherchen und die Anfertigung der Vorlagen danken wir Vanessa Zeuch. Wang Yan hat bei der Erstellung der Biografien und der damit in Verbindung stehenden Korrespondenz geholfen. Auch Yu Wanting und Lin Fang waren bei der chinesischsprachigen Recherche von großer Hilfe. Ihnen allen möchten wir unseren herzlichen Dank aussprechen. Die emsigen Teilarbeiten wurden

von Katrin Wenzel durch ihre umsichtige Koordination des Gesamtprojekts zusammengehalten, wofür ihr ganz außerordentlicher Dank gebührt.

Unersetzliche Arbeit hat auch Bettina Reinisch geleistet. Mit ihren Chinesischkenntnissen und ihrem Wissen über den chinesischen Film hat sie die Übersetzungen von Antje Rademacker betreut und dabei nicht nur stilistische Korrekturen vorgenommen, sondern in vielen Fällen veritable Redaktionsarbeit geleistet. Ihrem vorbildlichen Einsatz bis zur letzten Minute gebührt unser großer Dank und Respekt. Nicht zuletzt sei auch Regine Prange und Ursula Frohne sowie ihren MitarbeiterInnen gedankt. Als KollegInnen und Mit-AntragstellerInnen des DFG-Projekts ›Reflexion der filmischen Räume‹ haben sie einen maßgeblichen Beitrag am Zustandekommen dieses Forschungsunterfangens geleistet. Ähnliches gilt für Malte Hagener, der an der Formulierung des Projektantrags beteiligt war.

Vor allem aber möchten wir Christine N. Brinckmann danken. Als Herausgeberin der Reihe «Zürcher Filmstudien» hat sie das Buch bis in die sprachlichen Details mitgestaltet, und ihr aufmerksamer Blick für noch die kleinsten Unstimmigkeiten hat uns vor manchem peinlichen Fehler bewahrt. Ohne ihre unermüdliche Mühe wäre der Band in der vorliegenden Form nie möglich geworden.