

Margrit Frölich/Klaus Gronenborn/
Karsten Visarius (Hrsg.)

Made in China

Das aktuelle chinesische Kino im Kontext
gesellschaftlicher Umbrüche

SCHÜREN

Inhalt

<i>Karsten Visarius</i> Einleitung	7
<i>Martin Gieselmann</i> Panorama des chinesischen Films: Geschichte – Ästhetik – Politik – Personen	13
<i>Maik Platzen</i> „Das Herz schlägt draußen“ Auf der Suche nach Chinas „sechster Generation“	37
<i>Qin Hu-Seibert</i> Chinesische Meerjungfrauen im Aquarium der Zeit Das Frauenbild im gegenwärtigen chinesischen Kino	63
<i>Werner Schneider-Quindeau</i> Alte Weisheit und neue Bilder	91
<i>Ursula und Isabel Wolte</i> Verborgene Orte, unbeachtete Verbrechen, übersehenes Leid – eine Gesellschaft, die wegschaut Zu Li Yangs BLIND SHAFT und BLIND MOUNTAIN	101
<i>Andreas Ungerböck</i> Ständige Bewegung Zur Beijing-Trilogie der Regisseurin Ning Ying	115
<i>Nikolai Wojtko</i> Allein zwischen zwei Männern Zu TUYAS WEDDING von Wang Quan'an	127

<i>Reinhard Middel</i>	
Das Fahrrad, die Stadt und das Erwachsenwerden – (Über-)Leben in der Metropole	139
Zu Wang Xiaoshuais BEIJING BICYCLE	
<i>Klaus Gronenborn</i>	
„Man fällt nicht zweimal in denselben Fluss“	151
Zu SUZHOU RIVER von Lou Ye	
<i>Heike Kühn</i>	
Tief begriffene Melancholie	165
Zu LIEBESWUNDEN von Zhuang Yuxin	
<i>Ernst Karpf</i>	
Vom Ende der Welt – ein Bericht aus der tibetischen Provinz	177
Zu MOUNTAIN PATROL von Lu Chuan	
<i>Margrit Frölich</i>	
Jia Zhangke, Chronist der gesellschaftlichen Umbrüche	193
<i>Daniel Kothenschulte</i>	
Pixel aus Fleisch und Blut	209
Massenornamentik für das 21. Jahrhundert: Eine chinesische Leni Riefenstahl?	
<i>Autorinnen und Autoren</i>	220

Einleitung

China ist Medienthema. Die rasante ökonomische Entwicklung des Landes stellt die Dominanz des Westens schon geraume Zeit infrage. Kulturell hat sich dieser Aufstieg in den Erfolgen des chinesischen Films schon länger angekündigt. Man kann ziemlich genau datieren, seit wann chinesische Filme die Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums auf sich gezogen haben. 1985 gewann GELBE ERDE (HUANG TU DI/YELLOW EARTH) von Chen Kaige¹, mit Zhang Yimou als Kameramann, den Silbernen Leoparden in Locarno und eine Lobende Erwähnung der Ökumenischen Jury. Es folgten der Goldene Bär für Zhang Yimous Debüt als Regisseur, DAS ROTE KORNFELD (HONG GAO LIANG/RED SORGHUM), in Berlin 1988 und in Fribourg, wieder in der Schweiz, im gleichen Jahr ein Preis für Tian Zhuangzhuangs DER PFERDEDIEB (DAO MA TSE/HORSE THIEF). Diese drei Regisseure und ihre Filme bilden den Kern dessen, was später als die „Fünfte Generation“ des chinesischen Films bekannt und berühmt wurde.

Auch wenn sich der vorliegende Band der „Arnoldshainer Filmgespräche“ auf das chinesische Gegenwartskino der Sechsten oder Siebten Generation konzentriert, so lässt sich dessen Eigenart nicht begreifen, ohne die Leistungen der „Fünften Generation“ für den chinesischen Film in Erinnerung zu rufen. Denn sie bilden das Fundament, auf dem auch die jüngeren Regisseure des chinesischen Kinos aufbauen.

Die erste, entscheidende Leistung besteht in der Re-Etablierung des Films als Kunst statt eines Instruments der politischen Propaganda. Damit im Zusammenhang steht zweitens die Durchsetzung des Prinzips der Autorenschaft, also die Verankerung der verschiedenen Ebenen und Elemente eines Films in einer persönlichen Konzeption und Vision. Dieses Prinzip steht, wie wir wissen, nicht nur im Konflikt mit politischer Kontrolle durch Zen-

1 Die Schreibweise der chinesischen Eigennamen folgt in diesem Band mit Ausnahme von Qin Hu-Seibert der international gebräuchlichen Konvention (Vorname, Nachname).

sur, sondern auch mit dem Kalkül des wirtschaftlichen Erfolgs, den Konzessionen an Publikumsgeschmack und Konvention. Und drittens hat die „Fünfte Generation“ das Gespür dafür geweckt, dass Kunst nicht existieren kann ohne ein Bewusstsein der eigenen Geschichte. Alle diese Prinzipien stehen in direktem Widerspruch zu den Maximen der Kulturrevolution und der Katastrophe, die sie für die chinesische Gesellschaft bedeutet – eine Katastrophe, die sich unmittelbar in den Biografien der Regisseure der „Fünften Generation“ niedergeschlagen hat.

Für eine interkulturelle Perspektive hat das letzte Prinzip, die Verortung des eigenen Schaffens in der Filmgeschichte, eine besondere Bedeutung. Denn die Regisseure der 5. Generation haben ihren eigenen Stil in der Auseinandersetzung mit den Filmen des Westens, vor allem mit der europäischen Filmgeschichte entwickelt. Das gilt genauso für die Regisseure der nächsten Generation bis heute. Dabei spielen zunächst der italienische Neorealismus, dann die französische Nouvelle Vague eine wichtige Rolle, daneben einzelne herausragende Künstler wie Robert Bresson und Michelangelo Antonioni. Wir müssen also nicht nach einer abstrakten Beziehung zwischen westlich-europäischen und chinesischen Filmen suchen. Es geht dabei nicht um die Suche nach Einflüssen oder Abhängigkeiten. Es geht vielmehr um Austausch, um Anpassung, um Verwandlung, kurz um eine internationale filmästhetische Kommunikation. Man kann deshalb die These formulieren: die Ausdrucksformen des modernen chinesischen Films basieren auf einer interkulturellen Matrix. Wir müssen den chinesischen Film als ein Gewebe, als eine Textur betrachten, in dem sich eigene, nationale und äußere, internationale Elemente durchdringen.

Diese These bedarf einer ergänzenden Fußnote. Die inhärente Internationalität und Interkulturalität des Films, auch in China, steht im Widerspruch zu der Suche nach einer kollektiven Identität, in China mit einem jahrtausendealten imperialen Hintergrund. Die Entwicklung der Regisseure der „Fünften Generation“, vor allem von Zhang Yimou, aber auch von Chen Kaige, lässt sich beschreiben als Weg von Protest und persönlicher künstlerischer Selbstbehauptung zu der Übernahme kollektiver Sehnsüchte und Bedürfnisse, die einen imperialen Mythos beschwören, ohne dass dabei kritische Revisionen und Untertöne ausgeschlossen wären. Sie fordern damit, auch ökonomisch erfolgreich, die Mythologie des Hollywoodkinos heraus.

In einem Kontext wie dem der „Arnoldshainer Filmgespräche“ zählen jedoch andere Präferenzen. Nicht der Mythos, nicht die Illusion, nicht das kollektive emotionale Erlebnis – Elemente, die untrennbar mit dem Kino

verbunden zu sein scheinen. Es gibt aber eine andere Seite des Kinos. Sie hat zu tun mit Mitgefühl, mit Empathie, mit Wahrheit, mit der Würde des Einzelnen, mit der Parteinahme für Gerechtigkeit und mit dem Protest gegen Unterdrückung und Gewalt. Man muss nicht erklären, warum diese Werte für die Auseinandersetzung mit Film in einem kirchlichen Rahmen von zentraler Bedeutung sind. Aber sie sind auch für das Kino als Filmkunst von Gewicht, jedenfalls dann, wenn man von Filmen mehr als flüchtige Unterhaltung erwartet. Exemplarisch dafür sind die Filme von Jia Zhang-ke, dem gegenwärtig wohl wichtigsten Regisseur des chinesischen Kinos.

Jia Zhang-kes erster Film *XIAO WU*, englisch *PICKPOCKET*, handelt von einem kleinen Gauner in der chinesischen Provinzstadt Fengyang, in der der Regisseur selbst aufgewachsen ist. Seine früheren Kollegen sind inzwischen wichtige Geschäftsleute geworden, die Polizei, die ihn für kleine Gegenleistungen hat gewähren lassen, entzieht ihm ihre Protektion. Am Schluss steht er angekettet auf der Straße und wird von Passanten begafft, als sei Kafkas Käfer plötzlich ins Leben getreten. Die Handlung des Films ist kaum von Belang. Wichtig ist das Bild einer Provinzstadt, die Straßen und Plätze, Hinterhöfe und Wohnräume; wichtig sind die sozialen Rollen und das Netz der Beziehungen, wichtig ist, dass Xiao Wu mit einem Feuerzeug, das Beethovens Etüde „Für Elise“ spielt, das Herz einer Prostituierten gewinnt.

PLATFORM, Jias nächster Film, handelt von einer Gruppe wandernder Schauspieler wieder aus Fengyang zwischen 1980 und 1989, die durch die Provinz ziehen und den Wandel von einem Theater im Auftrag der Partei zu einem Privatunternehmen durchleben. Persönlich ist es der Weg von einer Stimmung jugendlichen Aufbegehrens zum Kampf um die Aufmerksamkeit eines meist desinteressierten Publikums. Es ist ein großes Panorama einer ganzen Dekade und des provinziellen Chinas, das auch, wie Balzacs Roman, den Titel „Verlorene Illusionen“ tragen könnte.

Ein Beitrag dieses Bandes ist dem Film *STILL LIFE* gewidmet, mit dem Jia Zhang-ke 2006 in Venedig den Goldenen Löwen gewann. Er spielt in der gespenstischen Kulisse der von Abriss und Untergang gezeichneten Stadt Fengjie, die dem Drei-Schluchten-Staudamm am Yang-tse geopfert wurde. Der Film erzählt von einem ehemaligen Minenarbeiter auf der Suche nach seiner Frau, die ihn vor 16 Jahren verlassen hat, und in einer zweiten Geschichte von einer Ehefrau, die ihren Mann an eine erfolgreiche Karriere verloren hat. Ein unauslöschliches Bild dieses Films zeigt zwischen den Ruinen abgerissener Bauten einen Seiltänzer, der nicht abzustürzen versucht – ein

Symbol für die Gratwanderung zwischen verlorener Tradition und ungewisser Zukunft, die die Figuren des Films bewältigen müssen.

Die schwierige Selbstbehauptung am Rande der Gesellschaft, prekäre, unsichere Lebensbedingungen, der Kontrast zwischen Zukunftsverheißungen und enttäuschenden Erfahrungen, großen Worten und nüchterner Realität, zwischen beeindruckenden Kulissen und verborgenem Elend, ökonomischem Wachstum und persönlicher Not liefern den Stoff für das Drama dieser Filme. Das Alltagsleben in einer sich in rasender Geschwindigkeit verändernden sozialen Umwelt – das ist das Thema Jia Zhang-kes, aber auch das vieler anderer Regisseure seiner Generation. Sie erzählen, wie der Kampf ums Überleben das Leben selbst auffrisst: Glück, Befriedigung, Hoffnung, Vertrauen, Solidarität, Selbstbewusstsein. Nur ein bewundernswerter Pragmatismus hält die Menschen aufrecht. Man könnte sagen, dass die Figuren von Jia Zhang-ke durch die Wertlosigkeit von Werten bedroht und beschädigt sind. Dass wir dies sehen, spüren und verstehen können, ist eine große Kunstleistung. Sie beruht darauf, dass Kamera, Dramaturgie und Figuren sich in einer fast dokumentarischen Weise offenhalten für die Wirklichkeit und ihr Gestalt geben.

Im Kino von Zhang Yimou oder Chen Kaige finden wir die Suche nach einer nationalen Identität, ein eindrucksvolles Aufgebot ästhetischer Zeichen, die in der Geschichte Chinas erfunden worden sind, um den Glanz des Reiches darzustellen. In den Martial-Arts-Filme Hongkongs, die Ang Lee weiterentwickelt, die die amerikanische Matrix-Trilogie beerbt und Quentin Tarantinos KILL BILL schon wieder ironisiert hat, erleben wir die Überwindung des Körpers und der Wirklichkeit durch asketische Disziplin und spirituelle Versenkung, eine Art von filmischem Zen-Buddhismus. Im Kino Taiwans, in den Filmen Hou Hsiao-Hsiens, Edward Yangs, sogar noch Tsai Ming-liangs, scheint die Frage nach dem Schicksal der Familie im Zentrum zu stehen; das Kino der Volksrepublik hat sich mit diesem Themenkomplex vor allem in Form von kritischen Filmen zur weiblichen Zwangsverheiratung auseinandergesetzt. Fragt man nach den Impulsen des chinesischen Kinos für das Kino des Westens, so bilden imperialer Monumentalismus und spirituell motivierte, entgrenzte Akrobatik die attraktivste, anregendste Mischung. Jia Zhang-ke und seine Mitstreiter – Wang Xiaoshuai mit BEIJING BICYCLE, Ning Ying mit I LOVE BEIJING, Li Yang mit BLIND SHAFT, Zhuang Yuxin mit TEETH OF LOVE und andere, mit denen sich die Beiträge dieses Bandes beschäftigen – verfolgen eine andere Intention. Ihr Kino ist nicht eines der Wirkung, sondern der Wahrheit. Es ist nicht das Kino der

Illusion, sondern der Illumination. Für uns im Westen hält dieses Kino zwei Botschaften bereit. Wir können in ihm zum einen ein Bild unserer Zukunft erkennen. Denn unter den Bedingungen der Globalisierung machen Armut, soziale Unsicherheit, der Abschied von vertrauten Lebensbedingungen, Entsolidarisierung und bedrohliche Lebensrisiken nicht vor den eigenen Toren halt. Zum anderen fordert es unsere Empathie, Anteilnahme und Stellungnahme heraus. Wenn Nachrichten, Bilder und Geschichten in einem weltweiten Kommunikationssystem alle Distanzen vernichten und eine Nähe zu jedermann stiften, können wir uns Gleichgültigkeit, Desinteresse oder nationale Egoismen nicht leisten. Es sei denn, wir wollten den Bankrott unserer eigenen Werte unterschreiben.

Wir wissen, dass dieses Kino in China kaum eine Auswertung findet, keine Unterstützung und keine Werbung erfährt, oft sogar verboten ist und nur durch Video-Piraterie verbreitet wird. Es wird dadurch seiner wichtigsten Funktion beraubt: teilzunehmen an der öffentlichen Kommunikation über Probleme, politische Entscheidungen und Perspektiven der chinesischen Gesellschaft.

Das Repertoire der Beiträge dieses Bandes reicht vom Panoramablick auf die letzten vier Jahrzehnte des chinesischen Films über den persönlich geprägten Reisebericht auf den Spuren der „Sechsten“ und „Siebten Generation“ des chinesischen Kinos bis hin zur detaillierten Untersuchung des Frauenbildes im aktuellen chinesischen Gegenwartskino. Die einzelnen Filmanalysen sind auf ausgewählte Werke des Kinos der „Sechsten“ und „Siebten Generation“ fokussiert. Der Beitrag über Zhang Yimous Inszenierung der Eröffnungsfeier der Olympiade 2008 in Beijing, die aufwendigste weltweit übertragene Liveshow der chinesischen Mediengeschichte, verlässt das Kino und nimmt die massenornamentale Inszenierung des nationalen Mythos eines Landes, das sich längst als „Global Player“ etabliert hat, kritisch in den Blick.