

Günter Giesenfeld

"... wie von einem anderen Planeten". Zu einigen Grundvoraussetzungen der Rezeption ausländischer Filme in der VR China

1994

<https://doi.org/10.25969/mediarep/714>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter: "... wie von einem anderen Planeten". Zu einigen Grundvoraussetzungen der Rezeption ausländischer Filme in der VR China. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 18: Deutschland im Spiegel der elektrischen Schatten. Der deutsche Film in China (1994), S. 64–82. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/714>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Günter Giesenfeld

"... wie von einem anderen Planeten"

Zu einigen Grundvoraussetzungen der Rezeption ausländischer Filme in der VR China

Als 1896 die ersten Streifen von Lumière und Edison in Shanghai zu sehen waren, befand sich China im Krieg mit den Japanern, drohte ein Aufstand das Land zu teilen. Die erste und später größte chinesische Produktionsgesellschaft (*Ming Xing*) wurde kurz vor dem Ersten Weltkrieg gegründet, eine entwickelte Filmindustrie gab es erst in den 20er Jahren. Sie blühte und es entstanden sowohl hochprofessionelle Unterhaltungsfilme, wie auch, in den 30er Jahren, realistische, politisch engagierte Produktionen. Ausländische Filme (besonders aus Hollywood) beherrschten einen großen Teil des Marktes. Abrupt ging diese Phase mit Beginn des Zweiten Weltkriegs zu Ende: 1937 wird Shanghai von japanischen Truppen besetzt. Kriegerische Auseinandersetzungen mit der Besatzungsmacht und dann der Siegeszug der kommunistischen Aufständischen gegen die Nationalchinesische Regierung verhinderten jegliche Aktivität im Filmwesen, die *Ming Xing* Studios wurden als Kaserne genutzt, bis sie 1939 abbrannten. Während und unmittelbar nach dem Krieg wurden teils unter japanischer Besatzung, teils unter der Herrschaft der Guomindang-Regierung eine Anzahl bemerkenswerter Filme gedreht, die an die progressiven Traditionen der Vorkriegszeit anknüpften.¹

1949, nach dem Sieg der Revolution, erfolgte ein radikaler Neubeginn, und zwar nicht nur technisch und wirtschaftlich. Die neuen Machthaber lehnten alles ab, was vorher produziert und zum Teil zur Tradition geworden war: mehrere eigenständige Filmstile und Genres (Mantel- und Degenfilme aus chinesischer Geschichte und Legende, spektakuläre Kriegsfilme, moralisch-pädagogische Melodramen und progressive Dramen) waren tabu.

¹ Vgl. dazu den zweiten Teil der dreiteiligen Artikelserie von Andrée Tournès: *Le cinéma chinois*, in *jeune cinéma* 147, 148 und 151, 1982/83.

映 開 日 不 院 戲 后 皇



Plakat für einen Hollywood -Film von 1927

merziell und vollständig jeglichem westlichen Einfluß entzogen. Die Themen waren strikt festgelegt und eng gezogen: Der antikoloniale Kampf (Opiumkriege, japanische Besatzung) und die den "langen Marsch" begleitenden kriegerischen Ereignisse standen im Mittelpunkt, daneben gab es Adaptionen aus dem Theater (klassische und moderne Peking-Oper).

In den 50er Jahren war die Filmindustrie zunächst auf Eigeninitiative angewiesen, aber wegen der Zerstörungen und politischen Einschränkungen praktisch kaum produktiv. Erst ab 1960 setzte die Regierung ihre umfangreichen Pläne zum Aufbau eines neuen sozialistischen Filmwesens langsam in die Tat um. Studios wurden instandgesetzt und neu eingerichtet, man baute Kinos und organisierte, nach sowjetischem Vorbild, eine flächendeckende Versorgung mit Filmen bis in abgelegene Gebiete durch mobile Projektionseinheiten. Bald hatte die Produktion quantitativ den Umfang der Vorkriegszeit wieder erreicht. Sie war aber staats- und parteiabhängig, nichtkom-

Einen ähnlich radikalen Einschnitt, sowohl quantitativ, als auch die Inhalte betreffend, vollzog die Kulturrevolution (1966-1976): Erneut wurde auch die Produktion der jüngsten Vergangenheit verbannt: Filme aus der ersten Zeit nach der Revolution galten als "revisionistisch" und waren, mit ganz wenigen Ausnahmen, zehn Jahre lang verboten. Die Produktion von Spielfilmen wurde zunächst ganz eingestellt, kam erst ganz allmählich ab 1971 wieder in Gang und beschränkte sich dann auf ganz wenige Filme, die in der Thematik festgelegt und bis in Details der Spiel- und Aufnahmetechnik vereinheitlicht waren. 1971 verglich der Korrespondent von *Le Monde* diese Filme mit vergleichbaren, aus kommerziellen Gründen standardisierten Hollywood-Produktionen:

Sehr wenige Filme werden derzeit im kommunistischen China produziert; in den anderen Ländern jedoch werden zwar viele Filme gedreht, aber sie sind stereotyp und von keinem künstlerischen und kulturellen Interesse. Der in beiden Fällen erreichte Standard ist niedrig, entweder aufgrund des Sektiererturns der Führer, oder, weil das Ziel des ökonomischen Systems ausschließlich der kommerzielle Gewinn ist. Die Gründe sind zwar verschieden, aber das Ergebnis ist dasselbe: Bis jetzt ist das Kino noch weit entfernt von dem Niveau der enorm reichen chinesischen Kultur"²

Während der Machtkampf innerhalb der chinesischen Führung langsam eskalierte und unter dem Einfluß von Zhou Enlai die radikalen Kräfte der "Kulturrevolution" an Einfluß verloren, öffnete sich die Volksrepublik nach außen und traf (zumindest bei den USA) auf offene Arme. Trotzdem blieb das Filmwesen nach wie vor isoliert gegenüber ausländischen Einflüssen, entwickelte sich aber intern quantitativ und in bezug auf die technische Qualität sehr schnell. Die Produktion wurde erweitert und vor allem die Distribution erheblich intensiviert, so daß die VR China in dieser Zeit die weltweit intensivste Kinoverbreitung aufwies.³ In den eng gezogenen Grenzen einer ideologischen Funktionszuweisung entwickelte sich ein industrieller Studiostil mit entsprechenden Genre-Konventionen und Typisierungen:

Allein vielleicht der Western in bis etwa 1960 (Ford, Walsh, Hawks etc.) hat in ähnlicher Weise Strukturen und Techniken benutzt, die trotz persönlicher Stilelemente und einer gewissen Variationsbreite eine ähnliche Zeichenstruktur auswies: Schauspielertypus (John Wayne oder Henry Fonda), Farbtöne der Kleidung, Topographie der Räume (Saloon, Kirche, Büro des Sheriff), etc., aber es ist evident, daß die Ideologie, die dem Western dieser Jahre unterlegt war,

2 Jean de Baroncelli: The Chinese Cinema, in: James R. Brandon (Hrg.): The Performing Arts in Asia, UNESCO, 1971, S. 137

3 Jeder Spielfilm wurde in mehreren Tausend Kopien verbreitet: 300 bis 400 Kopien in 35 mm für die Kinotheater, 1.000 Kopien in 16 mm für feste Abspielstätten in Kulturhäusern etc. sowie 2.000 Kopien im für die Wanderkinos bestimmten Format 8,75 mm. 1977 zählte man 18 Milliarden Kinobesucher.

radikal anders war als die des chinesischen Kinos.⁴

Dies erleichterte aber für europäische Zuschauer das Verständnis nicht. Als einige Filme aus dieser Produktion (der bekannteste war *Das rote Frauenbataillon*) in westlichen Städten im Rahmen von Retrospektiven zu sehen waren, konnte man in der Presse lesen:

Diese Filme sind nicht für uns gemacht. Sie sind für das chinesische Volk gemacht, und nur für dieses. Früchte nicht einer neuen Ästhetik, sondern einer neuen Ethik.⁵

Die chinesische Kinoproduktion hatte sich - und so sind solche Feststellungen auch zu interpretieren - einen nationalen Filmstil geschaffen, der in ähnlicher Weise konsistent, ästhetisch wie inhaltlich durchorganisiert und etabliert ist und die Bedürfnisstrukturen seines Publikums geformt hat, wie dies von Hollywood aus für die westlichen Kulturkreise (in globalem Umfang) geschehen ist. Voraussetzung dafür war, daß das chinesische Publikum vom "Mainstream-Kino" der westlichen Welt nicht nur während der zehn Jahre der "Kulturrevolution", sondern schon davor, seit dem Ende der 30er Jahre, und danach bis mindestens Anfang der 80er Jahre, also vier Jahrzehnte lang abgeschnitten war. Weder Hollywood noch westeuropäische Produktionen⁶ waren in dieser Zeit (und auch später kaum) eine inhaltlich-ästhetische Alternative oder wirtschaftliche Konkurrenz für die einheimische Produktion. Diese entfernte sich "radikal von den künstlerischen Kriterien des Okzidents, und zwar von denen des Westens wie denen des Ostens"⁷ Der seit 1976 intensiv geförderte Aufschwung der chinesischen Filmindustrie hatte nicht nur eine äußere Einflüsse abwehrende Tendenz, sondern entwickelte in unzähligen öffentlichen Diskussionen, Konferenzen und Pressedebatten⁸ eine eigene, immer wieder modifizierte und neu definierte Programmatik, die unmittelbar auf die Produkte durchschlug. Diese enge Verknüpfung der Filmproduktion mit den Phasen der Radikalisierung, der Kurskorrektur oder der Reform in der chinesischen (Kultur-) Politik hat dem Kinofilm für das chinesische Publikum eine Funktion verliehen, die er in anderen Ländern selbst des damaligen sozialistischen Sy-

4 Jean Guiloineau: *Vivre à Pékin*, Paris 1978. Zit. nach Régis Bergeron: *Le cinéma chinois 1949-1983*, drei Bände, Paris 1984, Band 3, S. 86

5 *Le Monde*, 27.1.1972

6 Und, natürlich, auch nicht solche aus Hongkong oder Taiwan.

7 Patrice de Beer in *Le Monde* 27.2.1974.

8 Vor allem in den Dutzenden von Filmzeitschriften, deren populärste 1982 wöchentlich 9,2 Mio Exemplare verkaufte. Außerdem gibt es in China die Praxis der Vorab-Veröffentlichung von Drehbüchern, oft in hoher Auflage (100.000 bis 300.000) in Buchform, die eine öffentliche Diskussion über Filme erlauben, die noch nicht gedreht sind oder gar nicht realisiert werden.

stems nur selten in dieser Intensität ausübte. Filme waren in diesem Land sehr viel mehr als Unterhaltung oder erbauliche Belehrung, sie fungierten darüber hinaus und meist primär stets als Indikatoren der Entwicklung des Kräfteverhältnisses innerhalb der Partei und Staatsführung, als Bestätigung eines neuen Kurses oder als Vorzeichen kommender Veränderungen.

In der Phase der "Kulturrevolution" und danach war das Kino sogar selbst ein zentrales Politikum. Die Aufsicht über das Filmwesen war für die Zeit von 1966 bis 1976 Jiang Qing, der Ehefrau Mao Zedongs übertragen worden, die aber offenbar bei ihrem Bemühen, trotz der Tabula-rasa-Politik eine "neue" Filmkultur zu schaffen, wenig Erfolg hatte.⁹ Vor allem seit 1976, dem Stichdatum, an dem ein bis heute andauernder Aufschwung¹⁰ des chinesischen Films begann, stand dieses Medium mit seiner massiv geförderten Massenwirkung im Mittelpunkt *politischer* Debatten, und programmatische Reden¹¹ über Fragen der Filmkunst hatten oft einen weit über den Anlaß und das Medium hinausgehende Bedeutung. Von paradigmatischer Wichtigkeit war auch stets die Verbots- oder Rehabilitationspolitik in bezug auf Filme oder Regisseure der 30er Jahre oder der Zeit vor der "Kulturrevolution". Unter der Herrschaft der "Viererbande" war die Mehrheit der Filmschaffenden verjagt, aber kein Nachwuchs ausgebildet worden. Es fehlte eine ganze Generation, und die meisten Filme der "neuen Ära" wurden von 60- bis 80-Jährigen gemacht. Allein schon durch ihre notgedrungene Dominanz wurde die Reflexion über die Vergangenheit auf der Tagesordnung gehalten.¹² Gleichzeitig wurden Stimmen laut, daß

9 In der Polemik und den Prozessen gegen die "Viererbande" nach 1976 war sogar immer wieder davon die Rede, Jiang Qings Aktivitäten seien von den Arbeitern in der Filmindustrie konsequent sabotiert worden, was nicht ganz unglaubwürdig ist. Obwohl sie die unbeschränkte Entscheidungsgewalt über das Filmwesen ausübte, gelang es ihr fast zehn Jahre lang nicht, ein für 1965 geplantes großes Filmfestival zu organisieren. Es fand erst 1974 statt.

10 1981 wurden 105 Spielfilme produziert, waren 130.000 mobile Projektionseinheiten auf dem Land im Einsatz, gab es 6.000 feste Kinos in den Städten und 4.000 auf dem Land sowie 80.000 z.T. mobile Abspielstellen. 15 Studios (davon 13 für Spielfilme) arbeiteten, und allein weitere 54 Studios synchronisierten im Jahre 1982 510 Filme in den verschiedenen Dialekten. 1982 war jedoch eine Art Wendepunkt, danach stagnieren die Zahlen aus verschiedenen Gründen (Verbreitung des Fernsehens, konkurrierende Freizeitaktivitäten wie Sport, Musik, Lesen). Ob und wie sich diese Verhältnisse in den 90er Jahren änder(te)n, konnte nicht ermittelt werden. Daten nach den offiziellen statistischen Jahrbüchern 1981-1983.

11 wie z.B. von Deng Xiaoping im August 1981, in der er von dem Grundsatz abrückte, daß die Filmkunst der Politik untergeordnet sei, sondern dem Volk und dem Sozialismus zu dienen hätte, was für Eingeweihte eine bedeutsame Akzentverschiebung darstellte. Bergeron Band 3, S. 251.

12 1976, in dem Jahr, in dem Mao Zedong und Zhou Enlai starben und Deng Xiaoping vorübergehend entmachtet wurde, waren im Oktober alle 31 gerade neu angelaufenen Filme aus den Kinos genommen worden, wenig später wurde die Hälfte davon wieder freigegeben. Eine 1977 anläßlich eines Kongresses der Filmschaffenden gezogene kritische Bilanz der Produktion

für die Fehler der Vergangenheit nicht immer allein die "Viererbande" verantwortlich gemacht werden könne. Von einer Abrechnung mit Personen und Tendenzen ging die Debatte langsam über in Auseinandersetzungen über künstlerische Prinzipien. Nicht mehr in erster Linie politische Kriterien wie "Revisionismus", "Bürgerlichkeit", "Sektierertum" bestimmten die Diskussion, sondern ästhetische wie "Uniformität", "Typisierung", "Monotonie" oder das Vorherrschen von "ausschließlich großen" Ereignissen (und damit das Fehlen von Themen des Alltags).¹³

Vor allem aber Kampagnen gegen einzelne Filme warfen immer wieder ein Schlaglicht auf Entwicklungen oder Veränderungen in der Kulturpolitik, in denen der 'Druck von unten', in Form von Forderungen und Bedürfnissen des Publikums, auch eine Rolle spielen konnte. Es geschah häufig, daß solche Wünsche, die z.T. auf der Auswertung von Umfragen oder Leserbriefen beruhten, in der politischen Debatte der Verantwortlichen aufgegriffen wurden, um neue Richtlinien zu rechtfertigen. Es wurde also die öffentliche Debatte dem schlichten Verbot vorgezogen.¹⁴

Eine seltene Ausnahme bildete 1981 der Film *Bittere Liebe* (Ku lian) von Bai Hua (Buch) und Peng Ning (Regie). Er erzählt die Geschichte eines chinesischen Malers, der in den 30er Jahren ausgewandert war und 1949 aus Patriotismus zurückkehrt. Vor der Verfolgung durch die "Kulturrevolution" flüchtet er in ein abgelegenes Moorgebiet und lebt dort wie ein Tier. Aber auch nach dem Sturz der "Viererbande" hält er sich weiterhin von der Gesellschaft fern. Er wird krank und stirbt im Schnee, in den er mit letzter Kraft ein Fragezeichen malt. Sofort setzte die Kritik massiv ein: Der Film akkumuliere zu sehr die Unglücksfälle, er mache keinen Unterschied zwischen der Herrschaft der "Viererbande" und der Zeit der Reformen danach, suggeriere, daß alle Intellektuellen auch weiterhin verfolgt würden, und unterstütze einen gewissen "Nihilismus", dem in jungen Intellektuellenkreisen derzeit gefrönt werde. Schließlich übte der Drehbuchautor Bai Hua¹⁵ öffentlich Selbstkritik und der Film wurde

seit 1949 ("ständig dieselben Dinge wiederkauen und dieselben Figuren zu gestalten, war immer schon die Klippe gewesen, die es in der Kunst zu vermeiden gilt") wertete indirekt die "klassischen" Filme der 30er Jahre auf.

13 So formuliert in "Vorschlägen für ein neues Kino" von 1977.

14 Die Zensur gibt es natürlich sehr wohl, aber sie greift zumeist vor der Realisierung eines unerwünschten Drehbuchs ein. Dieses jedoch war oft vorab veröffentlicht worden und so konnte der Film in dieser Form trotzdem zur Kenntnis genommen werden.

15 Bai Hua hatte auf einem Schriftstellerkongreß 1979 Aufsehen erregt mit seinen Ausführungen über die Freiheit der Kunst: "Ich rufe zur Demokratie auf! Ich rufe zur Einheit auf! ... Und ich appelliere schließlich an alle: Seid mutig!". Seine Rede wurde veröffentlicht in der Zeitschrift *Chinesische Literatur*, 4/1980, hier zitiert nach Bergeron Band 3, S. 247 Anm.

zurückgezogen. Aber nach dem nun geltenden Grundsatz "Die Kritik soll dem nützen, dem sie gilt"¹⁶ gab es keinerlei Diskriminierungen gegen ihn, im Mai 1982 wurde er mit einem Literaturpreis für eines seiner Gedichte ausgezeichnet.

Hatte in diesem Fall die Kritik noch einen durchschaubaren politischen Hintergrund (die Unterstellung, es habe sich in China nichts geändert seit 1976), der Auslöser war für verallgemeinernde Verurteilungen ("Nihilismus"), so wirft eine andere, immer wieder an konkreten Beispielen sich entzündende Dauerdebatte ein bezeichnenderes Licht auf die Verfassung der chinesischen Kinokultur. Es geht um die Darstellung zweier emotionaler Elemente, die nach westlicher Tradition im Zentrum der wichtigsten Filmgenres stehen: Das Leiden und die Liebe. Im Januar 1980 wurde gegen offenbar überhandnehmende Tendenz zu "deprimierenden Werken" im Zuge der Abrechnung mit der "Viererbande" öffentlich verurteilt:

Man soll deprimierende Themen nicht vermeiden, man soll sie aber so behandeln, daß nicht am Ende das Publikum deprimiert ist. (...) Bei den Werken, die die Unterdrückung durch die Viererbande zeigen, raten wir ab vom Naturalismus, vom Sentimentalismus, vom Pessimismus und vom Nihilismus. Das Volk braucht eine heilsame Literatur. Es verlangt von ihr, daß sie ihm dabei hilft, seine Wunden zu schließen und daß sie die Menschen ermutigt, gegen alles zu kämpfen, was negativ und reaktionär ist.¹⁷

Das Verlangen nach einer distanzierteren, letztlich von Trost und Hoffnung geprägten Sicht auch auf die dunklen Jahre zieht sich wie ein Leitmotiv durch die Debatten um den Film, was darauf hindeutet, daß es immer wieder Versuche gegeben hat, ihm nicht nachzukommen.

Ebenso beständig hält sich ein Thema auf der Tagesordnung dieser Diskussion, das in europäischen Augen kaum ähnliche politische Brisanz zu enthalten scheint. Im Gegensatz zu den Filmen der 30er Jahre war das Thema Liebe nach 1949 stets nur ein Nebenmotiv im Handlungsplot der chinesischen Filme gewesen. Die Helden und Heldinnen hatten in der Regel Wichtigeres zu tun als ein Gefühl der individuellen Zusammengehörigkeit zu pflegen: Im Falle von Interessenkollision hatte stets das private, die Liebe, zurückzutreten. Wenn aber ein liebendes Paar gezeigt wurde, war die Darstellung dieses Gefühls äußerst diskret. Während der "Kulturrevolution" war die Liebe überhaupt von der Leinwand verbannt worden. In der darauffolgenden Zeit der Erneuerung entstand daraus eine gewisse Schwierigkeit, weil schon deshalb, weil sie von Jiang Qing verboten worden war, die Liebe jetzt nicht weiterhin rundweg ver-

¹⁶ Bergeron Band 3, 249.

¹⁷ *Chinesische Literatur*, 1/1980, zit. nach Bergeron Band 3, S. 247

dammt bleiben konnte. Aber die Liebesszenen waren tendenziell problematisch, weil "private" Gefühle im Themenkanon des Befreiungskampfs und des sozialistischen Aufbaus nicht allzusehr in den Vordergrund treten sollten. In bezug auf die Literatur wurde das 'Problem' seit den späten 70er Jahren relativ freimütig diskutiert und gehandhabt, und eine Romanheldin konnte dazu offene (rhetorische) Fragen stellen:

Hat die Liebe einen Platz in unserem revolutionären Leben? Wenn ja, welchen Platz soll sie einnehmen? ... Und warum gibt es keine Liebe in unseren Filmen oder in unserem Theater?¹⁸

Anders verhielt es sich mit *Bildern* der Liebe. Als eine große Publikumszeitschrift im Mai 1979 ein Filmphoto veröffentlichte, auf dem ein Paar sich leidenschaftlich auf den Mund küßt, gab es monatelange Leserreaktionen und öffentliche Debatten¹⁹. Die Kritiker fanden, daß solche Bilder die Jugend "auf einen schlechten Weg verführen". Es überwogen allerdings die Stimmen, die die Veröffentlichung begrüßten und die Gelegenheit wahrnahmen, mehr Offenheit in der Darstellung der Liebe zu fordern. Darüber wurde auch in den folgenden Jahren immer wieder gestritten, vor allem, wenn, wie in den 80er Jahren immer häufiger, Filme aus Europa vorgeführt wurden, in denen Nacktszenen vorkamen. In der Stadt stießen sie auf Zustimmung, und in einer Wandzeitung war 1980 zu lesen:

Nacktszenen sind ungefährlich; sie können den Zuschauer höchstens ein wenig erregen, aber niemals seinen Geist verderben. Die Liebe und das sexuelle Verlangen sind unabhängig von den Klassen und ebenso lebensnotwendig wie Trinken und Essen²⁰

Typischer für die Einstellung der Bevölkerung insgesamt ist jedoch eine aus kulturellen Traditionen und den speziellen Lebensgewohnheiten des Landes resultierende Zurückhaltung gegenüber allzu großer Freizügigkeit bei der Darstellung von Liebesszenen, vor allem in der bäuerlichen Bevölkerung, wo sie auf entschiedene Ablehnung stießen:

Wie erwähnt, war die Debatte um die Rolle von Liebesszenen in Filmen immer wieder anlässlich von in China aufgeführten, meist europäischen Produktionen entbrannt, sie bezog sich aber eigentlich auf ein innerchinesisches kulturelles Problem mit ästhetischen und politischen Komponenten, das den

18 Liu Xinwu: *Der Platz der Liebe*, englische Übersetzung veröffentlicht in *Eastern Horizon*, Hongkong, Juni 1979. Das Buch war in China ein Publikumserfolg.

19 Mit angeblich wochenlang über tausend Briefen pro Tag. Das Photo stammt aus einem europäischen Film, dessen Titel bei Bergeron (Band 3, S. 164 und Abb. 12) als *Cendrillon* angegeben wird, von mir aber nicht identifiziert werden konnte.

20 So lautete ein Dazibao (eine Wandzeitung) im Januar 1980, zit. nach Bergeron 3, S. 200

Hintergrund bildete für die Rezeption dieser ausländischen Filme. In den 80er Jahren gab es immer öfter auch chinesische Filme mit entsprechenden Szenen, obwohl sie von den Zeitungen und in Versammlungen stets heftig angegriffen und oft zu Zensurmaßnahmen führten. Diese Kritik galt aber eigentlich der Unterdrückung eines *inhaltliches* Moments. Dieses bestand darin, daß in der



"Ein bißchen mehr Gewürze", Karikatur von Chen Zaonong.

Handlung solcher Filme die bislang geltende Priorität umgedreht wurde: Das Verhältnis zwischen Liebe und Revolution, zwischen Liebe und Engagement für den Sozialismus wurde so gezeigt, daß die privaten Wünsche und Ansprüche als berechtigt oder gar vorrangig gegenüber den gesellschaftlichen Pflichten erschienen. Natürlich kann bereits die ausführliche Darstellung sensueller Attraktion und erfüllter Zärtlichkeit diesen Effekt haben, weil ein eventueller Verzicht auf dieses so offensichtliche Glück oder ein schicksalhaft unglücklicher Ausgang der Liebesgeschichte das 'politische' Happy-end notwendigerweise beeinträchtigt.

Diese Debatten wurden wohl auch deshalb so intensiv geführt, weil eine

Verschiebung der Handlungsakzente in den privaten Bereich auch eine Verlagerung der Rezeptionsinteressen und damit der gesellschaftlichen Rolle des Kinos weg von der belehrenden, erzieherischen Funktion in Richtung Unterhaltung, zur Folge haben könnte. Es läßt sich schwer einschätzen, in welchem Ausmaß auch in China der Film als Unterhaltungsmedium aufgefaßt und genutzt wurde. Sicher ist, daß diese Funktion hier stets als sekundär galt und es wohl auch war, in den 80er Jahren indessen an Bedeutung gewonnen hat. Davon zeugen wiederholte Klagen über Fehlentwicklungen seitens der staatlichen Stellen, die als "geistige Verschmutzung" bezeichnet werden: Kommerzialisismus, "bürgerlicher Liberalismus" und die Darstellung von "Entfremdungsercheinungen" in der chinesischen Gesellschaft. Besonders letzteres widersprach dem offiziell propagierten Aufschwungs- und Pioniergeist ebenso wie einer Kunstauffassung, die realistische Darstellungen nur in Verbindung mit sozialistischem Vertrauen in die Zukunft zuläßt.

..*

Die hier versuchte, sehr cursorische Beschreibung einiger Besonderheiten der Kinokultur Chinas erscheint notwendig, um die speziellen Bedingungen und Wirkungen der Vorführung ausländischer Filme in diesem abgeschlossenen kulturellen Raum zu verstehen. Dabei spielt die Tatsache eine weniger bedeutende Rolle, daß dem westlichen Film das Image der sexuellen Freizügigkeit anhaftete, was von den verschiedenen Parteien im Machtkampf immer wieder aufgegriffen wurde. So wurde in der heißen Phase der Agitation gegen die "Viererbände" 1976 behauptet, man habe bei Jiang Qing hunderte von "Porno-filmen" aus dem Westen gefunden. Diese Bezeichnung traf nicht nur in den Augen dogmatischer Vertreter der "Kulturrevolution" auch auf viele seriöse, anspruchsvolle Filme aus Frankreich und anderen europäischen Ländern zu. In den Augen der Mehrheit der normalen Zuschauer, vor allem des ländlichen Publikums verletzten solche Filme die traditionelle Unantastbarkeit des Intimbereichs:

Ehrlich, ich mag die westlichen Filme nicht, und ich bin sicher, daß die meisten unserer jungen Bauern meiner Meinung sind. Sich in aller Öffentlichkeit vor einem Publikum zu küssen, daß widerspricht den chinesischen Gewohnheiten. Vielleicht sind die jungen Leute in der Stadt nicht alle meiner Meinung. Trotzdem, ich möchte nicht, daß solche Filme in unseren Dörfern gezeigt werden.²¹

Es ist deshalb sehr kurzsichtig, eine in den Städten sicher vorhandene

21 Interviews mit Zuschauern einer Vorführung von französischen Filmen, Agenturbericht Xinhua vom 27.12.1979, zit. nach Bergeron Band 3, S. 199 Anm.

Neugier auf solche Liebesszenen mit einem Hunger nach Freiheit - welcher Art auch immer - gleichzusetzen, wie dies in vielen Berichten der westlichen Presse geschah. Wenn das Publikum mit ihnen dann schließlich konfrontiert wird, macht sich eher Verlegenheit breit. Einen Erklärungswert haben solche 'Skandale', die von ausländischen Filmvorführungen ausgelöst wurden²², nur vor dem Hintergrund einer allgemeineren Beschreibung der speziellen chinesischen Rezeptionsgewohnheiten. Einige grundlegende Besonderheiten sollen im folgenden kurz benannt und dann durch einige Beispiele erläutert werden:

1) In der VR China hat es seit etwa 1939 nicht mehr die Koexistenz einer nationalen Filmproduktion oder -industrie mit dem importierten Hollywood-Kino gegeben. Die Folge davon ist, daß sich die einheimische Kinokultur weitgehend von außen unbeeinflusst entfalten konnte und dabei nur den internen Konvulsionen der politischen Entwicklung unterworfen war, nicht aber den sonst fast überall aufgezwungenen Überlebenskampf gegen die massive Expansionspolitik der US-amerikanischen Filmindustrie führen mußte, der in vielen Ländern die Versuche der Filmemacher, an den eigenen kulturellen Traditionen anzuknüpfen, verhindert oder erheblich verzögert hat.²³

2) Ebenso gibt es für das chinesische Publikum seit dieser Zeit nicht mehr die Unterscheidung zwischen Filmkunst und Kommerzfilm, wie er die dualistische Struktur der Kinematographien derjenigen Länder charakterisiert, in denen das Filmwesen kapitalistisch organisiert ist. Obwohl der Begriff "kommerziell" in der Debatte seit den 80er Jahren auch in China für die Charakteristik von Filmen benutzt wird, die ausländische Muster nachahmen oder nur auf den Publikumsgeschmack reagieren, ist für den überwiegenden Teil des chinesischen Publikums das Kino immer noch eher eine belehrende Anstalt denn ein Ort des unterhaltsamen Vergnügens. Auch da mag sich, vor allem in den Städten, in den 90er Jahren ein Wandel vollzogen haben, dennoch bleibt die Assoziation mit der Kommerzialität als wichtiges Kennzeichen ausländischer, fremder Filme, ein wichtiges Element bei der Rezeption dieser Filme.

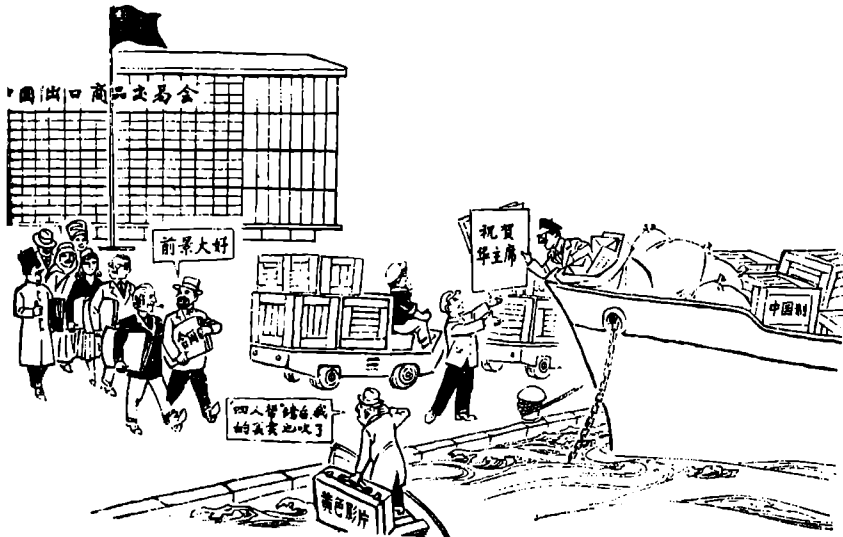
3) Aus den beiden erwähnten Besonderheiten der chinesischen Entwicklung ergibt sich, daß der chinesische Markt abgeschlossen und in sich geschlossen ist, und zwar im Prinzip bis heute:

Es wäre auf jeden Fall zu bedauern, wenn China es zulassen würde, so komplett von ausländischen Filmen überschwemmt zu werden, daß dadurch das Wachsen des eigenen Filmwesens verhindert würde. Dieses Schicksal haben manche Länder erleiden müssen, aus dem Hunger der großen Produktionsfirmen nach Profit und ihrem übersteigerten, ungerechtfertigten Vertrauen in ihre eigenen Produkte.

22 ... in den 90er Jahren schon kaum mehr.

23 Taiwan ist, wie der Artikel von Mei-Jen Chang in diesem Heft zeigt, ein Beispiel dafür.

Wahrscheinlich ist in China das Bedürfnis nach Filmen eigenen Stils sowie das Nationalbewußtsein und Vertrauen in die Kompetenz der eigenen Künstler groß genug, um die Attacken eines solchen Kulturimperialismus abzuwehren.²⁴



Internationale Messe Kanton (Inscription auf dem Gebäude im Hintergrund): Zufrieden strömt eine Gruppe von deutlich als Ausländer erkennbaren Geschäftsleuten zum Hafen. *Jetzt geht's los!* (genau: *Die Zukunft ist vielversprechend*), sagt der erste (mit Hut), und unter seinem Arm klemmt ein Buch mit der Aufschrift: *Aufträge*. Daneben beladen Arbeiter ein Schiff mit Waren *Made in China* (Aufschrift auf der Kiste an Bord), und der eine liest eine Zeitung mit der Schlagzeile *Glückwünsche für den Präsidenten Hua Guofeng*. Ganz vorne, in einem kleinen Nachen, ein Schmuggler, er ist verzweifelt: *Die Zerschlagung der Viererbande hat mein Geschäft kaputt gemacht! Welches Geschäft?* Der Handel mit *Pornofilmen* (Aufschrift auf dem Koffer). - Karikatur in der Zeitung *Renmin Ribao* vom 22.02.1977.

Im Prinzip ist auf diesem Markt Angebot und Nachfrage ausgeglichen, und ein Import ausländischer Filme dürfte nicht ohne weiteres auf Lücken stoßen können. Abgesehen von einer gewissen Neugier für Fremdes gab es zumindest bis in die 80er Jahre hinein kein massenhaftes Bedürfnis beim chinesischen Publikum, das nur durch ausländische Filme befriedigt werden könnte. Es könnte vielleicht angeregt und entwickelt werden, wenn etwa die üblichen Erober-

24 Colin Mackerras: *The Performing Arts in Contemporary China*, London 1981, S. 152

rungstaktiken Hollywoods möglich wären: Verdrängung der einheimischen Produkte durch Niedrigpreise für Filme, die ihren Profit bereits auf dem amerikanischen oder übrigen Weltmarkt eingespielt haben, aggressive Ausrichtung der Publikumsinteressen auf Unterhaltung und Konsum etc.

Beides dürfte solange nicht möglich sein, als der Staat in China die Filmproduktion zentral leitet und deren Absatz weder intern noch extern in dominanter Weise auf dem Wettbewerb um Marktanteile beruht. Solange die Regierung den Import von Filmen kontrolliert, wird sie es kaum zulassen, daß dieser die eigene Produktion behindert.

4) Traditionell ist das Rezeptionsverhalten der gegenwärtigen Publikums- generation an einer Funktion des Kinomediums ausgerichtet, die in Europa und Amerika nur als sekundär oder unterschwellig empfunden wird. Das Kino gilt als natürlicher Bestandteil der Kunst, und diese wiederum ist sehr stark an ihre politische Funktion gebunden. Filme sind für das chinesische Publikum zual- lererst Quellen der Information und der Belehrung, und erst in zweiter Linie der Unterhaltung. Auf keinen Fall aber akzeptiert ein normaler chinesischer Zuschauer die Spekulation mit Gewalt- oder Sexszenen und das exzessive Ausschlachten eines erfolgreichen Plots, Erscheinungen, die wir als notwen- dige und letztlich unausweichliche Nebeneffekte der 'Freiheit', sich auf dem Markt durchzusetzen, hinzunehmen gewohnt sind. Die Vorstellung von der dichotomischen Einteilung der Massenmedien in künstlerische und kommer- zielle Produkte ist ihm ebenso fremd wie ein auf Subjektivität und Originalität gegründeter Kunstbegriff. Ästhetische Urteile wie 'monoton' oder 'typisiert'²⁵, die sehr wohl in den Debatten eine große Rolle spielen, bezeichnen nicht die Abwesenheit von individueller Gestaltungskraft, sondern eher einen hand- werklichen Mangel im Sinne von schlechter professioneller Arbeit. Ähnlich verhält es sich mit dem häufig gebrauchten positiven Begriff 'Innovation', mit dem eher das 'Mit der Zeit gehen' gemeint ist als die Zerstörung alter Formen.

* * *

Der offiziell nach der Zerschlagung der "Viererbande" eingeschlagene Kurs hieß, in Anknüpfung an die revolutionäre Propaganda der 50er Jahre: "Mögen hundert Blumen blühen, mögen hundert Schulen miteinander wetteifern". Er war besonders auf die Kulturpolitik gemünzt. Seither ist es immer wieder um die richtige Auslegung dieses Slogans gegangen, und eines der wichtigsten Themen war die Frage nach dem Vorgehen und nach dem Tempo bei der Öff-

25 die vermutlich schon bei der Übertragung in die europäische Sprache (in diesem Fall das Französische) falsche Nuancierungen erfahren.

nung nach außen. In bezug auf den Film gab es schon seit 1972 die ersten Kontakte, wurden vereinzelt chinesische Filme im Ausland gezeigt. Die ersten Repräsentanten der westlichen Kultur, die in dieser Zeit nach China kamen, waren Musiker, und selbst hier waren die Reaktionen noch sehr zwiespältig. Konzerttourneen von Orchestern aus den USA, Österreich und England waren zwar sehr erfolgreich, aber es gab in den Medien auch Artikel, die sich gegen so "bourgeoise" Komponisten wie Beethoven, Mozart und Debussy wandten. Eine ähnliche Debatte erregte 1973 Michelangelo Antonionis China-Reportage *Zhongguo* (China). Gegen sein Schweigen über die "Kulturrevolution", das er selbst als "objektives" Vorgehen auffaßte und damit begründete, er sei nach China "nur als Zuschauer" gegangen und sei "weder ein Politiker noch ein Soziologe"²⁶, wurde eine regelrechte Kampagne in der Presse geführt.

Erst gegen Ende der 70er Jahre kamen in relevantem Ausmaß westliche Filme nach China. Eine Delegation der französischen Verleihfirma *Gaumont* stellte begeistert fest, hier gebe es "einen jungfräulichen Markt mit 900 Millionen Einwohnern: das kann einen zum Träumen bringen mitten in einer Zeit der Krise des Kinos"²⁷. Die chinesischen Gesprächspartner zeigten sich bereit, französische Filme zu kaufen, wenn sie billig seien und "man ihnen Produkte vorschlagen würde, die ihren Bedürfnissen entsprechen." Aber schnell wurde den Besuchern aus Paris auch klar, "daß in den Augen des chinesischen Publikums ein Film wie *Der große Blonde mit dem schwarzen Schuh* wie etwas erscheinen müsse, das von einem anderen Planeten kommt"²⁸.

Einen detaillierteren Eindruck davon, wie eine solche 'unheimliche Begegnung' damals ablaufen mußte, gibt ein Bericht von Jean-Pierre Bompied, einem französischen Sprachlehrer, der um diese Zeit in China arbeitete und in seiner Schule eine außergewöhnlich umfangreiche Vorführung französischer Filme organisierte. Er hat die Reaktionen seines Publikums (in der Mehrzahl Lehrerkollegen) notiert und durch Befragungen ergänzt und veröffentlicht.²⁹ In erster Linie war dies für diese Zuschauer eine Möglichkeit, ihre Fähigkeiten, die französische Sprache zu verstehen und etwas über Frankreich zu erfahren. Darüber hinaus wurden folgende Elemente bei diesen Filmen³⁰ als positiv be-

26 Interview in *La Stampa*, zit. nach *Le Monde*, 4./5.02.1974

27 *Le film français*, 9.12.1977

28 *Le Figaro* 10./11.12.1977

29 Jean-Pierre Bompied: Les films français en Chine, in: Rencontre avec la Chine Populaire, *Bulletin du Comité Côte d'Azur des Associations d'amitié Franco-chinoise*, Oktober 1979. Ich zitiere hier nach Bergeron Band 3, S. 198ff.

30 Bergeron zählt einige Titel der etwa drei Dutzend gezeigten Filme auf. Es ist eine repräsentative Auswahl von Produktionen gehobenen Anspruchs der siebziger Jahre unter auffallendem Ausschluß der *nouvelle vague*.

urteilt:

In erster Linie eine gut konstruierte Geschichte, in der etwas passiert. Eine Serie von Abenteuern mit Intrigen, Wendepunkten, Zusammenstößen und einer überraschenden Lösung (der klassische Kriminalfilm kommt immer an)... Als zweiter wichtiger Faktor wurde seine Gefühlsdarstellung genannt, vor allem, wenn sich die Gefühle auf die Familie konzentrieren. Meine Kollegen waren sichtlich bewegt durch traurige Geschichten, die gut enden, wo das Waisenkind schließlich gerettet wird. Abenteuer plus Gefühle scheint die beste Mischung zu sein, wie in *Les mystères de Paris*. Ein weiteres Element darf nicht übersehen werden: die Komik. Das Erscheinen eines Fernandel oder Louis de Funès löste augenblicklich Lachen aus.

Auch bei diesem Publikum trafen ausgespielte Liebeszenen auf ein gewisses Unverständnis und Kritik³¹. Schwierigkeiten bereiteten ihm auch Filme mit einer komplizierten Zeitstruktur (Zeitsprünge, Rückblenden etc.) oder verschiedenen Erzählebenen. Bompied mußte etwa bei der Vorführung des Films *Rude journée pour la reine* immer wieder darauf hinweisen: "Jetzt träumt sie" oder "Jetzt träumt sie nicht mehr". Aber solche Probleme sind eher eine Frage der Gewöhnung³², während andere Beobachtungen aufschlußreicher sind für die Erkenntnis der Unterschiede der Filmstile und der Zuschauer-Prädisposition:

So glaubte Jean-Pierre Bompied zum Beispiel zu bemerken, daß seine Kollegen 'eine Person von außen wahrzunehmen wünschen, durch ihre Gesten und ihre Handlungen; daß sie wenig Geschmack an der rein psychologischen Analyse hatten und für die Beobachtung von Gefühlen in ihrer Komplexität und Ambivalenz'. Sie schienen ihm von den französischen Filmen schon ein unterhaltendes Vergnügen zu erwarten, aber auch Informationen über eine weit entfernte, wenig bekannte Welt. War die erste dieser Forderungen durch einen Film nicht erfüllt, dann fragten sie immer sehr erstaunt: 'Was ist das Ziel des Films? Was ist die Absicht des Regisseurs?' Auf jeden Fall schienen ihm die chinesischen Intellektuellen, die er kannte, in einen 'Zustand der kulturellen Frustration' versetzt und gleichzeitig 'relativ verschlossen (zugleich wenig interessiert und verständnislos) demgegenüber zu sein, was die moderne westliche Kultur produziert'.³³

Zu der Zeit wurde in Versammlungen, politischen Reden und der Presse über Reformen in der Filmgestaltung diskutiert. Ende 1979 versammelten sich 387 Delegierte zum zweiten Kongreß der Filmschaffenden, an dessen Ende unter anderen die Forderung formuliert wurde, "sich von den Techniken und

31 Den Schülern durfte auf Beschluß des Kollegiums der Film *Montparnasse 19* nicht vorgeführt werden, weil in ihm das Bild einer nackten Frau vorkam: ein Gemälde von Modigliani.

32 Ein Problem nicht nur der interkulturellen Begegnung: Der Produzent von Marcel Carnés Film *Le jour se lève* (1939) befürchtete, daß die Zuschauer die durchgehende Rückblendentchnik in diesem Film nicht verstehen würden und bestand auf einer erklärenden Schrifttafel zu Beginn.

33 Bergeron Band 3, S. 201.

Fortschritten des Kinos im Ausland inspirieren zu lassen". Filme aus dem Ausland waren schon längst nicht mehr nur in kleinen Fachzirkeln oder auf Retrospektiven zu sehen, sondern liefen in den Kinos der Städte. 1979 kamen, auf nationale Ebene hochgerechnet, 18 % der gezeigten Filme aus dem Ausland. Darunter gab es spektakuläre Erfolge von westlichen Klassikern wie Chaplins *Modern Times* und *Notre Dame de Paris* von Jean Delannoy, welcher letzterer monatelang nonstop in 9 Aufführungen täglich lief. Zwar kam ein großer Teil dieser Filme aus Staaten des sozialistischen Lagers, aber der Einfluß westlicher Produktionen war inzwischen zu einem Faktor geworden, der nicht mehr übergangen werden konnte. 1980 wurde die *Chinesische Gesellschaft für das internationale Kino* gegründet, die es zu ihren Aufgaben zählte,

- die ausländischen Filme zu studieren,
- das chinesische Kino weiter zu entwickeln durch die Übernahme positiver Elemente des ausländischen Films, und
- die Kritik an den ausländischen Filmen zu fördern und den Geschmack der Massen für die ausländischen Filme auszubilden.

Die Organisation beschloß auf ihrem Gründungssymposium die Herausgabe einer Zeitschrift *Kino der Welt*. Dem "ausländischen Film" war nun im Kinoprogramm und in der Filmkritik ein fester Platz eingeräumt, und mit auf diese Weise 'offizialisierten' Argumenten sollte die Debatte kanalisiert und eine relative Öffnung bei gleichzeitiger Kontrolle über die Konsequenzen ermöglicht werden. Interviews mit chinesischen Zuschauern, die jetzt häufiger durchgeführt und veröffentlicht werden, scheinen zwar auf eine gewisse Sprachregelung hinzudeuten, verraten aber auch eine neue Unbekümmertheit und das Fehlen der anfänglichen blinden Faszination:

'Wir sind jetzt viel zufriedener seit dem Sturz der Viererbande. Wir haben das Recht, westliche Filme zu sehen.'

'Die jungen Chinesen und Chinesinnen sind neugierig. Einige imitieren westliche Lebensgewohnheiten, aber wir müssen aufpassen. Man darf nicht alles blind nachmachen. Nicht alles, was aus dem Westen kommt, ist perfekt, im Gegenteil. Man muß unterscheiden, was gut ist für unser Land und was nicht gut ist.'

'Jetzt gibt es viele Theaterstücke und Filme, die aus dem Westen zu uns kommen. Sie sind nicht alle sehr gut, aber wir schauen sie mit viel Interesse an, denn in den letzten zwanzig Jahren wurden uns nur revolutionäre Themen vorge-
setzt.'³⁴

Ob sich in solchen vorsichtigen Abwehrhaltungen eine reale Angst vor kultureller Überfremdung oder nur die Effekte einer wirksamen Propaganda ausdrücken, kann von hier aus nicht beurteilt werden. Die anfänglich große Fas-

34 Reportage von Jacqueline Dubois in der Zeitschrift *V.S.D.*, Januar und Oktober 1980, zit. nach Bergeron Band 3, S 221

zination scheint einem alltäglicheren Umgang mit dem schon nicht mehr so Fremden gewichen zu sein. Über Reaktionen des ländlichen Publikums, das den größten Anteil der Kinozuschauer stellt, gibt es keine vergleichbaren Berichte.

Als gesicherte Aussagen können hier am Ende nur veröffentlichte Diskussionsbeiträge wiedergegeben werden, die wohl gelegentlich den Charakter von Handlungsanleitungen haben, sicher aber in unterschiedlicher Weise auch die Haltung der Masse des Publikums widerspiegeln:

1) Eine gewisse Zeitlang sah die Führung in der Einfuhr bestimmter gesellschaftskritische Filme aus dem Westen ein probates Mittel, dem chinesischen Publikum die verderbte Verfassung der kapitalistischen Länder und die dort herrschende Unterdrückung sozusagen authentisch vorführen zu können. Dieses Kalkül mag in engen Grenzen aufgehen, steht aber mit Sicherheit nicht im Zentrum des Zuschauerinteresses für solche Filme und birgt außerdem die Gefahr, daß sich ein Geschmack an "deprimierenden" Erzählstilen entwickelt, der für die eigenen Produktionen möglichst vermieden werden soll. Die relative Offenheit gegenüber dem *Jungen deutschen Film* von seiten der Kulturbürokratie könnte auch damit zusammenhängen, daß sie insgesamt gesehen eine allzu starke Zuspitzung gesellschaftskritischer oder naturalistisch-resignativer Darstellung vermeiden, die Kritik am Kapitalismus konsumierbar darbieten oder so sehr durch individuelle Stilfigurationen und persönliche Mythen geprägt sind, daß ein chinesisches Massenpublikum (das jedoch wohl kaum erreicht wird) sie nur als skurrile Exotismen rezipieren kann.

2) Anders scheint es sich mit Satiren und Lustspielen zu verhalten. Eine in ihnen enthaltene Gesellschaftskritik, mehr aber noch die Darstellung von Verhaltensweisen in radikaler Überspitzung betont Besonderheiten und Charakteristika des Fremden in den Augen des anderen Kulturkreises auf eine Weise, die den Blick für das Typische schärft. Komödien sind hier nicht nur Lachanlässe, sondern werden, zumindest bis eine gewisse Vertrautheit erreicht ist, als eine Art Lehrmaterial genutzt.

3) Solange die einheimische Filmproduktion sich noch nicht ganz vom revolutionär-pathetischen Stil des Heroengemäldes gelöst hat (ein Prozeß, der allerdings im Gang ist), werden dramatische und melodramatische Filme aus dem Westen besondere Attraktivität haben. Sie sind den noch nicht allzu zahlreichen ähnlichen Produktionen aus China technisch, im Aufbau der Handlung und in der Aufnahmequalität allerdings nicht mehr grundsätzlich überlegen. Auch die Gestaltung individueller und starker Gefühle sowie Figuren von größerer psychologischer Komplexität ist nicht mehr alleinige Domäne des westlichen Films. Jenseits aller Debatten über die Liebe in der Kunst (und vielleicht

auch deshalb, weil das Thema so intensiv diskutiert wird) haben die Filmemacher keine Scheu mehr, mit diesem Element, das lange Zeit eine Domäne (und ein Makel) der westlichen Kunst war, gelassener umzugehen: "Die Liebe ist ein Teil des Lebens, aber nicht das ganze Leben", sagte ein chinesischer Regisseur, der es so auch in seinen Filmen halten will.³⁵

4) Weil die Regierung es in der Hand hat, dies zu verhindern, wird es wahrscheinlich auch in der Zukunft keine Überschwemmung des chinesischen Marktes mit kommerziellen Produkten des westlichen Kinos geben - dafür dürfte es auch insofern zu spät sein, als die Ablösung des Films als Massenmedium durch das Fernsehen auch hier begonnen hat. Aber es gibt auch kein Anzeichen dafür, daß das Publikum in seiner jetzigen Verfassung dies durch massenhaften Zustrom ermöglichen würde, gesetzt der Fall, der Markt würde plötzlich geöffnet. Eher wahrscheinlich sind Einflüsse durch ausländische Filme auf die einheimische Produktion, wie etwa die Übernahme von genreästhetischen Erzählweisen (Detektivfilm- und Abenteuerfilmelemente, Komödien).

..*

Wie alle noch existierenden Länder mit nichtkapitalistischer Gesellschaftsordnung hat sich die VR China in den letzten Jahrzehnten nicht nur dem Westen geöffnet, sondern auch in der Wirtschaft Marktelemente eingeführt. Politische Reformen ähnlicher Relevanz hat es aber nicht gegeben, und die Unterdrückung politischer Opposition, ob organisiert oder nicht, bleibt, seit sie mit der gewaltsamen Niederschlagung der studentischen Protestbewegung 1989 einen mörderischen Höhepunkt erreicht hat, an der Tagesordnung. Beim Filmwesen scheint es umgekehrt zu sein: Hier hat es bislang keine ökonomischen Reformen gegeben, wohl aber eine relative Liberalisierung. Bis zu welchem Grad dies mit dem Einfluß aus dem Ausland zu tun hat, läßt sich nicht genau einschätzen.³⁶ Unter den Resolutionspunkten des erwähnten Kongresses der Filmschaffenden 1979 fanden sich auch solche, die eine Basis für eine größere Unabhängigkeit von Willkürmaßnahmen der Politik bilden könnten: Es wurde ein "allgemeines Filmgesetz" ebenso gefordert wie eine "korrekte Regelung des

³⁵ Jacqueline Dubois, a.a.O.

³⁶ Suggestionen dieser Art sind stets prekär, weil sie einen komplexen Prozeß unzulässig vereinfachen. So könnte man auch im Falle des erwähnten Films *Bittere Liebe* (vgl. Anm. 15) vermuten, daß trotz Verbots seines Films dem Autor, der als engagierter Kritiker ja schon bekannt war, deshalb nichts geschehen ist, weil Joris Ivens, damals der einzig unangefochten anerkannte ausländische Filmemacher in China, sich für ihn eingesetzt hat...

Verhältnisses zwischen der Kunst und der Politik", eine "Verstärkung der künstlerischen Zielsetzung, eine Vermeidung der politischen Predigt" und eine "Liberalisierung des Geistes und Innovation in Form und Inhalt".

Eine andere, eher versteckte Forderung setzt einen weiteren wichtigen Akzent: Nicht nur, wie erwähnt, von den ausländischen Filmen sollten sich die Künstler inspirieren lassen, sondern auch "vom revolutionären Geist und dem nationalen Charakter der progressiven Filme aus den 30er Jahren"³⁷. Damit wird an eine lang tabuisierte Periode des chinesischen Films angeknüpft und ein alter Traditionsstrang "rehabilitiert", der in den Kinos schon seit einigen Jahren wieder präsent war. Die besten Filme dieser Zeit waren technisch und künstlerisch sehr wohl vergleichbar mit den Meisterwerken der frühen europäischen oder US-amerikanischen Tonfilmära. Was ihre inhaltliche Aussagekraft und -weise angeht, so wird ihnen anlässlich vieler Wiederaufführungen aus Europa bescheinigt, ihrer Zeit weit voraus gewesen zu sein. Regis Bergeron sieht den Film *Engel der Straße* (*Malu tianshi*, 1937) "sehr nahe am Neorealismus"³⁸, und der italienische Kritiker Ugo Casiraghi stellte 1982 fest: "Der Neorealismus? Er wurde in Shanghai geboren!"³⁹ Solche Aussagen sind im spontanen Enthusiasmus anlässlich der ersten Begegnung mit bislang unbekanntem Filmen aus dieser Zeit gemacht worden, ihre analytische Schlüssigkeit ist damit nicht bewiesen. Wichtiger ist, daß sie auch in China öffentlich und offiziell wieder zur eigenen Tradition gezählt werden und so mit einer Periode des lebhaften Austauschs und der gegenseitigen Befruchtung zwischen westlicher und östlicher Filmkunst auch dieser Austausch tendenziell rehabilitiert wird. Die auf diese Periode folgenden Errungenschaften des chinesischen Kinos sind viel zu gefestigt und ausgereift, als daß die Überwindung der Isolierung mit ihrem Verlust bezahlt werden müßte.

37 Bergeron Band 3, S. 205

38 Regis Bergeron: *Le cinéma chinois 1905-1949*, Lausanne 1977, S. 142.

39 *L'Unità*, 1.3.1982. Vgl. auch den enthusiastischen späten Nachruf auf die Schauspielerin Ruan Lingyu, Star der zwanziger und dreißiger Jahre, die 1935 Selbstmord begangen hat, von Shu Kei: *La légende de Ruan Lingyu*, in *Le cinéma chinois*, hrg. vom Centre Georges Pompidou, Paris 1985, S. 149-162.