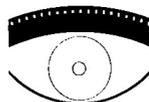


AUGENBLICK

一個星期自然太短了。
因此我希望再來。



Deutschland im
Spiegel der
elektrischen Schatten

18

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

**Deutschland
im Spiegel der
elektrischen Schatten**

Der deutsche Film in China

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 18

November 1994

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.-- (ÖS 72/SFr 8.60);
Jahresabonnement (3 Hefte) DM 21.-- (ÖS 189/SFr 28.30)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: J.A. Koch, Marburg

ISSN 0179-2555

ISBN 3-89472-018-2

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Huong Dong	
Der deutsche Film in China - eine Bestandsaufnahme	6
Zwei chinesische Filmkritiken	
Zheng Zaixin: <i>Die Blechtrommel</i>	45
Wang Yunman: Auf der Suche nach der Einheit von Unterhaltung und künstlerischer Qualität - eine Annäherung an den "Neuen Deutschen Film"	48
Mei-jen Chang	
Taiwanische Kinokultur und die Rezeption des deutschen Spielfilms	53
Günter Giesenfeld	
"... wie von einem anderen Planeten" Zu einigen Grundvoraussetzungen der Rezeption ausländischer Filme in der VR China	64
Literaturverzeichnis, Index	83

Zum Umschlagbild:

Vgl. Abb. auf Seite 37.

Abbildungen:

S. 18, 29 und 65 aus: *Le cinéma chinois*, Hrg. Centre Georges Pompidou, Paris 1985; **S. 72 und 75** aus: Regis Bergeron: *Le cinéma chinois*, Paris 1984, Bd. 3; **S. 37**: Zeitschrift *Populäres Kino* (Bazhong bianying), Peking, 6, 1988.

Zu der Autorin und den Autoren dieses Heftes:

Mei-Jen Chang, Geboren 1954 in Taiwan. Abschluß B.A. in Literatur am Providence College, Taichung (Taiwan). Ging 1982 in die USA, M.A. in Journalismus University of Nevada, Reno 1986, lebt seit 1986 in Marburg, Absolventin des Aufbaustudiums Medienwissenschaft. Publikationen in Zeitschriften zu Dritte Welt-Themen. Promoviert in Politikwissenschaft in Marburg.

Günter Giesenfeld, geb. 1938, Prof. für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg. Veröffentlichungen zur neueren deutschen Literatur, Film- und Fernsehgeschichte. Bücher und Aufsätze zur Geschichte und Gegenwart Südostasiens (*Land der Reisfelder*, Köln 1988³) und zum Dritten Kino.

Huang Dong, geb. 1953, studierte Deutsch am Fremdspracheninstitut in Xi an (VR China) bis 1982, war dann Deutschlehrer an der Sporthochschule in Xi an, lebt seit 1988 in Marburg. Studium der Neueren deutschen Literatur und Medienwissenschaft, Magister 1992. Arbeitet am Sinologischen Institut der Philipps-Universität, promoviert über Adolf Reichwein und die chinesische Pädagogik. Veröffentlichungen über den deutschen Film-Expressionismus.

Vorwort

Jede Rezeption eines Films in einem anderen Land als dem, in dem er entstanden ist, bedeutet grundsätzlich eine Begegnung zweier verschiedener Kulturen. Allerdings ist diese Feststellung einzuschränken, seit es einen internationalen, an Hollywood orientierten Filmstil gibt - mit anderen Worten, seit es der US-amerikanischen Filmindustrie gelungen ist, die Märkte fast der ganzen Welt zu erobern und in zweierlei Hinsicht zu nivellieren: einmal, indem sie die eigenen Produkte von vornherein auf eine internationale Auswertung hin produziert und damit zwar eine "amerikanische Sicht" auf die behandelten Probleme und Verhaltensweisen internationalisiert, diese aber (mit der Ausnahme des Sonderfalls *Western*) wiederum eine kontinentale oder inneramerikanische-regionale Perspektive längst zugunsten ihrer weltweit rezipierbaren Verallgemeinerungen eingebüßt hat. Und zum anderen hat Hollywood seit seiner ökonomischen Expansion stets auch fremde nationale Filmstile unterdrückt, oder aus der Notwendigkeit, auf dem eigenen und auf dem Weltmarkt mit Hollywood zu konkurrieren, unter Verleugnung der eigenen kulturellen Wurzeln zur Anpassung an ein "internationales Niveau" gezwungen.

Es gibt nur noch wenige Staaten oder Regionen auf der Welt, die diesem Vereinheitlichungsprozeß nicht ausgesetzt sind oder ihm bis zu einem gewissen Maß widerstanden haben. Die europäischen Länder etwa oder Japan, bis zu einem gewissen Grad auch Lateinamerika als Region, haben eigene Kinematographien entwickelt, die auch manchmal insgesamt als Alternative zu Hollywood gesehen werden. In den ehemals sozialistischen Ländern haben sich ebenfalls nationale Stilrichtungen relativ ungestört entfalten können, die vielfältigen Einflüssen, hemmenden oder fördernden, unterworfen waren, nicht aber in erster Linie dem der Konkurrenz Hollywoods.

Nur in solchen Fällen aber ist die wirkliche politisch-kulturelle Konfrontation durch das Filmmedium noch möglich und aufschlußreich für die vergleichende Untersuchung. Einen solchen Fall greift dieses Heft auf, der interessant erscheint, auch wenn die quantitativen Befunde über die Rezeption des deutschen Films in China keinen großen Einfluß vermuten lassen. Eine erstmals vorgelegte Bestandsaufnahme für die VR China und das exemplarisch gegensätzliche Extrem Taiwan wird zu Grundlage genommen für erste analytische Befunde. Zwei chinesische Filmkritiken sollen paradigmatisch für das vom Spiegel reflektierte Bild stehen.

Günter Giesenfeld

Huang Dong

Der deutsche Film in China - eine Bestandsaufnahme

Einleitung

Seit seiner Entstehung ist der Film als ein wichtiges Medium für die Vermittlung zwischen den Kulturen von großer Relevanz, obwohl er in seiner Geschichte für die Kolonialpolitik und in fast allen politischen Konflikten und Kriegen immer wieder propagandistisch mißbraucht wurde. Die Erforschung dieser Funktion ist nicht nur für die Filmwissenschaft interessant, sondern darüber hinaus für die Erforschung der Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen überhaupt, weil er in einzigartiger Weise einen Zugang zu einer anderen Kultur und/oder Gesellschaft ermöglichen kann.¹ Diese Erkenntnis wurde aber bislang nur selten als Ansatz für Forschungen aufgegriffen, und vor allem hat die Filmwissenschaft sich selten damit beschäftigt, den Film eines Landes, z. B. Deutschlands oder Chinas, im Spiegel des jeweils anderen Kulturkreises zu untersuchen.

Etwas anders sieht es aus in den historisch-soziologisch ausgerichteten Disziplinen wie Kulturwissenschaft oder Sinologie: Seit längerer Zeit befassen sich deutsche China-Experten mit den deutsch-chinesischen Kulturbeziehungen.² Auf der anderen Seite zeigen die chinesischen Deutschlandkenner - darunter meistens Germanisten - immer mehr Neigung, in ihren Studien den kulturellen Unterschied und die kulturelle Identität zu thematisieren. Diesbezügliche Fragen und Aspekte sind zwar bereits unter den verschiedensten Aspekten betrachtet worden, auffällig jedoch ist, daß dies kaum je anhand von Filmen geschehen ist. Erst in letzter Zeit haben sich einige wenige wissenschaftliche

1 vgl. Osterland, Martin: "Die Funktion des Films in der Gesellschaft", in: Witte (1972).

2 Es gab in jüngerer Zeit eine Reihe von Symposien über dieses Thema, nämlich Mai 1973 in Stuttgart, Oktober 1975 in Hamburg, 1986 in Bonn usw. unter Teilnahme namhafter deutscher Sinologen und chinesischer Intellektueller, deren Ergebnisse auch veröffentlicht sind. Vgl. auch Machetzki, 1982, S. XI-XII; *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4.Vj./1973 und 3.Vj./1986.

Beiträge mit dem Bild der jeweils anderen Kultur in Filmen beschäftigt, von denen die anregenden Arbeiten von Stefanie Hetze und Udo Hoffmann besonders zu erwähnen sind.³ Von diesen Arbeiten abgesehen, gibt es im gesamten deutschsprachigen Raum keine Forschungsansätze zu diesem Gebiet, obwohl - wie zu zeigen sein wird - der Film für die Entwicklung der deutsch-chinesischen Beziehungen große Bedeutung hat und an der Erforschung seiner Funktion sowohl in Deutschland als auch in China ein öffentliches Interesse besteht. Im Gegenteil, die "bewegten China-Bilder" auf der deutschen Leinwand und die chinesische Begegnung mit dem deutschen Film führen in ihren Anfängen auf die Jahrhundertwende zurück, als sich in Europa und Amerika dieses neue Medium erst zu verbreiten begann. Seither erfahren die beiden Länder sehr viel voneinander, ist das jeweilige Bild der anderen Kultur in erheblichem Maß geprägt von den "elektrischen Schatten" - so die wörtliche deutsche Übersetzung des chinesischen Wortes "Dianying" für "Film". Nach der Aufnahme der diplomatischen Beziehungen 1972 ist der Filmaustausch zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Volksrepublik China intensiv gefördert worden, Belege dafür sind eine Reihe von Filmwochen, Retrospektiven, Koproduktionen und anderen Formen von Zusammenarbeit. Es ist deutschen Filmwissenschaftlern -kritikern sowie Chinaforschern noch kaum bekannt, daß seit den achtziger Jahren zahlreiche Publikationen an die chinesische Öffentlichkeit gekommen sind, in denen die chinesischen Filmschaffenden und Filmkritiker sowie Zuschauer ihre Begeisterung und kritische oder unkritische Stellungnahme über den deutschen Film zum Ausdruck gebracht haben. Meines Wissens sind alle diese Veröffentlichungen in China bislang noch nicht bibliographisch erfaßt und inhaltlich ausgewertet worden. Dies ist der Ausgangspunkt dieses Aufsatzes, der somit versucht, die Rolle des deutschen Films als Vermittler der deutschen Kultur in China im Spiegel der chinesischen Rezeption und Kritik zu beschreiben. Dies könnte das Blickfeld der deutschen Filmforschung und Chinawissenschaft ergänzen und erweitern.

Dabei sind notwendige Eingrenzungen vorzunehmen. Der Akzent dieser Arbeit liegt in der Gegenwart (siebziger bis neunziger Jahre) und damit auf den Kinofilmen aus der Bundesrepublik und der DDR einschließlich wichtiger Koproduktionen. Die Zeit von der Erfindung des Kinos bis zum Zweiten Weltkrieg wird zu Beginn im Überblick dargestellt, im Hauptteil der Untersuchung jedoch nur gelegentlich ergänzend angesprochen, Fernsehfilme werden nicht berücksichtigt. Die Untersuchung bezieht sich auf die VR China.

3 Stefanie Hetze: "Von Mr. Wu und Nang-ping zu Ulun Iga - China und Chinesen im deutschen Film"; Udo Hoffmann: "Der Einsatz chinesischer Filme in der sinologischen Ausbildung". Die beiden Beiträge finden sich in: Gransow/Leutner (1989) S. 307-336 und S. 337-346.

Einige Bemerkungen zur Schreibung chinesischer Eigennamen

Für die Schreibung chinesischer Personen- und Ortsnamen sowie Bezeichnungen wird in der Arbeit das offizielle Transkriptionssystem der VR China "Hanyu Pinyin" verwendet. Zitate und einige im Deutschen eingebürgerte Eigennamen wie Peking u.ä. (eigentlich: Beijing) bleiben in der üblichen Schreibweise. Chinesische Filmtitel, Buchtitel bzw. Namen von Zeitungen und Zeitschriften im laufenden Text und im Literaturverzeichnis erscheinen neben der deutschen Übersetzung auch jeweils in Hanyu Pinyin-Umschrift. Alle Zitate aus chinesischen Abhandlungen oder Artikeln wurden von mir ad hoc übersetzt.

1. Geschichtlicher Rückblick

Es soll zunächst ein komprimierter geschichtlicher Überblick über die Rezeption des deutschen Films in China vom Anfang dieses Jahrhunderts bis 1949 und nach der Gründung der Volksrepublik unter Bezug auf die Entwicklung der chinesischen Filmindustrie gegeben werden. Diese Darstellung versucht, auf folgende Fragen einzugehen:

- Welche Wirkung übte die Politik beider Länder auf den Filmaustausch aus?
- Welche Position hatte der deutsche Film auf dem chinesischen Filmmarkt (im Vergleich zu anderen Ländern)?
- Welche Rolle spielte der deutsche Film in der Entwicklung der chinesischen Filmbranche?
- Welche Beurteilung erfuhr der deutsche Film beim chinesischen Publikum und bei den Filmemachern sowie Kritikern?

Zur Geschichte der deutsch-chinesischen Filmbeziehungen vor 1949

Es gibt bisher zwar keine systematische Darstellung zu den deutsch-chinesischen Beziehungen auf dem Gebiet des Films, aber die bruchstückhaften Materialien aus chinesischen, deutschen, englischen und amerikanischen sogar japanischen Quellen erlauben es, zahlreiche Spuren zu verfolgen und aus ihnen ein ungefähres Gesamtbild zusammenzustellen.

"Das chinesische Filmwesen hat eine Geschichte von ca. 90 Jahren. Kurz nachdem die ersten Filme in der Welt im Jahre 1895 entstanden waren, brachten ausländische Geschäftsleute Filme nach China. Aber der erste Versuch zu einer

eigenen Filmproduktion wurde erst 1905 unternommen, als das Pekinger Studio 'Feng Tai' einige Akte der Peking-Oper *Der Dingjun-Berg* verfilmte".⁴

So beginnt ein kurzer *Überblick über die Geschichte des chinesischen Filmwesens* von Cheng Jihua, dem chinesischen Filmhistoriker. In seinem zweibändigen Standardwerk *Die Entwicklungsgeschichte des chinesischen Films* (Zhongguo dianying fazhan shi) wird ausführliche dargestellt, wie das Anfangsstadium des chinesischen Filmwesens durch die von Ausländern verbreiteten und kontrollierten Kinematographen-Aufführungen geprägt war. Schon knapp acht Monate nach jenem 28. Dezember 1895, an dem Louis Lumière seine Filme erstmals in der Öffentlichkeit vorgeführt hatte, konnte man bereits in der Shanghaier Zeitung lesen, daß in einem örtlichen Teehaus "westliche elektrische Schattenspiele" (xiyang dianguang yingxi) aufgeführt wurden. Ein Jahr darauf waren in mehreren Vergnügungsstätten westliche Filme zu sehen.⁵ Ein Amerikaner namens James A. Ricalton (1844-1929) war der erste, der 1896 mit kommerziellen Ambitionen Filme und Projektoren auf chinesischen Boden brachte.⁶ In der Folgezeit stieg die Zahl der Filmvorführungen mit der Zahl der nach China strömenden abendländischen Filmhändler, nämlich A. Ramos und B. Goldenberg aus Spanien; A. E. Louros aus Italien; S. G. Hertzberg aus Portugal; B. Brodsky und A. Yiesel aus Amerika u. a., wobei sich ihr anfängliches Interesse, schnellen Profit mit dem Showgeschäft in den chinesischen Großstädten zu machen, im Laufe der folgenden Jahrzehnte immer stärker auf die längerfristige Erschließung des asiatischen Filmmarktes richtete.⁷

Unter den ausländischen Filmvorführern gab es auch Deutsche und Japaner, die sich besondere Mühe gaben, möglichst viele zahlende Zuschauer in Zentralchina zu erreichen. Daran erinnert ein Projektor, der sich in Gerhard Lamprechts sehr umfangreicher Sammlung von früher kinematographischer Apparatur in Berlin befindet und von einem reisenden Münchner Vorführer 1909 durch das Innere Chinas mitgenommen worden war. Dazu gehörte auch eine Filmrolle mit chinesischen Ankündigungen, bei denen es sich ausschließlich um Pathé-Filme handelte, die sorgfältig betitelt worden waren, um auch

4 In: Internationale Filmwoche Mannheim (Hrg.): *Der chinesische Film. Eine Dokumentation*, Mannheim o. J., S. 5.

5 *Shen Bao*-Zeitung, Shanghai, 10. u. 14. August 1896. vgl. Cheng Jihua (1981) S. 8; Feng Min (1992) S. 3.

6 Über ihn berichtet ausführlich ein kürzlich erschienenes Buch von J. Christopher Lucas: *James Ricalton's Photographs of China During the Boxer Rebellion: His Illustrated Travelogue of 1900*, New York 1990.

7 vgl. Cheng Jihua (1981) S. 8ff.

das chinesische Publikum in kleinen Städten und Dörfern anzusprechen.
Und noch eine Notiz aus dem Jahre 1921:

According to recent reports which I received from a friend - an official stationed in the interior - picture theatres, although but primitively equipped with portable projectors, are putting in an appearance, showing mostly German and Japanese pictures.

Of these pictures very little is read in official reports. The American producer has read that 95 per cent of the pictures exported to China are American, but he forgets that these pictures stay in the treaty ports, where the public is of an entirely different nature than it is in the interior, where now the Germans and the Japanese are doing the pioneer work and will finally cop the trade.⁸

Die erfolgreiche Übernahme ("copping") des Marktes durch Deutsche und Japaner hat wohl schon in den frühen Jahren dieses Jahrhunderts begonnen; bereits vor dem Ersten Weltkrieg machte ein englischer Journalist folgende Bemerkung:

The cinematograph has caught the Chinese taste to such an extent that German and Japanese firms are making enormous sums in China with moving picture shows.⁹

Dieses tatkräftige Vorgehen privater, selbständiger deutscher Vorführer setzte sich bis in die zwanziger Jahre fort. Gezeigt wurden damals in China überwiegend die französischen Produktionen von Pathé und Gaumont. Die deutschen Filme lagen hinter Amerika an dritter Stelle, aber vor England. Nach dem Ersten Weltkrieg nahmen amerikanische Streifen den dominierenden Platz ein.¹⁰

Von der Propaganda zum Geschäft

Nicht nur die ersten Filmvorführer sondern auch die ersten Filmemacher in China waren Ausländer, die für europäische und amerikanische Interessen Szenen aus dem Alltagsleben und dem russisch-japanischen Krieg (1904-1905), der vornehmlich im Nordosten Chinas (Mandschurei) geführt wurde, aufnahmen.¹¹ Aber bereits um die Jahrhundertwende schickte Deutschland wie

8 Major S. P. Rudinger de Rodyen Ko: "American Pictures Are Unjust to China, Which Is Potentially Great Film Market", in: *Moving Picture World* (New York), 21. May 1921, pp. 263-264; Zitat nach: Leyda (1972) S. 27.

9 Steer (1913) S. 61.

10 vgl. Cheng Jihua (1981) S. 12; Cheng Bugao (1983) S. 83ff.

11 vgl. Bawden (1983) S. 135; Du Yunzhi (1988) S. 9ff.

die übrigen westlichen alliierten Nationen Kameraleute zur Kriegsberichterstattung nach China, um die militärische Vergeltungsaktion zur Niederschlagung der Bewegung der "Fäuste für Gerechtigkeit und Harmonie" (Yihequan), des sog. "Boxeraufstands", zu dokumentieren.¹²

Die militärischen Interventionen Deutschlands in China gegen den Boxeraufstand wurden nicht nur in der nationalen Presse mit beträchtlichem und tendenziösem Aufwand begleitet, auch das neue Medium, die kinematographische Apparatur, wurde in diesem Krieg zum ersten Mal konsequent und bewußt zur Kriegspropaganda benutzt. Streifen wie *Transport gefangener chinesischer Boxer*, *Einzug der deutschen Chinakrieger in Berlin*, *Einzug des Grafen Waldersee mit den Verbündeten in Peking* oder Aufnahmen von den einzelnen Etappen der Rückkehr des Oberbefehlshabers wie *Die Rückkehr des Grafen Waldersee von China - Empfang in Hamburg*, *Graf Waldersee besichtigt die Ehrenkompanie zu seinem Empfang*, *Graf Waldersee nimmt den Parademarsch ab* usw. wurden gedreht und verbreitet. Gleichzeitig aber nutzte man die kriegerischen Expeditionen, um ungehindert Eindrücke aus dem fremden Land mit der Kamera festzuhalten in Streifen wie *Straßenszene in Peking* oder *Bilder aus Shanghai - Markt und Kanal*.¹³

Von Stefanie Hetze erfahren wir auch, daß die obengenannten Aufnahmen, die als erste "bewegte Bilder" aus einseitiger deutscher Sicht das Verhältnis zu China dokumentierten und den Grundstock für die Repräsentation Chinas im deutschen Film legten, leider heute nicht mehr verfügbar sind.¹⁴ In China sind sie damals wie heute unbekannt, weil kein deutscher Vorfürer zu jener Zeit so unvorsichtig war, den chinesischen Zuschauern solche deutschen China-Filme zu zeigen. Sie hätten deutschfeindliche Ressentiments, die durch die deutschen Militäraktionen in Jiaozhou-Qingdao (Kiaochow-Tsingtao, 1898) und die Niederschlagung des Boxeraufstandes ausgelöst worden waren, noch weiter verstärkt und somit die Gefahr für deutsche Reisende in China vergrößert.¹⁵ Die deutsche Chinapolitik jener Zeit war durch einen offenen kolonialistischen Eroberungs- und Unterdrückungsgeist geprägt, wie er etwa in der Rede vom Kaiser Wilhelm II. am 27. Juli 1900 in Bremerhaven beim Abschied vom deutschen Expeditionskorps deutlich zu Ausdruck kommt:

Pardon wird nicht gegeben. Gefangene werden nicht gemacht. Wie vor tausend Jahren die Hunnen sich einen Namen gemacht, so möge der Name Deutscher in China auch tausend Jahre durch Euch in einer Weise bestätigt werden, daß nie-

12 vgl. Leyda (1972) S. 6ff.; Sadoul (1982) S. 46ff.

13 Gransow/Leutner (1989) S. 309ff.; vgl. Birett (1991) S. 78, 153, 253, 559, 623.

14 Ebd.

15 vgl. Leyda (1972) S. 27; Briessen (1977) S. 54.

mals wieder ein Chinese es wagt, einen Deutschen auch nur scheinbar anzusehen.¹⁶

Graf Alfred von Waldersee (1832-1904), der deutsche Oberbefehlshaber der alliierten Streitkräfte, hat in seinen Memoiren klargestellt, daß das Ziel dieser deutschen Politik, abgesehen von der "Bestrafung" der Aufständischen, die "Aufteilung Chinas" war. Der wichtigste Punkt für Deutschland sei sein Bedürfnis, eine Rolle in der "Weltpolitik" zu spielen.¹⁷

Im Zusammenhang mit Waldersee erschien wenige Jahre nach Abzug des Expeditionskorps in China ein Roman mit dem Titel *Blumen aus dem Sündenmeer* (Nie-hai hua),¹⁸ der das angebliche Verhältnis Waldersees mit einer chinesischen Frau zum Gegenstand hatte. Diese war mit ihrem Mann, einem kaiserlich-chinesischen Gesandten, in Rußland, Deutschland und den Niederlanden gewesen und hatte nach dem Tod ihres Mannes als Kurtisane gelebt. Durch ihre Beziehung zum "Oberleutnant Waldersee" soll diese Dame das Leben vieler Chinesen gerettet haben, weil sie Waldersees Tatendrang mit Erfolg in andere Bahnen lenkte. "Das Werk blieb aber ein Torso, und um so stärker reizte es andere, das heiße Thema aufzugreifen. Es kamen auf den Markt allerhand literarische Kompositionen - Romane, Epen, Dramen -".¹⁹ Auch ein Film, der diese Geschichte zum Thema hatte, war in den späten dreißiger Jahren gedreht worden. Für diesen Film hatte sich Mao Zedongs letzte Frau, Jiang Qing, die damals in Shanghai mit einem Filmkritiker verheiratet war und unter dem Künstlernamen Lan Ping Nebenrollen in verschiedenen Filmen spielte, als Darstellerin für die Titelrolle des Films *Sai Jinhua* beworben, war aber nicht genommen worden.²⁰ Durch diese Anekdote avancierte Graf von Waldersee zur populären Figur eines Deutschen in China mit positivem Image.

Die Bedeutung der damaligen Kinematographen-Aufführungen in China für die Entstehung der einheimischen Filmindustrie faßt der chinesische Filmhistoriker wie folgt zusammen:

Aufgrund der Last des Feudalismus, und besonders durch imperialistische Aggressionen seit diesem Jahrhundert, die China in einen halbfeudalen und halbko-

16 Die Große Politik der Europäischen Kabinette 1871-1914, Bd. 16, Nr. 4593, S. 73; Zitat nach: Fabritzek (1973) S. 27.

17 vgl. Fabritzek (1973) S. 29.

18 Das chinesische Original wurde ursprünglich von Zeng Pu (1872-1935) geschrieben, aber die englische Übersetzung (McAleavy, 1959) und die deutsche Übersetzung von Maria Wilhelm (*Sai Chin-hua erzählt ihr Leben*, in: *Nachrichten der OAG* 81, 1957, S. 38-59; 82, 1957, S. 43-65) haben als Übersetzungsvorlage eine inhaltlich ähnliche Erzählung, die von anderen niedergeschrieben wurde. vgl. Liu Bannong (1985) und Zeng Pu (1978); ferner W. Franke (1975) S. 10.

19 Machetzki (1982) S. 17.

20 Vgl. Terrill (1984)..

lonialen Status brachten und technisch weit in Rückstand hielten, hat das chinesische Filmwesen nicht mit eigener Produktion, sondern mit den Aufführungen ausländischer Filme seinen Anfang genommen. Solche Aufführungen waren die Folgen von Warenexport und kultureller Invasion durch den Imperialismus. (...) Aber diese ersten in China gezeigten Filme haben immerhin dem chinesischen Volk ein neuartiges Vergnügen gebracht und sich großer Beliebtheit beim Publikum erfreut, zugleich haben sie den einheimischen Intellektuellen den Impuls gegeben, "Chinesische Filme" zu produzieren.²¹

Als erste eigene Filmproduktion Chinas dürfte die Verfilmung der Pekingoper *Der Dingjun-Berg* gelten, die 1905(?)²² von dem einzigen in Peking existierenden Fotoatelier hergestellt wurde. Ihr Produzent war der Besitzer dieses Fotoateliers namens Ren Jingfeng (1850-1932), der in Japan Photographie studiert hatte. Durch die Unzufriedenheit mit dem westlichen Filmangebot kam er auf die Idee, Filme für den heimischen Verleih herzustellen. Angeblich war ein Franzose, der wegen der Aufnahme von China-Bildern nach Peking kam, aus Begeisterung für Pekingoper an den dreitägigen Dreharbeiten beteiligt.²³ Die Tatsache, daß auch Deutschland einen indirekten Beitrag zu diesem Film geleistet hat, indem ein damals im Peking Diplomatenviertel ansässiges deutsches Unternehmen eine Filmkamera und 14 Rollfilme für die Produktion zur Verfügung stellte, wird von fast alle historischen Darstellungen aus der VR China und Taiwan sowie von dem amerikanischen China-Film-Forscher Jay Leyda bestätigt.²⁴ Obwohl diese Firma wegen der fehlenden deutschen Bezeichnung an allen Stellen der Quellen sehr schwer identifizierbar ist, kann man von der chinesischen lautlichen Übertragung "qi luo fu" ausgehend vermuten, daß es eine Niederlassung entweder der "Firma Friedrich Krupp" oder der "Carlowitz & Co." - die beide seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in China Vertretungen hatten - war.²⁵ Diese Lieferung war weder ein Zufall noch ein Einzelfall, denn die damals in Dresden entwickelte Filmkamera *Ernemann* wurde nicht nur von den westlichen Filmmachern, z. B. von A. Enrico Lauro und Benjamin Brodsky, überall in China benutzt, sondern fand auch bei den

21 Cheng Jihua (1981) S. 13.

22 Das Datum der ersten chinesischen Filmproduktion stimmt in vielen Werken nicht miteinander überein: "Herbst 1905" in Cheng Jihua (1981, S. 13), Feng Min (1992, S. 6), Du Yunzhi (1978, S. 75ff.) u. (1988, S. 20), Toeplitz (1983, S. 382); "1908" in Bawden (1983, S. 135), Cheng Bugao (1983, S. 94); "Between 1905 and 1908" in Leyda (1972, S. 10); "Die ersten chinesischen Filme wurden gegen 1904 von dem Spanier Ramos in Schanghai inszeniert." in Sadoul (1982, S. 324ff.).

23 vgl. Cheng Bugao (1983) S. 93ff; Du Yunzhi (1978) S. 76.

24 vgl. Cheng Jihua (1981) S. 14; Du Yunzhi (1978) S. 76 u. (1988) S. 20; Feng Min (1992) S. 6; Leyda (1972) S. 10.

25 vgl. Machetzki (1982) S. 40ff.

chinesischen Film-Pionieren von Anfang an Verwendung.²⁶ Dies beweist, daß Deutschland in jener Zeit zumindest im technischen Sinne einen starken Einfluß auf die chinesische Filmindustrie ausübte. Dazu schrieb Cheng Bugao, ein bekannter chinesischer Filmregisseur, in seinen Memoiren:

Die Kamera, die in der anfänglichen Phase bei den Dreharbeiten angewendet wurde, war ein rechteckiger Kasten aus Holz, ein deutsches Produkt mit der Marke `Ernemann'. Diese kleine `Magic Box' haben junge Kollegen vielleicht noch nie gesehen.(...) Sie war zu jener Zeit schon allenthalben und ein Schatz von unermesslichem Wert. In unserer Filmgesellschaft war sie sogar noch wichtiger als der Boß, so daß niemand wagte, sie aus Neugier zu berühren. Ohne sie konnte die Gesellschaft keinen Film drehen, daher galt sie als ihr Lebensnerv und war für uns alle wie ein Gott. Im Anfangsstadium hat sie ihre einleitende Aufgabe erfüllt, mit der Zeit der technischen Entwicklung ist sie dann ins Museum der Filmgeschichte eingegangen.²⁷

Ebenso war Filmmaterial "Made in Germany", z. B. Agfa-Rohfilm, der in gewisser Hinsicht dem von Kodak-Rochester überlegen war,²⁸ weit verbreitet. Er war so wichtig für die chinesische Eigenproduktion, daß "Asia Motion Picture Company", die 1909 in Shanghai gegründete erste chinesische Filmgesellschaft, völlig davon abhängig war und 1914 kurz nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wegen der mangelnden Versorgung mit Rohfilmen aus Deutschland aufgelöst werden mußte.²⁹ Mit dem Ersten Weltkrieg fand dann auch der starke Einfluß Deutschlands auf die chinesische Filmproduktion und das Filmangebot sein Ende. Denn die Vereinigten Staaten nahmen sofort die Gelegenheit der Isolierung des chinesischen Marktes von den europäischen Ländern wahr, ihre Slapstick-Komödien und andere Produkte in großer Menge auf den chinesischen Filmmarkt zu bringen und damit die führende Position einzunehmen.

Trotzdem begann man zugleich, in bescheidenem Umfang eine chinesischen Produktion aufzubauen, war aber auch dabei auf die Hilfe des Auslands angewiesen. Die Berliner *Lichtbild Bühne* berichtete schon am 31 Januar 1914:

Gründung einer chinesischen Filmfabrik
Im Reiche der Mitte gibt es schon in Shanghai, Hongkong und anderen Städten zahlreiche Kinos. Nun haben drei Chinesen und vier Europäer eine Gesellschaft gegründet, die weitere Etablissements im Reiche errichten will, um in diesen u. a. auch eigene Filme vorzuführen. Chinesische Autoren und Darsteller wurden

26 vgl. Cheng Bugao (1983) S. 94, 103, 108, 115, 126; Feng Min (1992) S. 19.

27 Cheng Bugao (1983) S. 108.

28 vgl. Sadoul (1982) S. 151.

29 vgl. W. Franke (1974) S. 350; Bawden (1983) S. 135; Cheng Jihua (1981) S. 23.

engagiert, und Ateliers mit moderner Ausstattung sind schon im Bau begriffen.³⁰

Aus dieser kurzen Meldung wird deutlich, daß Chinas Streben zwar darauf gerichtet war, eigene Kinos einzurichten, eigene Filme herzustellen und damit am eigenen Filmmarkt zu partizipieren. Aber der Aufbau einer von westlichem Kapital unabhängigen Filmindustrie war China offenbar noch nicht möglich. Die erste rein chinesische Filmgesellschaft *Ming Xing* sollte denn auch erst 1922 in Shanghai entstehen. Festzustellen ist aber auch ein Umdenken bei den europäischen Mächten:

Nach Beendigung der Boxer-Unruhen begannen die fremden Mächte in China ihre Politik umzustellen. Statt der Einschüchterung und Vergewaltigung suchte man jetzt die Zuneigung der Chinesen für die abendländische Kultur zu gewinnen.³¹

Was Deutschland betrifft, so begann man nun, in bezug auf das Filmmedium China als einen potentiellen Markt und nicht mehr als propagandistisch zu bekämpfenden Kriegsgegner zu sehen.

Beginn der chinesischen Filmindustrie

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs war die Stimmung in China ganz anders als in Deutschland. Die junge Intelligenz Chinas, die schon seit dem Sturz der letzten kaiserlichen Dynastie 1911 unter Einfluß des westlichen Gedankengutes der Renaissance, der französischen Revolution und vor allem des Marxismus versuchte, sich von den traditionellen Wertvorstellungen zu lösen, war von der Hoffnung auf eine Erneuerung des Landes erfüllt. Ausdruck dieser Stimmung war die 1919 einsetzende *4. Mai-Bewegung*³², die einerseits Ausdruck des Unmuts über die ständige Demütigung Chinas durch ausländische Mächte und die Ohnmacht der chinesischen Regierung, sich dagegen zu wehren, war, sich aber andererseits auch radikal von der konfuzianischen Kulturtradition und den etablierten Normen und Institutionen der feudal-bürokratischen Gesellschaft distanzierte. Allgemein wird die *4. Mai-Bewegung* als ein Symbol für das Erwachen des chinesischen Nationalbewußtseins und als Be-

30 *Lichtbild Bühne*, Berlin, Nr. 5/1914, S. 70.

31 Franke, O. (1954) S. 119.

32 Die Bewegung wurde von Studenten ausgelöst. Anlaß war der Beschluß der in Versailles tagenden Siegermächte des ersten Weltkriegs, das deutsche Pachtgebiet Jiaozhou (Kiaochow) Japan zu übertragen. Dagegen demonstrierten am 4. Mai 1919 in Peking 3000 Studenten. Dies war der Beginn einer Welle nationaler Empörung, die bald das ganze Land erfaßte und zu Streiks und Boykottaktionen führte. vgl. Bartke (1985) S. 320.

ginn der modernen Geschichte Chinas betrachtet.³³

Dieses Ereignis bildete auch den politischen und kulturpolitischen Hintergrund für den Protest der chinesischen Studenten in Berlin gegen die Aufführung des 1919/20 gedrehten deutschen Films *Die Herrin der Welt* (Joe May). Chinesische Studenten hielten diese achtheilige Filmserie, in der die Chinesen als besonders grausam, skrupellos und sadistisch stereotyp dargestellt waren, für diskriminierend und forderten das Aufführungsverbot.³⁴ Die schriftlichen Einsprüche der chinesischen Studenten sind nicht mehr erhalten. Kritik kam aber auch von deutscher Seite und führte zu einem Verbot des Films. So erhob etwa Dr. Max Linde, Generalsekretär des Verbandes für den Fernen Osten, scharfe Vorwürfe gegen den Film in einen Aufsatz *Film und auswärtige Politik*, in dem es hieß:

Wie war es möglich, daß eine unserer größten Filmgesellschaften ein solches Machwerk ins deutsche Volk warf, um Tag für Tag, Abend für Abend ungezählten Tausenden ein Bild von China und seinen Verhältnissen zu geben, nach dem die vierhundert Millionen Chinesen als Auswurf der Menschheit erscheinen? (...) Hätte man sich bemüht, bewußt und absichtlich ein Filmwerk zu schaffen, dessen Zweck sein sollte, China und sein Volk in der Achtung der Welt herabzusetzen, man hätte beim besten Willen ein für diesen Zweck geeigneteres Werk als dieses nicht schaffen können. (...) Deutschland ist arm an Freunden in der Welt. Zu den wenigen Völkern, die Sympathien für uns hegen, gehören die Chinesen.³⁵

Solche Proteste gegen diskriminierende Darstellungen der eigenen Kultur hatte es zuvor kaum gegeben, sie waren Ausdruck eines neuen nationalen Selbstgefühls, das vor allem im Lande selber wichtige kulturelle Impulse gab, so auch dem Filmwesen. Nach der 4. Mai-Bewegung brachten die frühen zwanziger Jahre bis etwa 1926 einen regelrechten Boom mit der Gründung von fast 100 Studios in Shanghai, die allerdings dann bis zur Mitte der dreißiger Jahre auf ein halbes Dutzend Filmgesellschaften zusammenschmolzen.³⁶ Eine der erfolgreichen und bedeutenden Filmgesellschaften war die *Ming Xing*, die 1923 in Hongkong gegründet wurde und einige Jahre später ihren Hauptsitz nach Shanghai verlegte, wo sie einen deutschen Kameramann und einen Berater aus Hollywood angestellt hatte.³⁷ Ein wichtiger Beitrag, der 1923-1925 von dieser Filmgesellschaft geleistet wurde, war eine Reihe von Dokumentarfil-

33 vgl. W. Franke, (1957).

34 vgl. Gransow/Leutner (1989) S. 319ff.

35 *Ostasiatische Rundschau*, I, 2, 15.2.1920, S. 18. In Frankreich gab es zu der Zeit einen ähnlichen Skandal: Vgl. *Lichtbild Bühne*, Berlin, Nr. 2, 1920, S. 30.

36 vgl. Franke, W. (1974) S. 350; Kurowski (1975) S. 44.

37 vgl. Leyda (1972) S. 40ff.; Cheng Jihua (1981) S. 103ff.

men, in denen die revolutionären Aktivitäten Sun Yat-sens (1866-1925) authentisch aufgezeichnet wurden.³⁸ Cheng Jihua informiert uns darüber, daß dabei ein gutbezahlter deutscher Kameramann für die technischen Angelegenheiten zuständig gewesen ist.³⁹ Man kann also zurecht von einer deutschen Beteiligung an den Dreharbeiten dieser Dokumentarfilme sprechen, die aber anonym geblieben ist. Auch die Filme sind verlorengegangen: Alle 9 Rollen wurden im Krieg durch das japanische Bombardement in Guangzhou (Kanton) bis auf ein Fragment von ca. 16-Minuten vernichtet.⁴⁰

In den zwanziger und frühen dreißiger Jahren, der Zeit der Weimarer Republik, hatte der deutsche Film seinen Höhepunkt erreicht und Weltgeltung besessen. Namen wie Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Friedrich Wilhelm Murnau und Georg Wilhelm Pabst zeugen davon, welche Impulse die Welt des Films damals aus Deutschland oder von deutschstämmigen Künstlern empfing. Diese Impulse waren in China auch zu spüren, allerdings nicht direkt, sondern über Hollywood. Dort war z. B. im Jahre 1925 eine chinesische Filmschauspielerin der Shanghaier Filmgesellschaft *Ming Xing* in Hollywood zu Besuch und hatte die Gelegenheit, in einem Atelier den Dreharbeiten von Ernst Lubitsch beizuwohnen. Was sie besonders bewunderte, war das sogenannte "Glass Work" - eine Technik des Bühnenbaus, die echte Dekorationen mit bemalten Glasscheiben kombinierte. Dieses Verfahren verwendete damals Ernst Lubitsch für seinen Film *Lady Windermere's Fan*, an dem er gerade arbeitete. Zurück in Shanghai, berichtete sie begeistert ihren Kollegen:

(...), alle Kollegen staunten über dieses Wunder. Zhang Shichuan⁴¹ war davon außerordentlich begeistert und wollte sofort einen Versuch unternehmen. [Der bekannte Kameramann Dong, H.D.] Keyi stellte sich aus freien Stücken als Kameramann zur Verfügung. Der Sicherheit halber engagierte die Filmgesellschaft den berühmten Maler Zhang Lüguang als Kulissenmaler. Zhang und Dong eigneten sich diese Technik an und experimentierten sehr lange damit. Sie wollten auf keinen Fall erfolglos aufgeben. Nach Dutzenden von Versuchen wurden Anfangserfolge erzielt. In diesem Moment herrschte eine Stimmung von riesiger Freude, die man mit keinem Wort beschreiben kann.⁴²

38 vgl. Cheng Jihua (1981) S. 104, 130, 640ff.

39 Cheng Jihua (1981) S. 103.

40 vgl. Du Yunzhi (1988) S. 110, 132.

41 Zhang Shichuan (1889-1953), Gründer der *Asia Motion Picture Company* und Regisseur des ersten chinesischen Spielfilms *Das unglückliche Ehepaar* (Nan fu nan qi, 1913).

42 Cheng Bugao (1983) S. 175.



『法老王情史』

八木

暄士、呂必治 Ernst Lubitsch 導演
 奄美路、曾寧氏 Emil Jannings 主任

Chinesisches Plakat für den deutschen Stummfilm *Das Weib des Pharao* (1921). Der Ufa-Film wurde in China von der Paramount verliehen und dürfte als ein amerikanischer Film rezipiert worden sein. Solche Praktiken machen es für die 20er und 30er Jahre schwierig, deutsche Filme, die in China liefen, zu identifizieren. Lubitsch, dessen Name in der lateinischen Schrift gleich zweimal verstümmelt erscheint, galt denn auch in China stets als ein Hollywood-Regisseur.

In den Zeiten vor und nach der 4. Mai-Bewegung bis in die dreißiger Jahre hinein gab es in China ein großes Interesse für die Tendenzen im deutschen Geistesleben, die sich auf die kulturelle Verständigung richteten und nicht auf den Marxismus beschränkt waren.⁴³ Die großstädtischen Kinobesucher konnten oft deutsche Filmproduktionen, vor allem die Horror- und Spukfilme der *Universum-Film-Aktiengesellschaft* (UFA), sehen und fanden Geschmack daran. Die Trickaufnahmen in diesen Filmen erregten großes Interesse bei den chinesischen Filmemachern, so daß sie die einzelnen Szenen genauer unter die Lupe nahmen, um die verwendeten Verfahren zu verstehen.⁴⁴ Auf diese Weise wurden die chinesischen Filmemacher in dieser Zeit von deutschen Künstlern beeinflusst, indem sie deren Werke genau studierten und bestimmte Dinge übernahmen. Von Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Sunrise* (1927), durch den sie die von Murnau entwickelten Möglichkeiten der bewegten Kamera kennenlernten,⁴⁵ profitierte z. B. der erfolgreiche chinesische Spielfilm *Seidenraupen im Frühling* (Chun can),⁴⁶ dessen Regisseur und Kameramann erstmalig auf diese Weise das Spiel der Darsteller mit "entfesselter" Kamera aufnahm (sie wurde auf einem glatten Untergrund rutschend bewegt).⁴⁷

Auf diese Weise gab es zwar nachweisbare Einflüsse des deutschen Films, aber die chinesischen Filmschaffenden hatten kaum Möglichkeiten, unmittelbaren Kontakt mit den deutschen Filmemachern aufzunehmen. Das lag zum einen an den finanziellen Schwierigkeiten, in die die chinesischen Filmindustrie nach der von der Inflation verursachten Krise von 1925 geraten war. Der Staat und die privaten Unternehmen waren finanziell nicht in der Lage, die Entwicklung dieses neuen Mediums zu fördern.⁴⁸ Zum anderen hatte es mit der Kulturpolitik jener Zeit zu tun. Seit 1924 begann sich die Regierung für das Potential des Films zu interessieren und brachte das Filmwesen vollständig unter ihre Kontrolle, indem das Zentralkomitee der *Guomindang* (früher: *Kuomintang*⁴⁹) eine "Führungskommission für den Film" einrichtete und eine Filmzensur einführte, die sowohl die Eigenproduktionen als auch die Einfuhr von ausländi-

43 vgl. *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4, 1973, S. 11.

44 Cheng Bugao (1983) S. 172ff.

45 vgl. Sadoul (1982) S. 220.

46 Der Film war die erste Kinoadaptation moderner chinesischer Literatur und wurde 1933 nach dem gleichnamigen Roman von Mao Dun, der die Ausbeutung der chinesischen Bauern schildert, gedreht. Buch: Cai Shusheng (Xia Yan). Regie: Cheng Bugao. Kamera: Wang Shizhen. vgl. Cheng Jihua (1981) S. 208ff.

47 vgl. Feng Min (1992) S. 71ff.

48 vgl. Bawden (1983) S. 135.

49 *Kuomintang*: "Staatsvolks Partei" Nationalchinas von Chiang Kai-shek.

schen Filmen scharf überwachte.⁵⁰ Ja, mehr noch:

For years and years a lively agitation against foreign films has been evident in the Chinese press and among the public and has found its climax in demands for import restrictions. Censorship is very rigidly enforced.⁵¹

In Deutschland hatte man schlechte Erfahrungen mit diesen Restriktionen gemacht, die Verbreitung von deutschen Filmen in China wurde also von beiden Seiten nicht sehr gefördert, geschweige denn ein persönlicher Austausch zwischen Künstlern und offiziellen Vertretern der Filmindustrie beider Länder. Erst ein sich verstärkendes Interesse an filmpolitischen und filmtheoretischen Fragen machte erneut indirekte und nun auch direkte Kontakte möglich.

Im Laufe der dreißiger Jahre waren linksgerichtete chinesische Schriftsteller und Künstler sowohl literarisch-künstlerisch, als auch politisch sehr aktiv. Darunter waren auch Dramatiker wie Tian Han (1898-1968), Ouyang Yuqian (1889-1961), Hong Shen (1894-1955) u. a., die sich dem neuen Medium zuwandten und Drehbücher verfaßten. Sie schufen die Grundlage für eine sozial und patriotisch orientierte Tradition und kontrollierten sogar für einige Zeit in Shanghai die großen Studios. Auf den Filmseiten der wichtigen Zeitungen propagierten sie den sowjetischen Film als Vorbild für China.⁵² Dafür diente neben den USA und Japan Deutschland als wichtige Informationsquellen, da die Ausschaltung der Kommunisten in China - nach Chiang Kai-sheks Säuberungsaktionen 1927 - den normalen Filmaustausch zwischen der Sowjetunion und China unmöglich gemacht hatte. Im Juli 1930 gab die Monatsschrift *Südchina* (Nan guo yue kan), das Organ der *Südchinesischen Film- und Theatergesellschaft*, eine Sondernummer mit dem Titel *Der sowjetrussische Film* heraus,⁵³ die außer dem Geleitwort des Herausgebers Tian Han und einem Beitrag von ihm nur Übersetzungen (und 26 Abbildungen) enthielt. Darunter befand sich ein Aufsatz unter dem Titel *Über den Film*⁵⁴ des deutschen Filmkritikers Recke Hirsch(?)⁵⁵, der über die in Deutschland gezeigten sowjetischen Filme berichtet und sie mit deutschen Filmen vergleicht. Die letzteren werden an den Frühwerken von Sergej Eisenstein und Wsewolod Pudowkin gemessen. Von

⁵⁰ vgl. Kurowski (1975) S. 44.

⁵¹ Wolffsohn, Karl (Hrsg.): Jahrbuch der Filmindustrie, Berlin 1930, S. 625; Zitiert nach: Leyda (1972) S. 60.

⁵² vgl. Kurowski (1975) S. 44; W. Franke (1974) S. 349.

⁵³ vgl. Cheng Jihua (1981) S. 119ff., 141ff.

⁵⁴ *Südchina-Monatsschrift* (Nan guo yue kan); Shanghai, Jg. 2, Nr. 4/1930, S. 515-520.

⁵⁵ Die Quelle ist nicht angegeben und konnte von mir nicht identifiziert werden. Der Name des Autors wird deshalb nach der chinesischen lautlichen Übertragung wiedergegeben.

den im Aufsatz erwähnten Filmen⁵⁶ wurde in den zwanziger Jahren in China nur Eisensteins "explosives Meisterwerk" *Bronenosoc Potemkin* im Jahre 1926 auf Initiative der *Südchinesischen Film- und Theatergesellschaft* in privaten Kreis vorgeführt. Die erste öffentliche Vorführung sowjetischer Filme fand erst am 4. April 1931 in Shanghai statt, wobei Pudowkins *Potomok Cingis-Chana* (*Sturm über Asien*) die chinesischen Zuschauer tief beeindruckte.⁵⁷

Der Drehbuchautor und Filmregisseur Ouyang Yuqian gehörte zu den wenigen Chinesen, die damals nach Deutschland kommen und Filmstudios besuchen konnten. 1932 reiste er nach England und Frankreich und sah schließlich "the UFA studio soon after Hitler's political victory"⁵⁸. Über seinen Eindruck von diesem Besuch in Deutschland findet sich in seinen Schriften kein einziges Wort. Aber fünf Jahre nach seiner Europa-Reise bezog er beim Protest gegen die Aufführung des Films *Neue Erde* eindeutig Stellung gegen Nazi-Deutschland und den japanischen Militarismus.

Neue Erde war eine deutsch-japanische Koproduktion, hergestellt 1936 unter der Leitung des durch den "Bergfilm" bekannten deutschen Regisseurs Arnold Fanck von der japanischen Filmgesellschaft Towa Shoji mit Unterstützung des japanischen Kulturministeriums. *Neue Erde* ist der Titel der japanischen Version und in seiner aktuellen politischen Stoßrichtung mit einem deutschen Pendant, *Volk ohne Raum* vergleichbar, denn der Film propagiert die Ansiedlung von Japanern in den eroberten chinesischen Gebieten. Die deutsche Fassung wurde zunächst unter dem Titel *Die Tochter des Samurai* vertrieben und kam dann 1943 noch einmal als *Die Liebe der Mitsu* in die Kinos.⁵⁹

Der Film war eine eindeutige propagandistische Parteinahme für die japanischen Expansionspläne am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, auch wenn er in Japan als eine Hommage an die japanische Kultur hingestellt wurde:

Der Inhalt schildert die schlichte Schönheit des japanischen Wesens anhand der patriotisch gesinnten Menschen, die den Aufbau des Landes vorantreiben wollen, und einer treusorgenden tugendhaften Ehefrau. Überdies übernimmt er nach Art eines Touristikfilms Szenen vom Berg Fuji, vom Hochland, von Itsukushima, von Kirschenblüten, Buddhas, Großstädten und ländlichem Leben, Fabriken, Tempeln, Tempelglocken, Teezeremonien, Vermählungen, vom Puppenfest.⁶⁰

56 U.a. von Sheljabushski, Protasanow, Pudowkin und Eisenstein.

57 vgl. Cheng Jihua (1981) S. 139ff.

58 Leyda (1972) S. 102.

59 Regie, Buch: Arnold Fanck. Dramaturgische Beratung: Kashiko Kawakita. Kamera: Richard Angst, Walter Riml, Isamu Ueda. Schnitt: Arnold Fanck, Alice Ludwig. Mit Setsuko Hara, Ruth Eweler, Sessue Hayakawa, Isamu Kusogi, Max Hinder u. a. Uraufführung in Tokio am 3.2.1937. Vgl. auch Yamane (1985) S. 229.

60 Tanaka (1980) S. 355. Für die Hilfe bei der Übersetzung danke ich Thomas Groß (Marburg).

In China sah man dies anders:

Die japanisch-deutsche Koproduktion *Neue Erde* ist ein faschistischer Propagandafilm, der die japanische Invasion in Nordostchina verherrlicht. Er propagiert dreist die Gedanken faschistischer Aggression. Ohne Umschweife bezeichnet er Nordostchina als "Neue Erde" der "großen japanischen Nation" und fordert die japanischen Staatsbürger auf, in diese "Neue Erde" einzuziehen, um ein "neues Leben" zu gewinnen.⁶¹

Die Aufführung dieses Films im Juni 1937 löste zuerst eine Empörung bei den chinesischen Filmemachern in Shanghai aus. Mit Ouyang Yuqian an der Spitze veröffentlichten sie einen von 370 Filmschaffenden unterschriebenen Protest gegen die durch diesen Film propagierten territorialen Ambitionen der Imperialisten und die japanische Expansion, die schon seit 1931 in der Mandchurei begonnen hatte und sich immer weiter auf Zentralchina ausdehnte. Sie wiesen darauf hin, daß der Film *Neue Erde* Ausdruck aktiver Aggressionen der faschistischen Koalition sei und appellierten an das chinesische Volk: "den zornigen Schrei nach einer "Neuen Erde" zu ersticken und gegen die Invasion zu kämpfen."

Dieser konkrete Fall lenkte die Aufmerksamkeit auch auf die Verhältnisse im eigenen Land und war der Anstoß für Forderungen, die nicht auf die Filmpolitik beschränkt blieben. Man verlangte die Abschaffung des Einflusses ausländischer Konzessionen und Kultureinrichtungen auf die Filmpolitik, die Unterstützung von "Filmen und Theaterstücken, die die Landesverteidigung fördern", einen Boykott imperialistischer Propagandafilme sowie die Rückeroberung des verlorenen Territoriums mit Waffengewalt. Diese Aktion gewann bald breite Unterstützung durch zahlreiche Prominente und öffentliche Organisationen. Ca. 140 berühmte Persönlichkeiten, darunter auch die Schriftsteller Mao Dun, Ba Jin u. a., die in einer gemeinsamen Erklärung harte Vorwürfe gegen den Film erhoben und von seinen Machern verlangten, sich bei der chinesischen Regierung und Bevölkerung zu entschuldigen, nahmen dieses Ereignis zum Anlaß, politische Forderungen an die Regierung zu stellen wie die Forderung nach "Koalitionsfreiheit", "Meinungsfreiheit", "Pressefreiheit" und "Freilassung der politischen Gefangenen".⁶²

In Japan war der Film ein großer Erfolg⁶³, und im faschistischen Deutschland erhielt der "Kultur-Spielfilm"⁶⁴ des bei der Regierung beliebten Bergfilm-

61 Cheng Jihua (1981) S. 507.

62 *Große Abendzeitung* (Da wan bao), Shanghai, 6. und 27. 6. 1937. vgl. Cheng Jihua (1981) S. 508ff.

63 s. Anmerkung 60.

64 Bock (1984), "Arnold Fanck" B 2.

regisseurs das Prädikat "staatspolitisch und künstlerisch wertvoll" Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde er von den alliierten Militärregierungen zunächst verboten.⁶⁵

In solchen Auseinandersetzungen konzentrieren sich an einem Fall die Probleme und Zweideutigkeiten der Situation. Mit dem Beginn des NS-Regimes waren die deutsch-chinesischen Beziehungen auf der kulturellen Ebene zwangsläufig in eine schwierige Situation geraten. Einerseits war die Guomintang-Regierung keineswegs antifaschistisch eingestellt, andererseits hatte sich Nazideutschland eindeutig mit dem gerade ins Land einfallenden Kriegsgegner Japan verbündet.⁶⁶

1937 marschierten die Japaner in Shanghai ein und übernahmen dort die Studios. Viele Filmemacher waren jetzt gezwungen, im Landesinnern, in Hongkong, Taiwan oder im Ausland Zuflucht zu suchen.⁶⁷ Von wenigen Ausnahmen abgesehen - so das Deutschland-Institut in Peking,⁶⁸ das teils auf eigene Initiative teils mit Unterstützung der deutschen Botschaft oft in engem Kreis von chinesischen Deutschlandfreunden deutsche Landschafts- Musik- und Wissenschaftsfilme sowie Filme über das deutsche Alltagsleben vorgeführt hatte⁶⁹ - war der deutsche Film in der Kriegszeit aus den chinesischen Kinos spurlos verschwunden.

2. *Die chinesische Rezeption des deutschen Films nach 1949*

Es erscheint schwierig, die weitere filmgeschichtliche Beziehung zwischen China und Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zu betrachten, weil die deutsch-chinesischen Beziehungen bis zu Beginn der neunziger Jahre durch vier unterschiedliche, d.h. zwei deutsche und im wesentlichen zwei chinesische

65 Ebd., F 9.

66 Als John Rabe, Beauftragter der Siemens AG in China Filmaufnahmen von japanischen Soldaten machte, die Gefangene mit dem Bajonett umbrachten und Frauen vergewaltigten, und sie in Deutschland vorführte, wurde er sofort verhaftet und in ein KZ gebracht. Vgl. Hanson, Haldore: *Humane Endeavour*, New York 1939, vgl. Leyda (1972) S. 465.

67 vgl. Toepflitz (1983) S. 381ff.; Bawden (1983) S. 135.

68 Das Deutschland-Institut wurde 1933 als eine Einrichtung für den deutsch-chinesischen Kulturaustausch in Peking gegründet und anfangs von chinesischer und deutscher Seite gemeinsam finanziert, später aber - insbesondere nach Beginn des Krieges - ausschließlich von deutscher Seite. Mehr siehe Hu Junyin: *Das Deutschland-Institut und die deutsch-chinesischen Kulturbeziehungen*, in: Hu Junyin (1981) S. 23ff; vgl. *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4.Vj./1973, S. 11ff.

69 vgl. Hu Junyin (1981) S. 30, 32.

Staaten getragen wurden. Aus Erwägung der zugänglichen Materialien legt die vorliegende Darstellung Gewicht auf das Verhältnis zwischen der VR China und der BRD bzw. der DDR, letztere steht nur in den fünfziger und frühen sechziger Jahren im Vordergrund. Zu Taiwan gibt es einen speziellen Beitrag in diesem Heft, und Hongkong ist sowohl politisch als auch (und insbesondere) filmgeschichtlich ein Sonderfall.

Der DDR-Film in der VR China

Nach der Gründung der Volksrepublik im Oktober 1949 wurde die Filmindustrie verstaatlicht. Unter dem Kulturministerium wurde ein Filmbüro etabliert, das die Eigenproduktion und die Ein- und Ausfuhr von Filmen kontrollierte.⁷⁰ Die Filmpolitik, die den politischen Richtlinien der VR China in den 50er Jahren entsprach, beruhte vorbehaltlos auf dem sowjetischen Vorbild und wurde von Kulturfunktionären bestimmt, die seit langem schon durch die sowjetische Literatur und Filmkunst stark beeinflusst waren.⁷¹ Der erste Film der VR China war ein Dokumentarfilm, der 1950 mit technischer und finanzieller Unterstützung der Sowjetunion von Leonid Warlamow und Liu Baiyu unter dem Titel *Der Sieg des chinesischen Volkes* (Zhongguo renmin de shengli) hergestellt wurde.⁷² Von den importierten Filmen, die meistens aus dem "sozialistischen Lager" stammten, kamen die allermeisten aus der Sowjetunion. Vor solchem kulturpolitischen Hintergrund kann es nicht verwundern, daß die chinesische Rezeption des deutschen Films während der fünfziger und der frühen sechziger Jahre in erster Linie durch DDR-Filme bestimmt wurde. Mit drei Filmproduktionen der DEFA, nämlich *Unser täglich Brot* von Slatan Dudow, *Der Rat der Götter* von Kurt Maetzig und dem Märchenfilm *Das kalte Herz* von Paul Verhoeven nahm die VR China 1952 den Kontakt zum deutschen Film wieder auf. In der Folgezeit kamen DDR-Filme zwar nicht zahlreich, aber Jahr für Jahr kontinuierlich in den volksrepublikanischen Kinos zur Aufführung. 1954 fand die erste "Filmwoche der Deutschen Demokratischen Republik" in 20 chinesischen Städten statt. Die Zahl der vorgeführten DDR-Filme erreichte 1959 den Höhepunkt, als die zweite DDR-Filmwoche in 10 Großstädten stattfand. In der folgenden Tabelle gebe ich einen Überblick über die Zahl der in China gezeigten DDR-Filme vor dem Abbruch der kulturellen Beziehungen aufgrund der

70 vgl. Bawden (1983) S. 136.

71 vgl. Kurowski (1975) S. 44ff.

72 vgl. Bawden (1983) S. 136.

Spannungen mit der Sowjetunion, aufgegliedert nach Jahren und Filmgattungen⁷³:

Jahr	Spielfilm	Dokumentarfilm	Gesamt
1952	3		3
1953	1		1
1954	5	1	6
1955	3	1	4
1956	2	1	3
1957	7		7
1958	7	1	8
1959	7	3	10
1960	2		2
1961	2	1	3
1962	4		4
1963	4		4
1964	1		1
Gesamt	48	8	56

Es kam auch zu direkten Kontakten mit ostdeutschen Filmemachern. Eine chinesische Filmdelegation reiste 1957 nach Prag zur "Konferenz der sozialistischen Filmschaffenden" und war anschließend auf Einladung der DEFA in Ost-Berlin zu Besuch, wobei sie auch privat beim Regisseur Kurt Maetzig als Gast war.⁷⁴ Außerdem gab es bei anderen Gelegenheiten Begegnungen mit ostdeutschen Kollegen wie den Drehbuchautoren Wera und Claus Küchenmeister, dem Regisseur Gerhard Klein, der Schauspielerin Helga Göring usw.⁷⁵ Der "kalte Krieg" und die gemeinsame ideologische Ausrichtung begünstigte solche Kontakte zwischen chinesischen und ostdeutschen Filmemachern. Sie vertraten beide die Ansicht, daß der Film als Waffe im Kampf gegen die militärische und ideologische Bedrohung aus dem Westen, als Instrument zur Mobili-

73 Diese Tabelle wurde auf der Grundlage der unveröffentlichten Bestandsliste für importierte Filme vom Staatlichen Filmverleih der VR China und dessen Zweigstelle der Provinz Shaanxi erstellt. Weitere 7 populärwissenschaftliche Filme und Zeichentrickfilme, die auch zu jener Zeit in China gezeigt wurden, sind hier nicht mitgezählt.

74 vgl. Huang Gang: "Miscellen über den DDR-Film", in: *Filmkunst* (dianying yishu), Peking, Nr. 10/1959, S. 28ff.

75 Ebd.

sierung der Volksmassen dienen und zum Aufbau des sozialistischen Landes beitragen müsse. Unter diesem Gesichtspunkt haben die chinesischen Filmkritiker die in China gezeigten DEFA-Produktionen wie *Der Rat der Götter*, *Stärker als die Nacht*, *Der Hauptmann von Köln* (Slatan Dudow), *Ernst Thälmann*, *Das Lied der Matrosen* (Kurt Maetzig), *Sie nannten ihn Amigo* (Heiner Carow), *Lissy* (Konrad Wolf) usw. vor allem aus dem politischen Blickwinkel hoch bewertet.⁷⁶

Als theoretische Grundlage für die Filmproduktion der ersten nachrevolutionären Zeit galt der sozialistische Realismus in seiner Definition durch Gorki.⁷⁷ Dieser politischen und künstlerischen Orientierung entsprechend wurden zahlreiche Übersetzungen von Abhandlungen über die Filmkunst aus dem Russischen veröffentlicht. Aber auch zwei filmtheoretische Bücher aus der DDR wurden übersetzt: *Auf neuen Wegen. Fünf Jahre fortschrittlicher deutscher Film* und *Das deutsche Stanislavski Buch* von Ottofritz Gaillard.⁷⁸ Um die theoretische Grundlage des sozialistischen Filmschaffens zu ergänzen, wurden auch einige Schriften und Theaterstücke von Bertolt Brecht in diesem Zeitraum übersetzt.⁷⁹ 1959 wurde in Shanghai der erste Versuch unternommen, sein Theaterstück *Mutter Courage und ihre Kinder* in chinesischer Sprache zu inszenieren.

Nach 1960 setzte in China die ideologische Abwendung von der Sowjetunion ein. Im Bereich des Films kam es zur heftigen Auseinandersetzung mit dem sowjetischen Filmregisseur Grigorij Tschuchraj, der sich 1962 in einem Interview der englischen Zeitschrift *Films and Filming* abfällig über den "Dogmatismus" und die "antikünstlerische Denkweise" der chinesischen Filme geäußert hatte.⁸⁰ Nach dem Abreißen jeglicher politischer Beziehungen zwischen der VR China und der UdSSR bzw. dem Ostblock, war auch allen kulturellen Kontakten der Boden entzogen. Von 1965 bis zur Mitte der 80er Jahre, also beinahe zwei Jahrzehnte lang war der Filmaustausch zwischen der DDR und der VR China unterbrochen. Zwar lief im Jahre 1980 die filmische Adaption *Die Legion der Verdammten* (*Les misérables*) - eine Koproduktion Frankreich/Italien/DDR - im chinesischen Kino, echte DDR-Filme konnte das chinesische Publikum erst ab 1984 wieder sehen. In der Folgezeit nahm die Zahl

76 Ebd.

77 vgl. Gregor (1978) S. 425

78 "Auf neuen Wegen - 5 Jahre fortschrittlicher Deutscher Film", (Hrsg.) Deutscher Filmverlag, Berlin (DDR) 1951; Gaillard, Ottofritz: Das deutsche Stanislavski Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst, Aufbau-Verlag, Berlin 1948.

79 vgl. Schickel (1974) S. 160.

80 vgl. Gregor (1978) S. 425

der DDR-Filme auf dem chinesischen Filmmarkt langsam wieder zu und erreichte 1989 mit einer DDR-Filmwoche, die im Rahmen des Kulturaustauschprogramms zwischen beiden Ländern in 3 chinesischen Städten stattfand, sowohl Kulmination als auch den Endpunkt. Die Vereinigung Deutschlands setzte diesem wieder aufgenommenen Kontakt ein endgültiges Ende⁸¹. Auch diese Phase der erneuten Präsenz von DDR-Filmen soll in einer Tabelle⁸² dargestellt werden:

Jahr	Spielfilme
1980	1
1984	2
1985	2
1986	3
1987	2
1989	6
1990	2
Gesamt:	18

Aus den vorangegangenen Darstellungen und verfügbaren Untersuchungsmaterialien ist das folgende Fazit zu ziehen:

Die in China gezeigten DDR-Filme sind zahlenmäßig nicht sehr groß, aber wie jedes Bildmedium haben sie doch dem chinesischen Publikum den visuellen Kontakt mit einem Land ermöglicht, das sich von China kulturell stark unterscheidet, und in beschränktem Maße die politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse und das Alltagsleben in der ehemaligen DDR - wenn auch fiktiv - vermittelt. Die ideologischen Gemeinsamkeiten und Auseinandersetzungen zwischen den beiden sozialistischen Ländern sind die Voraussetzung für die Wirkung des DDR-Films in China, die nur im politischen Bereich mehr oder weniger zu spüren ist. Laut Informationen der *China Film Export-Import Corporation* sind die meisten Filme aus dem Ostblock in der VR China nach wie vor beim Publikum wenig erfolgreich⁸³. Davon ausgehend kann man schließen,

81 Aufgrund dieser Vorgeschichte ist es bemerkenswert, aber vielleicht nicht überraschend, daß die chinesische Filmwelt sehr zurückhaltend die drastischen Veränderungen in Deutschland registriert hat. 1990-91 erschien in bezug auf den deutschen Film eine Reihe von Aufsätzen und Übersetzungen, in denen Sympathie für das Schicksal der DEFA-Studios und Unzufriedenheit über die gegenwärtige deutsche Filmpolitik geäußert werden.

82 s. Anmerkung 77.

83 *Popular Cinema* (Dazhong Dianying) Nr.10/1987, S. 2-3.

daß der DDR-Film kaum Wirkung in der breiten chinesischen Öffentlichkeit erzielt hat.

Eine andere Frage ist, ob es durch den DDR-Film künstlerische oder ästhetische Einflüsse unmittelbar auf die chinesische Filmwelt gegeben hat, außer der gemeinsamen theoretischen Grundlage des sozialistischen Realismus. Auch hier ist der Befund weitgehend negativ. Erwähnenswert ist immerhin, daß chinesische Filmkünstler, ebenso wie Dramatiker und Schriftsteller sich seit eh und je begeistern für die Kunstauffassungen und Theaterstücke von Bertolt Brecht. Besonders beliebt ist dessen bühnenkünstlerisches und -technisches Konzept der "Verfremdung", das er angeblich auf Anregung von der Peking-Oper entwickelte.

Der BRD-Film in der VR China

Die militärische und politische West-Ost-Konfrontation in den frühen fünfziger Jahren verhinderte zwischenstaatliche Beziehungen zwischen der BRD und der VR China und erschwerte die Annäherung beider Länder in der Zeit danach. Darüber hinaus brachte die Repatriierung fast aller in China ansässigen Deutschen, die 1950-1955 erfolgte, die kulturellen Aktivitäten auch auf der nichtstaatlichen Ebene zum Stillstand. Immerhin wurde der 1941 verhängte Kriegszustand von der VR China am 7. April 1955 als beendet erklärt, und es kamen ganz vereinzelt westdeutsche Film auf dem chinesischen Markt. So wurde 1956 Harald Brauns *Herz der Welt* als erster westdeutscher Film vom Filmstudio Shanghai synchronisiert und in die Kinos gebracht. In den folgenden 7 Jahren wurden nur 5 weitere Spielfilme aus der BRD bei uns gezeigt.⁸⁴ Ausgenommen der beim Moskauer Filmfestival 1959 ausgezeichneten satirischen Komödie *Wir Wunderkinder* wurden sie bei den Zuschauern und Filmkritikern kaum beachtet. Im Vergleich dazu hatte die Bundesrepublik von ihrem Entstehen im Jahre 1949 bis in die 70er Jahre hinein keinen einzigen Film der VR China im Kino- und Fernsehprogramm.

Bei der Auswahl der Filme, die eingeführt wurden, waren traditionelle und aktuell politische Gesichtspunkte entscheidend. Einmal gibt es in China, seit sich das neue Bildmedium zu entwickeln begann, eine starke Tradition der Nutzung des Films zu Unterrichtszwecken. Ein Beispiel dafür ist die 1917 eingerichtete Filmabteilung von *Commercial Press* (Shang wu yin shu guan), ein Verlag in Shanghai, der seine Produktion zum beträchtlichen Teil auf die Er-

84 s. Anhang 1.

ziehung der Massen und die Bekämpfung des Analphabetismus richtete.⁸⁵ Weit mehr als in anderen Ländern sind Filme in China mit erzieherischen Absichten eng verbunden. Die Volksrepublik setzte diese Tradition fort und sieht die Funktion des Films nicht in erster Linie in der Unterhaltung sondern in der politischen Schulung (Propaganda), nach dem Motto: "lerne im Spiel und durch Unterhaltung"⁸⁶. Diese Leitlinie war auch bei der Auswahl der westlichen Filme stets gültig. Als gut und nützlich empfand man westliche Filme nur dann, wenn sie einen kritischen Standpunkt gegenüber der kapitalistischen Gesellschaft einnahmen. Das Publikum soll diese Filme als Verdammung des Kapitalismus verstehen. Die Argumente, mit denen westdeutsche Filme in China angekündigt werden, lassen diese Absicht erkennen: Beispielsweise erschien beim Film *Herz der Welt* auf Kinoplakaten und im Vorspann der chinesischen Fassung der Hinweis "progressiver westdeutscher Film". Der neutrale Filmtitel *Die Ehe des Dr. med. Danwitz* wurde mit *Freiheit in der Arbeitslosigkeit* ins Chinesische übersetzt. Der Text, den der Verleih für die Vorschau des Films *Rosen für den Staatsanwalt* vorbereitete, lautet: "Dieser Film ist ein Abbild der dunklen Gesellschaft Westdeutschlands".⁸⁷



Jiang Qing,
Ehefrau
Mao Zedongs,
1966-1976
verantwortlich
für das
Filmwesen.

85 vgl. Cheng Jihua (1981) S. 31ff., 636ff.

86 vgl. Gransow/Leutner (1989) S. 338.

87 All dies aus der Quelle: "Die Textvorlagen des Chinesischen Staatlichen Filmverleihes für die Vorschau ausländischer Filme" (unveröffentlicht).

Nach dem Abbruch der Beziehungen zwischen China und der UdSSR, insbesondere in der sog. "Kulturrevolution" (1966-1976), bestimmten "ultralinke" Positionen die Kulturpolitik. Diese Politik, deren Umrisse sich eigentlich schon in den 40er Jahren herausbildeten, basiert auf Thesen von Mao Zedong:

Die neudemokratische Kultur ist national. Sie ist gegen imperialistische Unterdrückung gerichtet und vertritt die Würde und Unabhängigkeit der chinesischen Nation. Sie gehört unserer Nation und trägt unsere nationalen Züge. Sie verbindet sich mit allen sozialistischen und neudemokratischen Kulturen anderer Nationen, stellt zu ihnen Beziehungen der gegenseitigen Bereicherung und Befruchtung her, bildet gemeinsam mit ihnen eine Weltkultur; doch kann sie sich nie und nimmer mit der reaktionären imperialistischen Kultur welcher Nation auch immer verbinden, denn unsere Kultur ist eine revolutionäre nationale Kultur.⁸⁸

Angesichts dieses von der Partei übernommenen kulturpolitischen Kurses war der BRD-Film im Ganzen nicht akzeptabel, weil er von seiner Herkunft nicht national, sondern kapitalistisch, von seiner Klassenzugehörigkeit nicht proletarisch, sondern bürgerlich war. Andererseits hatte der bundesdeutsche Film, international gesehen, in dieser Zeit auch nicht viel zu bieten. In der Nachkriegszeit war Deutschland zunächst künstlerisch und wirtschaftlich isoliert; es fand nicht sofort den Anschluß an die internationale Entwicklung. So blieb der Film der Bundesrepublik hinter dem internationalen Niveau zurück. Zwar gab es einige respektable Leistungen, aber insgesamt dominierte der anspruchslose Unterhaltungsfilm. So gibt es ab Mitte der sechziger Jahre praktisch keine Rezeption des deutschen Films in China. Erst, als einige westdeutsche Filmemacher eine neue Entwicklung in Gang setzten, die mit dem Schlagwort *Junger deutscher Film* umschrieben wird, änderte sich dies wieder. Jüngere Regisseure wie Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder u. a. hatten sich mit Hilfe von Förderungsmaßnahmen der öffentlichen Hand und mit Fernsehaufträgen mit formal beachtlichen, zum Teil zeitkritischen Spielfilmen einen Namen gemacht und für den sich nun etablierenden *Jungen Deutschen Film* den Boden vorbereitet. Diese Phase, die mit Kluges Filmtitel *Abschied von gestern* ganz gut charakterisiert werden kann, haben die chinesischen Filmbeobachter leider erst in den achtziger Jahren kennenlernen können.

Denn allererste Voraussetzung für jegliche Wiederaufnahme eines kultureller Austauschs war die Aufnahme der diplomatischen Beziehungen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Volksrepublik China, die 1972 erfolgte. Sie schuf zwar die offizielle Voraussetzung, aber die politischen und

88 Mao Tse-tung (1968) Bd. II, S. 444.

ideologischen Barrieren waren damit noch nicht überwunden. Der deutsch-chinesische Filmaustausch brauchte deshalb eine lange Anlaufzeit und erlebte erst seit den achtziger Jahren, als die VR China begann, eine Reformpolitik durchzuführen, eine merkliche Förderung.

Die Stationen der deutsch-chinesischen Beziehungen auf dem Gebiet des Films 1972-1992 werden im folgenden zunächst chronologisch-tabellarisch dargestellt:

- 11.10.1972 Die diplomatischen Beziehungen zwischen der BRD und der VR China werden aufgenommen.
- 08.-13.10.1973 Die VR China ist auf der Internationalen Filmwoche Mannheim erstmals bei einem Filmfestival auf dem Bundesgebiet vertreten. Dabei werden zwei Erstlingsspielfilme des Studios Peking gezeigt.
- 07.01.1974 Die ARD-Filmredaktion kündigt für das Jahr 1974 im Programm insgesamt 155 Spielfilme an, darunter 2 Filme aus der VR China: nämlich *Tunnelkrieg* (Di dao zhan, 1963) und *Heroische Söhne und Töchter* (Ying xiong er nü, 1964).
- 30.01.1974 Das chinesische Parteiorgan "Volkszeitung" setzt sich in einem scharf gefaßten Artikel mit dem 1972 gedrehten China-Film *Zhongguo* des italienischen Regisseurs Michelangelo Antonioni auseinander.
Kurz danach protestiert Wang Shu, der chinesische Botschaftsrat in Bonn, beim WDR-Intendanten Klaus von Bismarck gegen die Ausstrahlung des Antonioni-Films im Deutschen Fernsehen und droht sogar mit der Absage der Bildunterstützung für einen TV-Chinesischsprachkurs im Programm von WDR/NDR III.
- 22.-27.04.1974 Mit den beiden Dokumentarfilmen *Lied der Fischer aus der Südsee* und *Silberkanal* beteiligt sich die VR China nach 13 Jahren wieder an den westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen.
- 23.08.1974 Mei Zhaorong, der Presseattaché der chinesischen Botschaft in Bad Godesberg, protestiert gegen den Start der Filmkomödie *Die Chinesen in Paris* des französischen Filmsatirikers Jean Yanne in der Bundesrepublik.
- 27.06.-08.07.1975 Eine Film-Delegation aus der VR China erscheint erstmals auf der Berlinale. Zwei chinesische Filme werden außerhalb des Wettbewerbs vorgeführt. Von da an beteiligt sich China jedes Jahr an diesem Filmfestival.
- 02.-11.06.1977 Der 12-teilige Dokumentarfilm *Wie Yu Gong Berge versetzte*, der von Joris Ivens und Marceline Loridan 1973/74 in der VR China gedreht worden war, beginnt in mehreren deutschen Städten zu laufen. Die Premiere findet am 02. Juni in München statt.

- 14.10.1977 Das Deutsch-Chinesische Kulturaustauschprogramm für 1977/78 wird abgeschlossen, in Punkt III. Film, Funk, Fernsehen heißt es: "2) Die deutsche Seite wird auf Wunsch Filme und Fernsehsendungen sowie Aufnahmen deutscher Musik zur Verfügung stellen."
- 14.-25.03.1978 Auf Initiative der Berliner Filmfestspiele findet im Rahmen der Infoschau eine Retrospektive von 6 chinesischen Spielfilmen und einem Zeichentrickfilm statt, die fast alle vor der Kulturrevolution gedreht worden waren, nämlich *Tunnelkrieg* (Didao zhan, 1963), *Hai Xia* (1975), *Die Seeschlacht von 1894* (Jiawu fengyun, 1964), *Orkan* (Bao feng zhou yu, 1961), *Aikuli und Ashal* (Tianshan shang de honghua, 1965), *Gold und Sand* (Da lang tao sha, 1964) und *Aufbruch im Himmelspalast* (Da nao tiangong, 1964).
- 27.02.-03.03.1979 Die VR China schickt eine Gruppe als Beobachter nach Deutschland zu den 29. Internationalen Berliner Filmfestspielen. Zwei chinesische Spielfilme, nämlich *Dr. Bethune* (Baiqiu'en daifu, 1963) und *Lin Ze-Xu* (1958) werden außerhalb der Konkurrenz vorgeführt.
- 24.10.1979 Das Abkommen zwischen der Regierung der BRD und der VR China über kulturelle Zusammenarbeit wird von dem Bundesaußenminister Hans-Dietrich Genscher und dem chinesischen Außenminister Huang Hua in Bonn für die Dauer von fünf Jahren abgeschlossen; in dessen Anhang "Deutsch-Chinesisches Kulturaustauschprogramm für 1980" III. Buch, Fernsehen, Funk und Film heißt es: "2) Beide Seiten veranstalten eine Filmwoche in mehreren Städten. 3) Die deutsche Seite stellt Filme, Fernsehsendungen sowie Musiktonbänder zur Verfügung. 4) Die deutsche Seite stellt die Veranstaltungsreihe 'Der wissenschaftliche Film' zur Verfügung."
- 03.-09.10.1980 Während der Berliner China-Wochen wird eine begleitende Filmwoche abgehalten. Auf ihrem Programm stehen sieben Filme aus der VR China, darunter *Der Fluß fließt nach Osten im Frühling* (yi jiang chun shui xiang dong liu), der 1947 vor der Gründung der Volksrepublik entstanden war.
- 13.10.1980 Das Deutsch-Chinesische Kulturaustauschprogramm für 1981 wird in Peking unterzeichnet, in Punkt III. Film, Funk, Fernsehen heißt es: "1) Die deutsche Seite lädt aus Anlaß der chinesischen Filmwoche eine Delegation von vier bis fünf Personen zu einer zweiwöchigen Informationsreise ein. Die chinesische Seite lädt aus Anlaß der deutschen Filmwoche eine Delegation von vier bis fünf Personen zu einer zweiwöchigen Informationsreise ein. 2) Die deutsche Seite wird sich auch 1981 dafür einsetzen, daß die zu-

- ständigen deutschen Stellen der Volksrepublik China Filme, Fernsehaufzeichnungen und Musiktonbänder zur Verfügung stellen. Die deutsche Seite stellt die Veranstaltungsreihe 'Der wissenschaftliche Film' zur Verfügung."
- 02.-06.06.1981 Die Chinese Society of World Cinema veranstaltet in Shanghai ein fünftägiges Symposium über die westeuropäische Filmkunst, wobei insgesamt 8 Filme zur Diskussion vorgeführt werden, darunter 4 aus der BRD, nämlich *Fontane Effi Briest* (R. W. Fassbinder, 1974), *Jeder für sich und Gott gegen alle* (W. Herzog, 1974), *Berlinger* (A. Brustellin/B. Sinkel, 1975), *Einer von uns beiden* (W. Petersen, 1973). Ca. 30 chinesische Drehbuchautoren, Regisseure, Schauspieler, Filmkritiker und Filmwissenschaftler nehmen daran teil. Diese Veranstaltung wird vom 01.-05. 08. in Nanning unter Teilnahme von ca. 30 Filmemachern aus verschiedenen Filmstudios wiederholt.
- 06.-08.1981 Ein fünfköpfiges Team aus Peking unter Leitung des Regisseurs Bai Guozhu hält sich sieben Wochen in der BRD auf und dreht mit Hilfe der in München ansässigen Filmgesellschaft *Bohemia-Film GmbH* einen Dokumentarfilm über die Bundesrepublik mit dem Titel *Notizen aus Deutschland 1981*. Zugleich dreht ein Team von *Bohemia* in China einen kurzen Dokumentarfilm über Film und Fernsehen der VR China.
- 09.10.1981 Das Deutsch-Chinesische Kulturaustauschprogramm für 1982/83 wird in Bonn unterzeichnet.
- 02.1982 Bei den 32. Internationalen Berliner Filmfestspielen erhält der chinesische Zeichentrickfilm *Drei Mönche* (San ge heshang, 1980) den "Silbernen Bären" für Kurzfilme.
- 04.-09.10.1982 Eine chinesische Film-Delegation besucht die XXXI. Internationale Filmwoche in Mannheim und währenddessen findet eine Retrospektive des chinesischen Films statt. Insgesamt 19 Spielfilme und 6 Zeichentrickfilme werden vor ca. 5000 bundesdeutschen Rezipienten vorgeführt. Anlässlich dieser Veranstaltung wird eine Dokumentation in Zusammenarbeit mit der China Film Association und der Chinese Society of World Cinema sowie der Internationalen Filmwoche Mannheim herausgegeben.
- 05.-21.03.1983 Wolfgang Grau reist als DIN-Experte für Film-, Fernseh- und Bühnentechnik nach China und hält in Peking und Shanghai Vorträge über die neue Filmtechnik und DIN-Norm für Film in der Bundesrepublik.
- 02.-11.04.1983 Unter Teilnahme von rund 70 chinesischen Drehbuchautoren, Regisseuren, Filmkritikern und Literaturwissenschaftlern findet in Peking ein zehntägiges Symposium zum Thema "Literatur und

- Filmkunst der Gegenwart" statt, wobei 40 Filme aus der BRD, Frankreich, Italien, den USA und der UdSSR zur Diskussion vorgeführt werden.
- 20.10.1983 Das Kulturabkommen zwischen der Regierung der BRD und der VR China wird in Peking unterzeichnet. Im Rahmen des Abkommens verpflichten sich beide Seiten, den Austausch in den Bereichen Film, Radio- und Fernsehsendungen, Sozialwissenschaften und Sport zu verstärken.
- 24.12.1983 Die Eröffnung des ersten Panoramafilmkinos in China, das mit den modernen Ausrüstungen aus der Bundesrepublik gebaut wurde, findet in der Heimatstadt Sun Yat-sens (in der Provinz Guangdong) statt.
- 05.-11.09.1985 Im Rahmen des Kulturaustauschprogramms der beiden Regierungen findet die erste Filmwoche der BRD in 24 Pekinger Kinos statt. Insgesamt 5 preisgekrönte Filme, nämlich *Mephisto*, *Die unendliche Geschichte*, *Lina Braake*, *Keine Zeit für Tränen* und *Der Hauptmann von Köpenick* werden gezeigt und anschließend noch in den chinesischen Städten Xi'an (16.-23.09.), Shanghai (27.09.-03.10.), Wuhan (08.-15.10.) und Guangzhou (20.-27.10.) vorgeführt. Eine achtköpfige Film-Delegation aus der BRD nimmt an dieser Veranstaltung teil.
- 10.-11.1985 Das ARD-Fernsehen zeigt eine Reihe von neueren chinesischen Spielfilmen:
 25.10. *Unter der Brücke* (Da qiao xia mian, 1983).
 11.11. *Die Frau des Fährmanns* (Xiang yin, 1983)
 25.11. *Die Ärztin* (Ren dao zhong nian, 1982).
- 02.-05.12.1985 Mit Unterstützung der China Film Export-Import Corporation hält die Pekinger Filmakademie ein internes Symposium über Rainer Werner Fassbinder und seine Filme ab, wobei sieben Fassbinder-Filme gezeigt und zur Diskussion gestellt werden. Alle gehaltenen Referate werden vom Veranstalter in einer Sondernummer seiner Fachzeitschrift veröffentlicht.
- 25.-31.03.1986 Der Verband der chinesischen Filmschaffenden hält eine "Mannheimer Filmwoche" und ein begleitendes Symposium in Peking ab. Diese Veranstaltung findet ab 02.04. in Shanghai nochmal statt. Zu diesem Anlaß schickt die Direktion der Internationalen Filmwoche Mannheim ihre Chefin Fee Vaillant und 13 preisgekrönte Filme aus 7 Ländern, darunter 2 deutsche Produktionen: *Katzelmacher* (R. W. Fassbinder, 1969) und *Das Land des Schweigens und der Dunkelheit* (W. Herzog, 1971).
- 03.-04.1987 Die Cinemathek in Köln nimmt in ihr Programm eine Reihe chinesischer Filme auf; im Mittelpunkt stehen hierbei Verfilmungen

- moderner chinesischer Romane und Erzählungen, z. B. *Der Laden der Familie Lin* (Lin jia puzi, 1959), *Kalte Nächte* (Han ye, 1984), *Die wahre Geschichte des Ah Q* (Ah Q zhengzhuan, 1982), *Die Grenzstadt* (Bian cheng, 1984), *Das Gewitter* (Lei yu, 1984) u.a.
- 01.-12.04.1987 Anlässlich der Partnerschaft der VR China zur Industrie-Messe Hannover veranstalten die kommunalen Kinos der Landeshauptstadt Hannover und das Goethe-Institut München mit der Unterstützung von Manfred Durniok eine "Chinesische Filmwoche". Gezeigt werden insgesamt 12 Spielfilme, darunter in erster Linie die neueren Filme wie *Erinnerungen an das alte Peking* (Cheng nan jiu shi, 1982), *Fremde Freunde* (Mosheng de pengyou, 1982), *Eine gute Frau* (Liangjia funü, 1985), *In den wilden Bergen* (Ye shan, 1985) usw., aber auch ältere Filme wie *Am Kreuzweg* (Shi zi jie tou, 1937), *Raben und Sperlinge* (Wuya yu maque, 1949) u. a. Gleichzeitig werden auch nichtchinesische China-Filme vorgeführt, wie *Wie Yu Gong Berge versetzte* von Joris Ivens, 1976, *Von Mao zu Mozart* von Murray Lerner, 1981, *China - Die Künste - Der Alltag* von Ulrike Ottinger, 1985 und *Träume der Drachenkinder* von Pierre Hoffmann, 1986.
- 10.04.1987 Die Regisseurin Marianne Klara Schäfer und der Produzent Peter Rueben des Films *Tränen in Florenz* reisen zwei Wochen nach Peking, Shanghai und Guangzhou, um sich über die Reaktionen des chinesischen Publikums auf ihren Film zu informieren.
- 05.-06.1987 Die ARD strahlt innerhalb von zwei Monaten 5 synchronisierte Spielfilme der VR China aus.
- 10.10.1987 Das Deutsch-Chinesische Kulturaustauschprogramm für 1988/89 wird in Peking unterzeichnet.
- 11.1987 Zur Förderung der wissenschaftlichen und technischen Zusammenarbeit findet in Peking eine Filmwoche der BRD für Wissenschaft und Technik statt.
- 12.-23.02.1988 Bei den 38. Internationalen Berliner Filmfestspielen wird zum erstenmal ein Spielfilm der VR China mit dem "Goldenen Bären" ausgezeichnet. Den Preis gewinnt der Film *Das rote Kornfeld* (Hong gaoliang, 1987) des jungen Regisseurs Zhang Yimou.
- 02.05.1988 Der deutsche Filmproduzent Manfred Durniok feiert in Peking seinen 54. Geburtstag und seine 50. China-Reise. Er ist dieses Mal wegen Dreharbeiten an dem 3-teiligen TV-Film *Chinas Landschaften* im Auftrag der ARD nach China gekommen.
- 06.1988 Die Frankfurter Zeitschrift *Filmfaust* gibt ein Sonderheft mit dem Titel "Aufbruch zu neuen Bildern und Tönen - Der chinesische Film heute" heraus.
- 23.08.1988 Im Rahmen des deutsch-chinesischen Kulturabkommens für

- 1987/89 wird die zweite Filmwoche der VR China in Bonn eröffnet. Anschließend werden in Göttingen, Hamburg, Biberach und West-Berlin insgesamt 7 chinesische Filme gezeigt, darunter der international erfolgreiche Film *Gelbes Land* (Huang tudi, 1984) und die chinesisch-deutsche Koproduktion *Der Zwischenfall mit der schwarzen Kanone* (Hei pao shijian, 1985). Eine chinesische Delegation unter der Leitung des Vize-Ministers für Radio, Film und Fernsehen, Chen Haosu, besucht zwei Wochen lang die ARD, den WDR und andere Medien-Einrichtungen der BRD.
- 29.11.-06.12.1988 Aus dem selben Anlaß findet in Peking, Changchun, Wuhan, und Changsha gleichzeitig die zweite Filmwoche der BRD statt. Gezeigt werden insgesamt 7 Filme, darunter *Lili Marleen* (1980), *Die Ehe der Maria Braun* (1978), *Die Supernasen* (1982), *Männer* (1985), *Frühlingsinfonie* (1983), *Im Innern des Wals* (1984) und *Caspar David Friedrich - Grenzen der Zeit* (1986). Eine deutsche Film-Delegation, der auch Hanna Schygulla und Doris Dörrie angehören, nimmt an der Auftaktvorstellung teil.
- 10.-21.02.1989 Bei den 39. Internationalen Berliner Filmfestspielen wird der chinesische Anti-Kriegsfilm *Abendglocken* (Wan zhong, 1986) des jungen Regisseurs Wu Ziniu mit dem "Silbernen Bären" (Spezialpreis der Jury) ausgezeichnet.
- 10.-11.1989 Als politisch-gesellschaftliche Hintergründe für die Vorgänge auf dem Platz des Himmlischen Friedens und zum Anlaß "40 Jahre Volksrepublik" strahlen ARD und ZDF eine Reihe von chinesischen Spielfilmen aus den achtziger Jahren aus:
 02.10., ARD *Schwanengesang* (Jue xiang, 1985),
 04.10., ZDF *Das rote Kornfeld* (Hong gao liang, 1987),
 16.10., ARD *Der alte Brunnen* (Lao jing, 1987),
 02.11., ZDF *Der Pferdedieb* (Dao ma zei, 1985),
 13.11., ARD *Mit beschränkter Haftung* (Wan zhu, 1988).
- 20.02.1990 Auf der 40. Berlinale wird ein "Silberner Bär" für die herausragende Einzelleistung an Xie Fei für die Regie von *Schwarzer Schnee* (Ben ming nian, 1989) vergeben.
- 21.-26.04.1990 Klaus Eder reist zum ersten Mal nach Peking zur Auswahl der chinesischen Filme für das Filmfest München.
- 10.1990 Manfred Durniok reist zum 60. Mal in die VR China. Schon im Vorjahr verhandelte er mit chinesischen Partnern über eine Verfilmung des Romans *Shanghai 1937* von Vicky Baum und einige weitere Kooperationsprojekte.
- 15.-26.02.1991 Auf der 41. Berlinale verleiht die Jury des Internationalen Zentrums für Kinder- und Jugendfilm dem chinesischen Film *Die Federtasche* (Oh, xiang xue, 1990) den C.I.F.E.J.-Preis.

汉娜·许古拉

为本刊读者亲笔题词

去年12月5日，我国举办西德电影周期间，随代表团来华访问的著名电影演员汉娜·许古拉热情地接受了本刊记者的采访，她说，中国电影和中国观众给她留下了美好印象。这里发表的是她写给本刊读者的亲笔题词。

Lieber Leser,
 Leider geht meine
 Arbeit jetzt in China
 mein zu Ende. Eine
 Woche ist natürlich
 viel zu kurz. Also
 hoffe ich wieder kommen
 auf Wiedersehen
 Hanna Schygulla
 5.12.88



汉娜·许古拉的题词译文如下：

亲爱的读者：

很遗憾，我在中国的逗留结束了。一个星期自然太短了。因此我希望再来。再见。

许古拉 1988.12.5

- 12.06.1991 Das Deutsch-Chinesische Kulturaustauschprogramm für 1991/93 wird in Bonn unterzeichnet.
- 03.-12.11.1992 China veranstaltet in Peking in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut eine Retrospektive der Filme von Fassbinder. Gezeigt werden insgesamt 16 Filme, nämlich *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Katzelmacher* (1969), *Warum läuft Herr R. Amok?*

(1969/70), *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Angst essen Seele auf* (1973), *Fontane Effi Briest* (1972/74), *Faustrecht der Freiheit* (1974), *Chinesisches Roulette* (1976), *Eine Reise ins Licht - Despair* (1977), *Die Ehe der Maria Braun* (1978), *Berlin Alexanderplatz* (1979/80), *Lili Marleen* (1980), *Lola* (1981), *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1981), *Querelle - Pakt mit dem Teufel* (1982).

08.-14.11.1992 Anlässlich der Retrospektive der Fassbinder-Filme reist der deutsche Filmhistoriker Hans Günther Pflaum auf Einladung des Chinesischen Staatlichen Filmarchivs nach China und hält Vorlesungen über Fassbinder und seine Filme in der Pekinger Filmakademie.

22.02.1993 Bei den 43. Internationalen Berliner Filmfestspielen gewinnen überraschend zwei chinesische Spielfilme den "Goldenen Bären", nämlich *Die Frauen vom See der duftenden Seelen* (Xiang hun nü, VR China, 1992) des 50jährigen Regisseurs Xie Fei und *Das Hochzeitsbankett* (Xi yan, Taiwan, 1992) des 1954 geborenen Li An.

Aus der vorangegangenen Darstellung ist zu ersehen, daß sich seit den achtziger Jahren der Film als ein wichtiger Teilbereich des chinesisch-deutschen Kulturaustausches dynamisch entwickelt. Die chronologische Darstellung dokumentiert die Beziehungen in Form einer beeindruckenden Aufzählung von gemeinsamen Aktivitäten oder Kontakten. Sie muß ergänzt werden durch die Darlegung der inhaltlichen Aspekte und Tendenzen.

Gesellschaftlicher Hintergrund und allgemeine Kulturpolitik

Beim einem 1973 abgehaltenen Colloquium *Kulturbeziehungen Bundesrepublik Deutschland - Volksrepublik China* gelangten die deutschen China-Experten in bezug auf den Film zu folgendem Ergebnis:

10. Film: Zusammenfassend ist zu bemerken, daß bei den Chinesen alles, was mit naturwissenschaftlich-technologischer Information zusammenhängt, Interesse finden wird, auf dem Gebiete der Kunst hingegen nur das "Klassische", während die moderne Kunst keinen Anklang finden würde.⁸⁹

Diese Feststellung mag für die auf dieser Tagung bilanzierte Zeit, also für die Vergangenheit, zutreffen, sie gilt aber nicht für die tatsächliche Entwicklung der achtziger Jahre. Für China bedeutete das Ende der Kulturrevolution

⁸⁹ Zeitschrift für Kulturaustausch 4, 1973, S. 52.

eine Wende in nahezu allen Bereichen. Die ab 1980 durchgeführte Öffnungspolitik hat nicht nur die Wirtschaft, sondern auch die Kulturlandschaft und die ästhetischen Wertvorstellungen der Chinesen enorm verändert. Nach der langen Abgeschlossenheit war zunächst die Neugier auf kulturelle Produkte des Abendlands, vor allem des Westens, groß. Die chinesischen Zuschauer lernten Shakespeare kennen, zum ersten Mal seit fünfzig Jahren wurde *Macbeth* wieder aufgeführt. *Othello* kam sogar als Peking-Oper auf die Bühne.

Groß ist auch die Neugier auf Deutschland: Neben Englisch und Japanisch ist Deutsch die am meisten gelernte Fremdsprache. Was die deutschsprachigen Literatur betrifft, so ist Kafka heute ein heißes Thema unter den Schriftstellern und Studenten, Goethes *Faust* liegt schon in der dritten Übersetzung vor und sein *Werther* ist mit der zweiten Übersetzung in der zweiten Auflage erschienen. Noch größer ist das Interesse an moderner deutscher Literatur: Eine Anthologie deutscher Autoren des 20. Jahrhunderts - mit dem Schwerpunkt auf der bundesrepublikanischen Gegenwartsliteratur - unter dem Titel *Nach der Sintflut* mit 47 Texten von Ernst Jünger bis Arno Schmidt ist in einer Million Exemplaren verlegt worden. Heinrich Böll und Günter Grass sind wegen ihrer kritischen Stellungnahme gegenüber der deutschen Vergangenheit und Gegenwart bei den chinesischen Germanisten besonders beliebt.⁹⁰ Nicht nur die deutsche Literatur sondern auch viele andere Künste haben in China besonderen Widerhall gefunden, wie z. B. das Stuttgarter Ballett (1981), das Nationaltheater Mannheim (1982)⁹¹, die Ausstellung deutscher Ölmalerei vom Impressionismus zum Expressionismus (1984), die Ausstellung *Käthe Kollwitz und der deutsche Holzschnitt vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute* (1985),⁹² das Konzert der Rockgruppe *BAP* (1987)⁹³ usw.

Die Veränderungen sind auch in anderen Bereichen der Massenmedien spürbar und offenbar so unerwartet, daß der deutsche China-Kenner Peter Scholl-Latour 1988 - nach neunjähriger Abwesenheit - so etwas wie einen Kulturschock empfand:

Ich wunderte mich, im Verkaufs-Rayon für Schallplatten und Musikkassetten suggestive Werbeplakate für Madonna anzutreffen und eine entkleidete Nastassja Kinski, die sich lasziv von einer fetten Boa Constrictor umschlingen ließ. (...) Der gefragteste Poster-Held war jedoch überall der muskelstrotzende Rambo. Der gleiche Rambo verfolgte mich bis in mein Hotelzimmer, wo er über den *Selective Channel* angeboten wurde. (...) Die Fernsehgewaltigen zeigten

90 vgl. Meyer (1987) S. 226ff.; Bieg, Lutz: "Der deutsch-chinesische Literaturaustausch im 20. Jahrhundert", in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 3.Vj./1986, S. 336.

91 vgl. *CHINA aktuell* Nr. 9/1984, S. 483.

92 vgl. *CHINA aktuell* Nr. 6/1985, S. 369.

93 vgl. *das neue China* Nr. 3/1987, S. 26; Nr. 4/1987, S. 42; Nr. 2/1988, S. 48; Nr. 3/1988, S. 48.

beileibe nicht nur erzieherische Eigenproduktionen. Zur *Prime-Time* lief oft ein amerikanischer Western, eine Walt-Disney-Produktion oder ein Kungfu-Film aus Hongkong. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der deutsche Kriminalinspektor Derrick, dessen Serie dreimal wöchentlich ausgestrahlt wurde. (...) In der Vorstellungswelt der Kleinen haben die Standardprodukte der amerikanischen Unterhaltungsindustrie längst Einzug gehalten. Mindestens so beliebt wie der Panda-Bär und der Drachenfetisch ist die aus Hollywood importierte Mickey Mouse, die überall - selbst in den fernen Dörfern - als Maskottchen zu finden ist. Auf dem Lampionfest war Charlie Chaplin (...) ein ganzer Pavillon gewidmet. Er drehte sich überlebensgroß mit Melone und Regenschirm.(...) Natürlich erklang auch moderne chinesischen Musik zu Füßen der angestrahlten tibetischen Pagode. Aber immer wieder wurden diese fernöstlichen Weisen durch angelsächsische Militärmärsche und den Beethovenschen Schlußchor an die Freude unterbrochen.⁹⁴

Dieses lange Zitat verdient freilich eine kritische Anmerkung. Zum einen spiegelt Scholl-Latours Beschreibung nur teilweise die Realität in der chinesischen Medienlandschaft wider, die man in ihrer Vielfalt sowohl begrüßen als auch für 'durch die westliche Dekadenz geistig verschmutzt' halten kann. Zum anderen besteht die Gefahr, daß durch eine solche oberflächliche Beobachtung aus der Perspektive des Luxushotels der falsche Eindruck hervorgerufen wird, die chinesische traditionelle Kultur sei unter der Überschwemmung totaler Verwestlichung verschwunden. Dies ist sicher falsch, weder in bezug auf die Konsum- oder Alltagskultur, noch auf den Film. Vor allen sollte der Einfluß des westlichen Films auf das chinesische Publikum nicht überschätzt werden, denn er ist in China immer noch eines der bestkontrollierten Massenmedien. Die Regierung hält den Film traditionell für ein sehr wirksames Beeinflussungsmittel für die Massen, und kontrolliert deshalb auch den Import ausländischer Filme besonders scharf. In einem Entwurf für ein neues Filmgesetz⁹⁵ wird die 1950 eingeführte Zensur keineswegs aufgehoben - im Gegenteil:

Jeder Film, der innerhalb der Grenzen unseres Landes öffentlich vorgeführt oder ins Ausland ausgeführt wird, muß der Zensur vorgeführt werden. Erst nach der Billigung erfolgt die öffentliche Vorführung oder die Ausfuhrgenehmigung.⁹⁶

Aufgrund der finanziellen Schwierigkeit und der Preissteigerung auf dem internationalen Filmmarkt hat die VR China in der letzten Zeit durchschnittlich 40-50 ausländische Filme pro Jahr importiert, von denen nur ein Drittel aus dem Westen stammt.⁹⁷ Im Vergleich zur Eigenproduktion von Spielfilmen, die

94 Scholl-Latour (1990) S. 87, 90, 95.

95 Sammlung der Gesetze und einschlägigen Verordnungen der VR China (1949-1985), Teilband: Wissenschaft, Bildung und Kultur, Peking 1986, S. 753ff.

96 *Pekinger Justizblatt* (Beijing fazhi bao), 24.05.1989, S. 3.

97 vgl. *Informationen für Jugend* (Qingnian cankao), 17.01.1986, S. 4.

inzwischen ca. 130 Streifen pro Jahr beträgt,⁹⁸ ist der Anteil der westlichen Filme auf dem chinesischen Filmmarkt tatsächlich immer noch sehr gering.

Aktuelle Filme aus der Bundesrepublik Deutschland in China

Die meisten bundesdeutschen Filme, die seit den achtziger Jahren in der VR China gezeigt wurden,⁹⁹ sind preisgekrönt und damit als künstlerisch anspruchsvoll ausgewiesen. Aber manche von ihnen kamen nur bei den BRD-Filmwochen, Retrospektiven und Symposien oder nur in den Kinos der Großstädte zur Aufführung und waren der breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich. Anspruchsvolle deutsche Filme erreichen in China also in der Regel nur eine beschränkte Zielgruppe von großstädtischen Rezipienten.

Anders verhält es sich mit den wenigen "Unterhaltungsfilmen" aus der Bundesrepublik, die in China zu sehen sind. Zwar ist der Geschmack des großen Publikums sehr unterschiedlich und von Faktoren wie Umfeld, Bildung, Beruf oder Alter abhängig, aber Filme wie *Das Spukschloß im Spessart*, *Im Dschungel ist der Teufel los*, *Die Supernasen* und besonders zwei Heintje-Filme hatten großen Erfolg bei den chinesischen Kinobesuchern. Größer aber noch ist die Attraktivität von Weltstars, die in einigen deutsch-ausländischen Koproduktionen zu sehen waren: Filme wie *Treffpunkt Todesbrücke* (mit Sophia Loren, Richard Harris), *Das alte Gewehr* (mit Philippe Noiret, Romy Schneider), *Mephisto* (mit Klaus M. Brandauer), *Paris, Texas* (mit Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski) waren beim Publikum sehr beliebt, wurden aber im Grunde nicht als "deutsche" Filme rezipiert.

Sehr intensiv hat demgegenüber die chinesische interessierte Öffentlichkeit deutsche Filmtheoretiker oder -wissenschaftler rezipiert. Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim und Walter Benjamin werden als Deutsche angesehen, obwohl sie in der Nazi-Zeit Deutschland verlassen mußten und ihre Filmtheorien im Exil entwickelten. Im Auge der chinesischen Filmwissenschaftler ist ihre deutsche Herkunft ein Anknüpfungspunkt an die deutsche Kultur. Ihre bedeutenden Werke wie *Nature of Film - The Redemption of Physical Reality*, *Film als Kunst*, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, usw. wurden ins Chinesische übersetzt¹⁰⁰ und spielten in den 80er Jahren bei

98 z. B. 105 (1981), 112 (1982), 120 (1983), 144 (1984), 127 (1985), 134 (1986). Diese Daten aus: Li Xingye (1989) S. 34, 40, 47, 57, 65, 73.

99 s. Anhang 1.

100 Es gibt noch weitere chinesische Übersetzungen aus den Autoren deutscher Herkunft, nämlich *The Film: A Psychological Study* von Hugo Münsterberg; *On Baudelaire, a lyric Poet in the era*

der Auseinandersetzung mit der westlichen Filmästhetik eine wichtige Rolle. Die von Kracauer und Bazin vertretene Auffassung, das wesentliche Merkmal des Films sei die photographische und dokumentarische Funktion, löste eine Reihe von lebhaften Debatten zur Filmtheorie aus¹⁰¹ und wurde von den jüngeren Filmemachern in die Praxis umgesetzt. Sie wollen damit versuchen, sich von den herrschenden, auf chinesischer traditioneller Bühnenkunst und Literatur beruhenden filmästhetischen Vorstellungen zu lösen. Ein erfolgreiches Beispiel dafür ist der 1992 in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnete Spielfilm *Die Geschichte der Qiu Yu*, bei dessen Produktion von Regisseur Zhang Yimou absichtlich ein authentisch-dokumentarischer Stil - oft mit versteckter Kamera - angewendet wurde.

Ein Sonderfall war das große Interesse für die deutsch-italienisch-französische Koproduktion *Onkel Toms Hütte*, die der deutsche Regisseur Geza von Radvanyi 1965 realisierte. Der Grund dafür lag in der literarischen Vorlage: Der Roman *Uncle Tom's Cabin; or, Life among the Lowly* von Harriet Beecher Stowe war 1852 in den USA erschienen und 1901 - unmittelbar nach der Niederschlagung des Boxer-Aufstandes - ins Chinesische übersetzt worden. Der Übersetzer war Lin Shu (1852-1924), der keine einzige Fremdsprache beherrschte, aber nach mündlichen Übersetzungen freie Adaptationen von über 160 Romanen westlicher Autoren verfaßte.¹⁰² In der Vorbemerkung seiner Übersetzung mit dem Titel *Das Gebet der schwarzen Sklaven um einen gerechten Himmel* (Hei nu xu tian lu) übte er Kritik an Westmächten, die seit 1845 die chinesischen Kulis als Sklaven nach Amerika und insbesondere in die Silberbergwerke von Peru und auf die Zuckerplantagen von Kuba exportierten und dort "die gelbe Rasse noch schlimmer als die schwarze mißhandelten". Diese Kritik galt auch der ohnmächtigen Regierung, die nicht in der Lage war, dagegen zu kämpfen. Seine Übersetzung übte große politische Wirkung auf die gedemütigte chinesische Gesellschaft aus, da das in Peking in diesem Jahr unterzeichnete Protokoll China wegen des Boxeraufstandes eine Kriegsentschädigung von 450 Millionen Silberdollar auferlegte. Seither war dieses Buch, das 1907 auch dramatisiert wurde, zu einem Symbol für die Demütigung des chinesischen Volkes durch die Kolonial- und Großmächte geworden, und so hatte dieser deutsche Film eine Wirkung in China, die seine Produzenten sicher

of high Capitalism von Walter Benjamin; *Die Filmmusik* von Hans Eisler; *Der Einfluß des Films auf die Literatur* von Franz-Josef Albersmeier. Auch signifikante filmtheoretische Schriften von nicht-deutschen Autoren wie André Bazin, Béla Balázs, Christian Metz, Jean Mitry, René Clair u.a. sind zu dieser Zeit ins Chinesische übersetzt worden.

101 vgl. Semsel (1993) S. 14, 48, 142, 161, 148, 185.

102 vgl. Gernet (1979) S. 497, 542.

voraussehen konnten.

Der deutsche Film in China hat, wie man sieht, sein spezielles, begeistertes und kundiges Publikum. Manche Filme erreichen auch ein größeres Publikum, werden aber nicht immer als "deutsche" Produkte rezipiert. Von den Zahlen her gesehen, liegen sie gegenüber den amerikanischen, französischen und italienischen Filmen zurück und teilen sich (in der Verbreitung des europäischen Films) mit den englischen Filmen den vierten Platz. Japan, Indien und Mexiko liegen noch weiter vorn.

Die Werke des "Neuen Deutschen Films" kennen chinesische Filmemacher und Filmkritiker sehr wohl und schätzen sie, vor allem über die Filme von Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog und Wim Wenders wird intensiv diskutiert, erscheinen Abhandlungen, Interpretationen, und zahlreiche Drehbücher und Dokumente wurden übersetzt. Die Begeisterung für den "Neuen Deutschen Film" ist Ausdruck eines psychischen, geistigen Zustandes, in dem sich die chinesischen Filmschaffenden kurz nach der 10jährigen katastrophalen Kulturrevolution befanden. Sie wollten sich auch, wie der "Junge deutsche Film", von gestern verabschieden, d.h. hier: den Film von seiner reinen Propagandafunktion befreien. Sie waren auf der Suche nach einem Weg zum Aufbau des neuen chinesischen Films. Unter geschichtlichen und politisch-gesellschaftlichen Gesichtspunkten halten sie die Erfahrungen und Forderungen des "Neuen Deutschen Films" für vergleichbar und aufschlußreich. Unter künstlerischem Aspekt sehen sie in ihm ein kreatives Streben nach bestmöglichen Ausdrucksformen. Bei der Diskussion zum Unterhaltungsfilm 1987-89 haben chinesische Filmkritiker den "Neuen Deutschen Film" sogar zum Vorbild für eine optimale Verbindung von Unterhaltung und künstlerischer Qualität genommen. Besondere Bewunderung zollt die chinesische Filmwelt R. W. Fassbinder für seine Schöpferkraft und Leistungsfähigkeit und bezeichnet ihn als "Wunderkind", "originelles Talent", "ungewöhnliches Genie", "Filmregisseur mit musischer Begabung" usw.

Auch Namen wie Peter Lilienthal, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta u. a. sind in den chinesischen wissenschaftlichen und populären Filmzeitschriften nicht selten zu finden, aber über ihre Filme kann nur anhand von schriftlichen Quellen oder Übersetzungen gesprochen werden, denn die meisten werden in China nicht gezeigt. Das mangelnde Angebot an deutschen Filmen wird von allen chinesischen Forschern und Kritikern beklagt. Sie können sich kein umfassendes Bild vom deutschen Film oder von einem deutschen Filmautor machen, die sie nur aus übersetzten Szenarien oder Nacherzählungen kennen, aber nie auf der Leinwand gesehen haben. Man kann sagen: Den aktuellen deutschen Film gibt es oft in China nur in gedruckter Form...

Zu den deutsch-chinesischen Film-Koproduktionen

Die VR China hat seit ihrer Konstituierung im Jahre 1949 bis zum Ende der siebziger Jahre nur zweimal Filme mit dem Ausland gemeinsam produziert, einmal mit der ehemaligen UdSSR, einmal mit Frankreich. Erst nach der Gründung der *China-Film-Corporation* 1979 haben Koproduktion und Kooperation mit ausländischen Filmproduzenten allmählich an Bedeutung gewonnen. Die Zahl der koproduzierten Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilmen belief sich bis 1990 auf über 230 Streifen.¹⁰³ Es deutet sich an, daß China einerseits den künstlerischen Anschluß an den internationalen Film sucht und andererseits versucht, durch die Kooperation mit anderen Ländern seine eigenen finanziellen und technischen Schwierigkeiten zu beheben.

Auf Initiative des in München arbeitenden Regisseurs William Janowsky ist es 1981 zum ersten chinesisch-deutschen Gemeinschaftsdokumentarfilm *Notizen aus Deutschland* gekommen.¹⁰⁴ Danach wurde die Zusammenarbeit von chinesischer Seite rein durch staatliche Förderung, von deutscher Seite vornehmlich durch private Aktivitäten betrieben. Dazu hat der in China renommierte Filmproduzent Manfred Durniok viel beigetragen. Durch seine Bemühungen ist eine Reihe von Koproduktionen wie die Spielfilme *Der Zwischenfall mit der schwarzen Kanone* und *Ein Chinese sucht seinen Mörder*, der Zeichentrickfilm *Reinecke Fuchs*, das 7-teilige Fernsehspiel *Morgen in Shanghai* u. a. entstanden. Darüber hinaus hat er selbst viele Filme über China produziert und seit 1972 schon an die 200 Filme aus China in die Bundesrepublik importiert. Einige weitere Kooperationsprojekte sind schon von ihm in Gang gebracht oder ins Programm genommen worden.¹⁰⁵ Weitere ähnliche Ansätze sowohl von chinesischer Seite als auch aus Deutschland zur Förderung der Kooperation,¹⁰⁶ sind inzwischen in Gang gekommen.

Aber wirklich große Projekte der bilateralen Koproduktion, die etwa chinesisch-japanischen Projekten wie *Juduo* und *Rote Laterne* oder chinesisch-italienischen wie *Der letzte Kaiser* und *Marco Polo* vergleichbar wären, hat es bislang nicht gegeben; auch hat bisher noch kein prominenter deutscher Regisseur Interesse daran gezeigt, Filme mit den chinesischen Berufskollegen gemeinsam zu machen.

Die jüngste gelungene chinesisch-deutsch-britische Koproduktion *Die*

103 vgl. *Volkszeitung* [Überseeausgabe] (Renmin Ribao [haiwaiban]) 22.09.1990; *Ausblick* (liao wang) Nr. 17/1990, S. 33ff.

104 vgl. *das neue China* Nr. 5/1981, S. 27.

105 vgl. *China im Aufbau* April 1989, S. 47ff.

106 s. Anhang 2.

Weissagung, an deren Endfertigung der chinesische Regisseur Chen Kaige in Deutschland bei Manfred Durniok gearbeitet hat,¹⁰⁷ beweist aber, daß es noch viele ungenützte Möglichkeiten der chinesisch-deutschen Zusammenarbeit gibt.

Anhang 1: Zwei Filmkritiken

Zheng Zaixin: Die Blechtrommel¹⁰⁸

Die Blechtrommel ist ein international preisgekrönter Film, der nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass, einem der bekanntesten westdeutschen Schriftsteller der Gegenwart, und unter der Regie von Volker Schlöndorff, einem renommierten Regisseur, gedreht wurde. Im Mai 1979 teilte er sich bei den 32. Filmfestspielen in Cannes die Goldene Palme mit dem amerikanischen Film *Apocalypse Now*. Im Juni desselben Jahres erhielt er durch die Abstimmung in 55 westdeutschen Städten die Auszeichnung "Goldene Schale", die als höchster westdeutscher Filmpreis vom Bundesministerium des Innern bisher nur viermal vergeben worden ist. Auch seine Aufführung im deutschen Kino, die ein Jahr lang stetig gut besucht war, war eine große Sensation in Westdeutschland, wo die einheimische Filmproduktion bisher nur wenig Publikumserfolg hatte. Ein Jahr später wurde der Film schließlich mit einem Oscar für den besten ausländischen Film von der Akademie für Filmkunst und -wissenschaft in Hollywood ausgezeichnet. Weiterhin wurde *Die Blechtrommel* 1982 in Japan unter die 10 besten Filme der Welt gewählt.

[...]109

107 vgl. *das neue China* Nr. 2/1991, S. 28; *Frankfurter Rundschau* 22.05.1992, S. 8.

108 Aus der chinesischen Zeitschrift "*Dazhong Dianying*" (*POPULAR CINEMA*), 5/1983, Peking, S.22-23.

109 An dieser Stelle werden fünf Abschnitte gekürzt, bei denen es sich lediglich um die Fabel des Films handelt. Der hier gekürzte Teil ist mit einigen Passagen der Rezension *Die Blechtrommel* im Buch "Der neue deutsche Film 1960-1980" von Robert Fischer/Joe Hembus (München 1981, S. 165-169) wörtlich identisch. (A.d.Ü.)

Die obengenannten großen Erfolge, welche dieser ca. 2½ stündige Film erzielt hat, sind von folgenden Faktoren bestimmt:

(1) In Deutschland werden häufig weltberühmte literarische Werke auf die Leinwand projiziert. Aber der Roman *Die Blechtrommel* wurde erst zwanzig Jahre nach seiner Veröffentlichung - inzwischen wurde er weltweit in 18 Sprachen übersetzt - verfilmt, das ist außerordentlich selten, und es läßt sich ersehen, daß seine filmische Umsetzung als sehr schwierig erachtet wurde. Die Schwierigkeit liegt vor allem in seiner komplizierten Sprache, die im barocken Stil und mit seltsamen Ausdrücken bzw. zahlreichen Dialekten überladen ist. Trotzdem hat Schlöndorff diese Aufgabe souverän bewältigt. Der Film hat bewußt einige Kapitel des Originals, in denen Oskars Erlebnisse auf der Flucht aus Danzig bzw. in der Zeit danach geschildert werden, weggelassen, abgesehen davon hat der Film sowohl den Inhalt als auch das Leitmotiv des Romans originalgetreu wiedergegeben, d.h. der Film versucht, die dunkle deutsche Vergangenheit von 1924-1945 ins Bild zu setzen und unter den gegebenen historischen Voraussetzungen Menschen jeglicher Schattierung in ihrer Dekadenz, Geistlosigkeit, Verkommenheit und Verhaftetheit in jener Gesellschaft des deutschen Kleinbürgertums zur Schau zu stellen.

(2) Schlöndorff hat in diesem Film eine besondere satirische Erzählweise angewendet. Ausgenommen der Vorgänge vor Oskars Geburt zeigt sich die ganze Geschichte aus Sicht der Hauptfigur Oskars und wird von Anfang bis Ende vom wohlklingenden Monolog des Ich-Erzählers Oskar begleitet, der einerseits die Geschichte erzählt und andererseits seine Ansichten zu den Ereignissen in seiner Umgebung äußert. Um den aufsässigen Charakter der Hauptfigur zu veranschaulichen, ließ Schlöndorff Oskar in einer Reihe von brillanten und prächtigen Szenen, die raffiniert ausgeklügelt sind, mutwillig Verwirrung stiften. Der Regisseur hat außerdem kluge allegorische Elemente in die einzelnen Handlungen einbezogen. Ein Beispiel hierfür ist der Schabernack bei einer Großkundgebung, wobei Oskar seine Trommel so lange gegen die Nazi-Marschmusik schlägt, bis sich die ganze Versammlung im Walzertakt wiegt. Diese Episode ruft lautes Gelächter bei den Zuschauern hervor und deutet gleichzeitig an, daß Menschen, auch wenn sie sich anscheinend der despotischen nationalsozialistischen Macht unterwerfen, sich doch tief in ihren Herzen nach einem Leben in Ruhe und Frieden sehnen. Diese menschliche Sehnsucht nach dem Schönen ist unbezwingbar. Der Regisseur hat noch an weiteren Einzelheiten meisterhaft gearbeitet: Matzerath ersetzt ein Bild Beethovens durch eines von Hitler und hängt schließlich wieder das von Beethoven hin. Diese Einzelheit wird zwar nicht stark akzentuiert, aber sie spielt ausdrucksvoll auf den Wandel der Zeit und den politischen Gesinnungswechsel von Matzerath an

und zeichnet in ihm das lebendige Abbild eines kleinbürgerlichen Unternehmers sowie dessen Ängste und Hoffnungen.

(3) Die Kunst der Schauspieler. Im Film werden alle Rollen beseelt gespielt und charakternah dargestellt, insbesondere die Hauptrolle Oskar, dessen Darsteller David Bennent, zu jener Zeit zwölf Jahre alt und nur 1,17 Meter groß, also selbst unter Wachstumsstörungen litt. Aber er hat hervorragend gespielt. Die von ihm gestaltete Hauptfigur ist teils naiv, neugierig, feindselig gegen die verrückte Welt der Erwachsenen, teils gewitzt und kaltblütig: Der Tod seiner zwei Väter hat nämlich mit ihm zu tun, und auch sein Verhalten ist oft schamlos und dreist. Angela Winkler hat den Charakter von Agnes, einer koketten Frau, die ein intimes Verhältnis zu ihrem Vetter aufrechterhält und zugleich Gewissensbisse hegt, höchst anschaulich dargestellt. Der polnische Schauspieler Daniel Olbrychski hat die Rolle des Jan Bronski, eines leidenschaftlichen Kartenspielers und gewandten Mannes, der die Frauen mit Schmeicheleien zu locken weiß, unterhaltsam aber in rechten Maßen gespielt. Mario Adorf, der Darsteller von Matzerath, hat einen Kleinhändler, der seinen Mantel immer nach dem politischen Wind hängt, tiefgründig charakterisiert.

(4) Da die Verfilmung nach Authentizität strebt, hat das Team viel Arbeit auf die Bildgestaltung verwendet. Die Außenaufnahmen wurden größtenteils in Danzig, einem wichtigen Schauplatz der Geschichte, vor Ort gemacht. Die Einstellungen des Fronttheaters wurden in Paris, wo die Hauptfigur ihre schönste Zeit verbringt, aufgenommen. Einige Trickaufnahmen sind sehr beeindruckend, so bewegt sich Oskar z.B. bei der Geburt zuerst im Fruchtwasser, seine Augen fixieren die Kamera, wie es scheint, ist er auf das Licht der Welt gespannt. Aber gleich nach der Entbindung zieht ihn der Arzt an den Beinen hoch, in diesem Moment ist alles, was auf der Leinwand erscheint, auf den Kopf gestellt. Das deutet darauf hin, daß die Welt, in der er in Zukunft leben wird, eigentlich auch auf dem Kopf steht. Diese Andeutung kann eine Fülle von Assoziationen beim Publikum wecken.

Es soll noch darauf hingewiesen werden, daß der Film *Die Blechtrommel* zwar ein Meisterwerk ist, jedoch nicht makellos. Man kann sogar manche Szenen als Schmutz und Schund bezeichnen, so die drastischen Sex-Darstellungen, die an mehreren Stellen zu sehen sind. All dies bewirkt, wenn auch die Sitten von Land zu Land unterschiedlich sind, eine Art geistiger Verschmutzung bei Jugendlichen, schadet der künstlerischen Qualität des Werks und gilt bei uns als unerwünscht.

Wang Yunman: Auf der Suche nach der Einheit von Unterhaltung und künstlerischer Qualität - eine Annäherung an den "Neuen Deutschen Film"¹¹⁰

In letzter Zeit gibt es eine Auseinandersetzung über den Unterhaltungsfilm, wobei die Beziehung zwischen Unterhaltung und künstlerischer Qualität offensichtlich im Mittelpunkt der Diskussion steht.

Manche sind der Ansicht, daß der Unterhaltungsfilm zum kommerziellen Kino gehöre und seine Produktion nur nach einem Kassenerfolg streben solle. Es sei nicht notwendig, von seiner künstlerischen Qualität zu sprechen. Sie fordern sogar eine Annäherung des Unterhaltungsfilms an die Boulevardzeitung. Sie machen denjenigen, die künstlerische Ansprüche an die Unterhaltungsfilme stellen, Vorwürfe: "Steigen Sie von ihrem hohen Roß herunter!" usw.

Ich habe nicht vor, ausgehend von einer Definition des Films an dieser Kontroverse teilzunehmen. In der Tat, wenn man nur einen flüchtigen Blick auf die Geschichte der Filmkunst sowie ihre künstlerische Praxis wirft, kann man leicht erkennen, daß der Film in seinem Anfangsstadium ursprünglich als Spiel, das den Menschen Spaß macht und als Gegenstand des Vergnügens diente. Die Unterhaltung war seinem Wesen eigen. Später wuchs er langsam heran und entwickelte sich schließlich zu einer Kunstgattung mit verschiedenen Funktionen. Trotzdem gibt es nicht wenige Filme, die immer noch ihre Funktion in erster Linie in der Unterhaltung sehen, und welche man ohne weiteres als Unterhaltungsfilme bezeichnen darf. Aber in einer Konzeption des Films, die in ihm eine Form der Massenkommunikation sieht kann für einen reinen Unterhaltungsfilm, der nur diese einzige Funktion der Unterhaltung hat, kein Platz sein. Denn Unterhaltung ist nicht völlig von dem öffentlichen Leben und gesellschaftlichen Umfeld zu trennen. Unterhaltung kann nicht gänzlich vom künstlerischen Geschmack und Stil unabhängig sein. Es erhebt sich die Frage: Sind die unzähligen Unterhaltungsfilme der Welt nicht doch unterschiedlich durch die künstlerische Leistung und Qualität? Kann überhaupt ein Zweifel an dem Tatbestand auf diesem Gebiet bestehen, daß unter den Unterhaltungsfilmen sowohl Pfscharbeit als auch Meisterwerke zu finden sind?

Ohne ausreichende Reflexion auf die Theorie und Praxis macht der chinesische Unterhaltungsfilm gerade seine ersten Schritte. So ist es unvermeidbar, daß die Produktion momentan qualitativ schlecht ist. [...] Aber im Hinblick auf seine Entwicklungstendenz muß unbedingt geklärt werden, wonach er sich

110 Aus der chinesischen Zeitschrift "Dianying Wenxue" (Filmliteratur), 4/1989, Changchun, S.67-69. (Anmerkung v. H. D.)

richten soll; nach einer Einheit von Unterhaltung und künstlerischer Qualität oder nach der Boulevardzeitung.

In diesem Zusammenhang fällt mir die von bundesdeutschen Künstlern eingeleitete Bewegung "Neuer Deutscher Film" ein. Im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte wurden diese Bewegung und ihre repräsentativen Werke nicht nur ein bedeutendes Phänomen für das deutsche Kino, sondern haben auch die Aufmerksamkeit der internationalen Zuschauer und Kritiker erregt. Ihre signifikanten Kunstauffassungen und Werke sind auch in China bekannt. Glücklicherweise hat inzwischen noch in mehreren Städten zweimal die BRD-Filmwoche stattgefunden, wobei 12 Filme vorgeführt wurden.¹¹¹ Obwohl noch kein umfassender Überblick möglich ist, haben wir doch schon einige Eindrücke erhalten. Eine auffallende Beobachtung etwa bei der zweiten Filmwoche war, daß die gezeigten Filme offenbar auf einen verstärkten Unterhaltungswert hin gemacht worden sind, ohne gleichzeitig die künstlerische Qualität zu vernachlässigen. Darauf hat das chinesische Publikum besonders stark reagiert, woraus zu entnehmen wäre, daß diese Filme den Veränderungen der ästhetischen Vorstellungen und Ansprüche eines modernen Publikums entsprechen. [...]

Bedauerlicherweise haben unsere Filmemacher und -theoretiker das künstlerische Phänomen "Neuen Deutschen Film" bisher nicht genügend beachtet. Bei der aktuellen Diskussion über den Unterhaltungsfilm hat noch keine streitende Partei dieses künstlerische Betätigungsfeld betreten, um eine sorgfältige vergleichende Untersuchung vorzunehmen und daraus Nutzen zu ziehen. Es gab zwar ein gewisses Interesse, das aber längst nicht so ausgeprägt war wie das am amerikanischen Film und an der französischen "Nouvelle Vague". Es lohnt sich indessen sehr wohl, den deutschen Film - hier unter dem Blickwinkel "Unterhaltung" - zu untersuchen.

Ich möchte mit dem Film *Die Supernasen*, einer typischen Komödie, anfangen.

Dieser 1982 gedrehte Film¹¹² kann sich in Hinsicht auf den künstlerischen Wert und die historische Bedeutung durchaus nicht mit dem weltberühmten Film *Die Blechtrommel* messen und ist auch nicht mit dem bei dieser Filmwoche gezeigten Film *Die Ehe der Maria Braun*, einem repräsentativen Werk von Fassbinder, gleichzusetzen. Aber in gewissem Sinne kann er als ein sog. reiner Unterhaltungsfilm betrachtet werden, und ist infolgedessen viel unterhaltsamer, eingängiger und bildhafter als andere Filme, die bei der Filmwoche vorgeführt wurden. Durch ihn können wir viele Impulse für unsere Diskussion

111 Die erste BRD-Filmwoche fand vom 05.-11.09.1985 statt, die zweite vom 29.11.-06.12.1988. Vgl. die chronologische Darstellung in diesem Heft (H.D.)

112 Regie: Dieter Pröttel, mit Mike Krüger und Thomas Gottschalk.

zum Thema "Was bedeutet der Unterhaltungsfilm im wesentlichen und im strengsten Sinne?" erhalten.

Da der Film *Die Supernasen* vor allem - sogar ausschließlich - darauf abzielt, dem Publikum Vergnügen zu bereiten und es zum Lachen zu bringen, muß er nicht wie die anderen Filmgattungen immer die Wirklichkeit, Glaubwürdigkeit und Folgerichtigkeit der Handlung berücksichtigen. Im Gegenteil, seine Fabel ist grotesk, seltsam, außergewöhnlich und übertrieben. Ansprüche, die für andere Filmgattungen gelten mögen, sind hier offensichtlich unangebracht und würden, stellte man sie an jede Produktion, solche Filme unmöglich machen. Aber im Rahmen der besonderen künstlerischen Eigenart des Unterhaltungsfilms betrachtet, ist er interessant, spannend, rhythmisch und stilvoll.

Anhang 2: Liste der in China öffentlich gezeigten Filme aus der BRD und chinesisch-deutsche Koproduktionen 1956-1990

Produktionen aus der BRD und europäische Koproduktionen mit BRD-Beteiligung¹¹³

- 1956 *Herz der Welt*, 1952, Harald Braun, chin. Titel: Shijie hi xin
 1958 *Die Ehe des Dr. med. Danwitz*, 1956, Arthur Maria Rabenalt, chin. Titel: Shiye de iyou
 1962 *Rosen für den Staatsanwalt*, 1959, Wolfgang Staudte, chin. Titel: Xian gei jianhaguan de meiguihua (chin. Synchronisation)
Wir Wunderkinder, 1958, Kurt Hoffmann, chin. Titel: Shentong
 1963 *Das Spukschloß im Spessart*, 1960, Kurt Hoffmann, chin. Titel: Gubao youling (mit chinesischen Untertiteln synchronisierte Fassung 1980)
Sündige Grenze, 1951, Robert Adolf Stemmle, chin. Titel: Mori de uixing
 1979 *Die dummen Streiche der Reichen/ La Folie des Grands*(XE "Die dummen Streiche der Reichen/ La Folie des Grands"), BDR/F/I/ESP 1971, Gérard Oury, chin. Titel: Fengkuang de guiu
 1980 *Cassandra Crossing*, BRD/I/GB 1976, George Pan Cosmatos, chin. Titel: Kasangdela daqiao
 1981 *Heintje - Einmal wird die Sonne wieder scheinen*, 1969, Hans Heinrich, chin. Titel: Yingjun shaonian
Das alte Gewehr/ Le vieux fusil, BRD/F 1975, Robert Enrico, chin. Titel: Lao qiang
 1983 *Onkel Toms Hütte*, BRD/I/F 1965, Géza von Radvanyi, chin. Titel: Tangmu shushu de xiaowu (chin. Synchronisation)
Der Bockerer, Österreich/BRD, 1980, Franz Antel, chin. Titel: Tufu

¹¹³ Geordnet und datiert nach dem Jahr der chinesischen Erstaufführung.

- 1984 *Die weiße Rose*, 1982, Michael Verhoeven, chin. Titel: Baimeigui ai xingdong
Im Dschungel ist der Teufel los, 1982, Harald Reinl, chin. Titel: Redai congling lixian ji
- 1985 *Heintje - mein bester Freund*, 1970, Werner Jacobs, chin. Titel: Wo de hao pengyou
Paris, Texas, BRD/F 1984, Wim Wenders, chin. Titel: Dekesasi hou de bali
Der Hauptmann von Köpenick, 1956, Helmut Käutner, chin. Titel: Kepeinike shangwei
(chin. Synchronisation,-BRD Filmwoche 1985)
Mephisto, Ungarn/Österreich/, 1980, István Saabó, chin. Titel: Mifeisite, (BRD-Filmwo-
che 1985, Kinostart 1988)
Keine Zeit für Tränen, 1984, Hark Bohm, chin. Titel: Meiyou shijian liulei (BRD-Filmwo-
che 1985)
Die unendliche Geschichte, 1981, Wolfgang Petersen, chin. Titel: Meiyou jieshu de gushi
(BRD-Filmwoche 1985)
Lina Braake, 1975, Bernhard Sinkel/Alf Brustellin, chin. Titel: Lina Bulake (BRD-Film-
woche 1985)
- 1986 *Eine Liebe von Swann*, BRD/F 1983, Volker Schlöndorff, chin. Titel: Sishui liunian
- 1987 *Tränen in Florenz*, 1984, Marianne Klara Schäfer, chin. Titel: Lei sa Foluolunsa (chin.
Synchronisation)
Der Schrei der schwarzen Wölfe, 1972, Harald Reinl, chin. Titel: Heilang de haojiao
Wenn du bei mir bist, 1970, Franz Josef Gottlieb, chin. Titel: Jiaru ni ai wo shenbian
Zwei im siebten Himmel, 1974, Siggí Götz, chin. Titel: Ai de shunjian
- 1988 *Der Hund von Blackwood Castle*, 1967, Alfred Vohrer, chin. Titel: Heilin chengbao de
gou (chin. Synchronisation)
Frühlingsinfonie, BRD/DDR 1983, Peter Schamoni, chin. Titel: Chuntian jiaoxiangqu
(BRD-Filmwoche 1988)
Lili Marleen, 1980, Rainer Werner Fassbinder, chin. Titel: Lili Malian (BRD-Filmwoche
1988, Kinostart 1990)
Die Ehe der Maria Braun, 1978, Rainer Werner Fassbinder, chin. Titel: Maliya Bulao'en
de hunyin (BRD-Filmwoche 1988, Kinostart 1990, Video-Version 1991)
Die Supernasen, 1983, Dieter Pröttel, chin. Titel: Chaoji bii (BRD-Filmwoche 1988)
Männer, 1985, Doris Dörrie, chin. Titel: Nanren-men (BRD-Filmwoche 1988)
Im Innern des Wals, 1984, Doris Dörrie, chin. Titel: Neixin de xune/Kala (BRD-Filmwo-
che 1988)
Caspar David Friedrich - Grenzen der Zeit, 1986, Peter Schamoni, chin. Titel: Fulidelixi(
BRD-Filmwoche 1988)
- 1989 *Johann Strauß - Der König ohne Krone*, Österreich/DDR/BRD 1986, Franz Antel, chin.
Titel: Wu mian hi wang - Yuehan Shitelaosi (DDR-Filmwoche 1989)
- 1990 *Und der Regen verwischt jede Spur*, BRD/F 1972, Alfred Vohrer, chin. Titel: Xi yu meng
hui

Koproduktionen BRD-China

- Notizen aus Deutschland*, China/BRD 1981. Typ: Dokumentarfilm. Regie: Bai Guozhu Produktion: Peking Filmstudio, Betreuung: Bohemia-Film GmbH, München.
- Film und Fernsehen der VR China*, BRD/China 1981. Typ: Dokumentarfilm. Produktion: Bohemia-Film GmbH, München. Betreuung: Peking Filmstudio.
- Der Zwischenfall mit der schwarzen Kanone*, China/BRD 1985. Typ: Spielfilm. Buch: Li Wei. Regie: Huang Jianxin, Darsteller: Liu Zifeng, Gao Ming, Gerhard Olschewski. Produktion: Xi'an Filmstudio.
- Die Träume der Drachenkinder*, BRD/China 1986. Typ: Dokumentarische Reportage. Regie: Pierre Hoffmann. Mitwirkende: Wuan Gao Chao, Yang Shiao, Jian Shiao Shing, Ying Ning, Xie Fing.
- Die Chinesen kommen*, BRD/China 1986. Typ: Spielfilm. Buch: Ulrich Enzensberger. Regie: Manfred Stelzer. Darsteller: Jörg Hube, Hans Brenner, Martin Sperr, Monika Baumgartner, Bembe Bowakow, Hu Bo, Lü Chunlian, Su Zenghua. Produktion: Journal Film Klaus Volkenborn, Berlin.
- Ein Chinese sucht seinen Mörder*, China/BRD 1987. (Die Drangsale eines jungen Herrn in China). Typ: Spielfilm. Buch: Hans Borgelt nach dem Roman von Jules Verne. Regie: Wu Yigong/Zhang Jianya. Darsteller: Chen Peisi, Rolf Hoppe, Joachim Tennstedt. Produktion: Manfred Durniok Film u. Fernsehen GmbH, Berlin + Shanghai Filmstudio.
- Morgen in Shanghai*, China/BRD 1988. Typ: Fernsehserie (7 Teile). Regie: Hagen Müller-Stahl/Feng Xiao. Darsteller: Günter Lamprecht, Xiao Xiong, Da Shichang. Produktion: SDR + Shanghai Filmstudio + TV Shanghai.
- Reinecke Fuchs*, China/BRD 1989. (nach dem gleichnamigen Gedicht von Goethe). Typ: Zeichentrickfilm Produktion: Shanghai Zeichentrick-Filmstudio + Manfred Durniok Film u. Fernsehen GmbH, Berlin.
- Die Weissagung*, China/BRD/GB 1991. Typ: Spielfilm. Regie: Chen Kaige. Darsteller: Liu Zhongyuan, Huang Lei.

Mei-jen Chang

Taiwanische Kinokultur und die Rezeption des deutschen Spielfilms

Der taiwanische Kinomarkt bleibt aktiv trotz zunehmender Bedeutung von Videokassetten und Fernsehen. Anfang der 90er Jahre hatte die kleine Insel Taiwan -bei einer Fläche von 36.000 km² mit 20 Millionen Einwohnern- insgesamt mehr als 670 Kinos mit 38 Millionen Besuchern jährlich. Der Geschäftsumsatz der taiwanischen Kinos erreichte umgerechnet 250 Millionen DM. Eine Umfrage in Taipeh im Jahre 1992 ergab, daß 48,9% der Befragten monatlich ein bis drei Mal ins Kino gehen und 6,5% sogar vier bis sechs Mal.¹

Am taiwanischen Spielfilmmarkt tendiert der US-Anteil an importierten nicht chinesisch-sprachigen Filmen seit Jahren zu einer Dominanz bis 80 Prozent. Somit bleibt nur noch ein geringer Spielraum für Filme aus anderen Ländern. Eine Darstellung der Rezeption des deutschen Spielfilms in Taiwan wirft zwei grundlegende Fragen auf: 1. Gibt es überhaupt die Möglichkeit, deutsche Spielfilme zu sehen? 2. Welche deutschen Spielfilme werden den taiwanischen Zuschauer im Kino vorgeführt? Diese Fragen werden im Folgenden unter Berücksichtigung der gegebenen politischen, ökonomischen, technischen Bedingungen der taiwanischen Kinokultur untersucht.

Filmrezeption, Filmproduktion und Filmkultur stehen in einem engen Zusammenhang: kein Bereich kann sich ohne den anderen entwickeln. "Zur Rezeption gehören nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Umwelt, kommunikative, technische und räumliche Bedingungen, unter denen sich Film heute abspielt."² All dies zusammen ergibt die Kinokultur eines Landes, die also auch von der politischen und ökonomischen Entwicklung dieses Landes abhängig ist. Deswegen sollen vorab einige Bemerkungen zur taiwanischen Kinokultur gemacht werden.

Der taiwanische Kinomarkt ist seit der Flucht der Nationalchinesen auf die Insel in einen chinesischen und einen ausländischen Markt geteilt. Die beiden Marktsegmente sind so strikt getrennt, daß ein chinesisches Kino norma-

1 Cinema in the Republic of China, Yearbook 1992, S.170-172

2 "Die Film-Kunst und die Kunst des Zuschauens" Kurt Maetzig im Gespräch mit Günter Netzeband, in: Film und Fernsehen, September 1982, S. 4

lerweise keine ausländischen Spielfilme zeigt und umgekehrt ein Kino für ausländische Filme auch keine chinesischen Filme vorführt. Der sogenannte "chinesische Spielfilm" schließt alle Filme ein, die von chinesischen Regisseuren oder in chinesischer Sprache gedreht worden sind. Diese Filme stammen im wesentlichen aus Hongkong und teilweise aus taiwanesischen einheimischen Produktionen. Spielfilme aus der VR China sind bis heute wegen der starren anti-kommunistischen Politik der KMT-Regierung (Nationalpartei Chinas) verboten. Da es hier um die Rolle des deutschen Films geht, wird also in diesem Aufsatz nur vom ausländischen Kinomarkt die Rede sein.

1. Einige Anhaltspunkte zur Geschichte Taiwans

Die vor der Südostküste Chinas gelegene Insel Taiwan wurde durch die westlichen Kolonialmächte in die Weltgeschichte eingeführt. 1590 "entdeckten" portugiesische Seeleute die Insel und nannten sie "Ilha Formosa". 1624-1661 wurde Taiwan von Holländern besetzt und zum Handelsstützpunkt ausgebaut. 1661 wurde Taiwan von den Chinesen erobert und in den chinesischen Reichsverband eingegliedert. 1895-1945 war die Insel japanische Kolonie. Nach dem zweiten Weltkrieg fiel Taiwan, aufgrund des Abkommens von Kairo sowie der Potsdamer Beschlüsse über die Kapitulationsbedingungen Japans, wieder in die Hand Chinas.

1947 wurde ein Aufstand der taiwanesischen einheimischen Bevölkerung gegen die Korruption und Mißwirtschaft der KMT von der chinesischen Armee blutig niedergeschlagen. Mehr als 20.000 Menschen wurden verfolgt und ermordet. Die Beseitigung eines großen Teiles der taiwanesischen Intellektuellen bei diesen Massakern und die vor Angst schweigende Bevölkerung machten den Weg für die Machtübernahme durch Chiang Kai-shek frei.

Zwei Jahre später floh die von chinesischen Kommunisten niedergeschlagene KMT mit Hilfe der US-Armee auf die Insel Taiwan, die nun den offiziellen Namen Republik China annahm. Seitdem ist Taiwan provisorischer Sitz der Nationalregierung Chinas, die von der Nationalpartei gebildet wird und die Wiedereroberung Chinas anstrebt und zu diesem Zweck aufrüstet. Aus Angst vor einem kommunistischen Angriff und aus Furcht vor dem Aufstand der einheimischen Bevölkerung ist der Ausnahmezustand seit Ende der 40er Jahre bis 1987 aufrecht erhalten worden. Eine Interimsbestimmung, die faktisch als Verfassung diente und zahlreiche Sonderermächtigungsgesetze enthielt, blieb sogar bis 1991 in Kraft. Die vor über vier Jahrzehnten in China gewählten alten Parlamentarier saßen bis 1990 im Amt. Oppositionelle Parteien wurden bis

Ende der 80er Jahre verboten. Die 1955 verhängte Zensur über öffentliche Medien ist ebenfalls bis heute in Kraft.

2. *Filmpolitik und Filmkultur in Taiwan*

Anfang der 50er Jahre hatte die KMT-Regierung die meisten chinesischen Spielfilme verbieten lassen, weil sie entweder von kommunistischen Sympathisanten gedreht worden waren oder an ihrer Produktion Regisseure und Schauspieler beteiligt waren, die nach der Revolution in China geblieben sind.³ Dieses Verbot besteht offiziell bis heute.

Andere chinesische Schauspieler und Filmemacher, die auf der Insel lebten, wurden in den 50er und 60er Jahren wegen Verdachts der kommunistischen Spionage überwacht und verhaftet. Filme, die "den Interessen des Staates und des nationalen Geistes zuwiderlaufen, im Widerspruch zu den historischen Tatsachen stehen und gegen Gesetz und politische Richtlinien verstoßen",⁴ waren verboten.

Gleichzeitig führte eine Politik der KMT-Regierung, die gegen den "Kolonialismus" gerichtet war, in den 50er und 60er Jahren zum Verbot japanischer Spielfilme. In dieser Situation ergab sich eine große Chance für die US-amerikanischen Filmgesellschaften, Spielfilme nach Taiwan einzuführen. Die Filialen der Hollywood-Filmgesellschaften in China waren nach dem Sieg der kommunistischen Revolution im Jahre 1950 von Shanghai nach Taiwan verlegt worden und sind seitdem durch ihre Abkürzung "Ba Da" in Taiwan bekannt.⁵ In den späten 40er und Anfang der 50er Jahre waren mehr als 70% aller in Taiwan gezeigten Spielfilmen US-Produktionen⁶.

Spielfilme aus sozialistischen Ländern waren vier Jahrzehnte lang verboten. Erst 1989 wurden Filme aus sieben osteuropäischen Ländern (DDR, Tschechoslowakei, Polen, Jugoslawien, Rumänien, Albanien, Ungarn) - nicht aber aus der UdSSR und Bulgarien - zugelassen. Im Juni 1990 wurde Eisensteins *Oktober* in einem vom nationalen Filmarchiv veranstalteten Symposium für Filmemacher und das Personal der Filmstudios vorgeführt. Der Film gilt als der erste in Taiwan gezeigte sowjetische Spielfilm. Grotesk ist, daß sowjetische Filme erst dann gezeigt werden durften, als die Sowjetunion sich bereits

3 Du, Y.Z.: *Filmgeschichte der Republik China*, Taipeh 1988, S. 641f.

4 Nach der Filmzensurmaßnahme. In: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1988*, S. 59f.

5 "Ba Da", die "acht großen" sind Warner Brothers, Paramount, MGM, United Artists, Univesal, Fox, Columbia und RKO

6 Du, Y.Z., a.a.O. S. 454

in Auflösung befand. Spielfilme aus China und anderen sozialistischen Ländern, wie Kuba und Vietnam, sind, wie erwähnt, bis heute verboten.

1972 nahm Japan diplomatische Beziehungen mit der VR China auf. Als Reaktion wurde der Film als Protestmittel dagegen eingesetzt. Infolgedessen waren japanische Spielfilme erneut - bis 1984 - zwölf Jahre lang verboten. Diese Verordnung hatte gleichzeitig zwei innenpolitische Funktionen. Erstens sollte den taiwanesischen Intellektuellen, die mehrheitlich während der japanischen Kolonialzeit aufgewachsen waren, der kulturelle Kontakt mit Japan erschwert werden. Zweitens sollte auf kulturellem Gebiet das "chinesische Nationalgefühl" gefördert werden. Dazu ist zu erwähnen, daß bis 1945 das Mandarinchinesisch völlig unbekannt war und die einheimische Bevölkerung in der Mehrheit südchinesische Dialekte oder japanisch sprach.

Spielfilme sollten offiziell entweder als Propagandamittel für die herrschende Ideologie der KMT oder als Phantasie- und Ablenkungsinstrument dienen, aber nichts mit der Realität zu tun haben. Die taiwanesische Filmindustrie wurde lange Zeit als "Sondergeschäft" betrachtet, das zur selben Kategorie gehörte wie die Prostitution und die Night-Clubs. Erst anläßlich der Einführung des Filmgesetzes im Jahre 1984 wurde das Filmwesen offiziell als "Kulturgut" anerkannt. Jedoch erstickt immer noch die strenge Filmpolitik die Möglichkeit eines künstlerischen realistischen Filmschaffens. Immer noch sind Spielfilme mit sozial-realistischer Tendenz ein Tabu. Sie werden sofort verdächtigt, "kommunistische" Propaganda zu betreiben, weil sie soziale Probleme und die "Dunkelseite" der Gesellschaft zeigen. In diesem Kontext ist die Zielsetzung einer Gruppe von taiwanesischen Filmkritikern und Filmemachern in dem "Manifest des taiwanesischen Films im Jahre 1987" zu werten, daß "Film eine bewußte Schaffensbestätigung, eine künstlerische Form, sogar eine sich selbst erforschende, geschichtlich bedeutende Aktivität sein könnte."⁷

3. Ausländische Filme

Die KMT-Regierung hatte 1955 zur wirtschaftlichen Förderung der nationalen Filmproduktion ein nach Ländern spezifiziertes Quotensystem für die Einfuhr von ausländischen Spielfilmen eingeführt. Bis zur Abschaffung dieses Systems im September 1986 waren in diesem System Filmproduktionen aus Nordeu-

⁷ "Manifest des taiwanesischen Films im Jahre 1987", in: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1988*, S. 37

ropa, Lateinamerika, Afrika und vielen asiatischen Ländern überhaupt nicht vorgesehen.

Im Jahre 1955, als das Quotensystem etabliert wurde, hatten die "Ba Da" insgesamt 277 Spielfilme nach Taiwan eingeführt und erreichten damit einen Anteil von mehr als 70% der Gesamtimporte. Dieses Niveau konnte die "Ba Da" viele Jahre beibehalten.

Unter diesen politischen Bedingungen beherrschte der US-amerikanische Unterhaltungsfilm den ausländischen Filmmarkt. Sogar eine offizielle Publikation gibt zu:

"An ausländischen Filmen wurde zu dieser Zeit [die 70er Jahre] eigentlich nur der amerikanische Unterhaltungsfilm gezeigt. Außer in Studentenkreisen, die eigene Filmzirkel gebildet hatten, waren der 'Neue deutsche Film' oder die 'Nouvelle vague' völlig unbekannt."⁸

Erst in den späten 70er Jahren wurde eine Filmbibliothek in Taipeh gegründet, die begann, internationale Literatur über Filme zu sammeln und ab und zu ausländische Filme aufzuführen. Daneben wurden ausländische Filme hauptsächlich in dem seit 1980 vom Presse- und Informationsamt der Regierung veranstalteten Filmfestival "Goldenes Pferd" gezeigt.

Die Filialen der US-amerikanischen Filmverleihfirmen in Taiwan hatten nicht nur eine viel höhere Einfuhrquote zugebilligt bekommen, sondern sie waren auch von der Zahlung der Subvention für die Entwicklung der nationalen Filmindustrie befreit.

Dagegen mußten die taiwanischen Filmverleiher für jeden eingeführten Film einen bestimmten Betrag an Subventionen bezahlen. Dadurch wurden die Kosten der einheimischen Verleiher erhöht und ihre Konkurrenzfähigkeit vermindert. Gleichzeitig mußten die taiwanischen Filmverleiher an die ausländischen Eigentümer für die Aufführungsrechte bezahlen, während für die Hollywood-Filialen diese Ausgaben entfielen.

Die US-amerikanischen Verleiher kontrollierten seit mehr als 30 Jahren einen großen Teil der Erstaufführungs-Kinos, und sie dominierten traditionell die beliebtesten Perioden, wie Feiertage, Sommer- und Neujahrsferien. Durch das "Blind- und Blockbuchungssystem" hatten die "Ba Da" sich zwei große Vorteile gesichert. Erstens konnten sie Verträge abschließen, ohne daß die Filme zuvor gesehen - manchmal sogar, bevor die Filme überhaupt gedreht worden waren. Zweitens war es so möglich, auch "kassenschwächere" Filme mit durchzuziehen. Weiterhin verlangten die US-amerikanischen Verleiher 70% der Beteiligung an den Einnahmen eines jeden vorgeführten Films. Au-

8 Taiwan Handbuch, Hrsg. vom Kwang Hwa Verlag, (Taipeh, 1993), S. 176

Berdem mußten die Kinos 35% des gesamten Werbeaufwands aufbringen. Das bedeutete für sie zwischen 20% und 25% mehr Kosten für den Werbeaufwand im Vergleich zur ihren US-amerikanischen Konkurrenten. Gleichzeitig erhielten sie nur 60% der Gesamteinnahmen des vorgeführten Films, 10% weniger als die US-amerikanischen Verleiher.⁹ Schließlich waren die taiwanesischen Verleiher im Gegensatz zu der "Ba Da" verpflichtet, vor dem Vertragsabschluß die Filme vorzuführen. Sie kontrollierten auch nur wenige Kinogruppen.

Trotz aller Benachteiligungen hatten die Kinobesitzer diese Konditionen stets akzeptiert, um die wenigen großen "Kassenmagneten" zu erhalten, und weil das quantitative Angebot sonst sehr gering war. Diese Konstellation änderte sich allmählich. Die acht Hollywood-Filmgesellschaften sind inzwischen auf sechs geschrumpft, und seit Ende der 70er Jahre waren die verbleibenden Filialen in Taiwan in drei Gesellschaften fusioniert worden. Die Quote wurde für die "Ba Da" im Jahre 1979 auf 110, 1982 auf 85 und 1983 auf 50 Filme pro Jahr reduziert.¹⁰ Jedoch blieb der gesamte US-amerikanische Anteil insgesamt relativ unverändert, weil andere, nicht zum Hollywoodkartell gehörende ("unabhängige") Produzenten ihren Marktanteil vergrößern konnten.¹¹

Gleichzeitig mit dem Aufschwung dieser "unabhängigen" Produktionen verstärkte sich auch die Konkurrenzfähigkeit der taiwanesischen Verleiher. Beispiel von Kassenerfolgen, die nicht über die offiziellen US-Filialen, sondern von einheimischen Unternehmen verliehen wurden, sind Filme wie *Platoon*, *The Mission* und *Hannah and her Sisters* (alle 1986).

1985 wurde die Quotenregelung erneut modifiziert: Der Betrag, der pro Einfuhrquote an die nationale Filmsubvention gezahlt werden mußte, sollte von 100.000 NT auf 200.000 NT (umgerechnet 10.000 DM) erhöht werden, und diesmal sollten die US-amerikanischen Verleiher nicht bevorzugt behandelt werden. Diese Regelung wurde von der *American Motion Picture Association* abgelehnt, die ihre Filialen in Taiwan anwies, die geforderten Gebühren

9 "Einfuhr von ausländischen Spielfilmen..." in: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1987*, S. 102

10 Huan, Ren, "Einfuhr von ausländischen Spielfilmen...", in: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1987*, S. 102. Wang, C. W. "Ausländische Spielfilme...", in: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1985*, S. 133

11 Ende der 60er Jahre gab es in den USA Versuche von Regisseuren und Produzenten, außerhalb der großen Studios mit eigenem Personal Filme zu produzieren. Einer der erfolgreichsten Filme, die auf diese Weise zustandekamen, war *Easy Rider* (Dennis Hopper 1969), der einen überraschenden Erfolg hatte (die low-budget-Produktion spielte das Hundertfache ihrer Herstellungskosten ein). Diese Erfahrung hatte zur Folge, daß die großen Studios das jugendliche Publikum als finanzkräftige Zielgruppe entdeckten. Wie man sieht, gelang es einigen "Unabhängigen" (meist bekannten Regisseuren, die eigene Produktionsfirmen hatten) vorübergehend, die großen Verleihfirmen zu umgehen und selbst zu exportieren.

nicht zu bezahlen. Der Konflikt um dieses Thema beherrschte die Außenhandelsverhandlungen, die zwischen Taiwan und den USA im Oktober 1985 geführt wurden. Unter intensivem Druck des US-Außenhandelsministeriums wurde im Jahre 1986 das seit 1955 durchgeführte Quotensystem abgeschafft (außer für japanische Spielfilme). Die damalige ökonomische Rezession hatte diese Maßnahme mit verursacht, denn die Verleiher konnten die Kostenerhöhung nicht mehr verkraften.

Die Liberalisierung hatte folgende Konsequenzen:

(1) Die Einfuhr von nicht-US-amerikanischen Spielfilmen nahm eindeutig zu. 1989 wurden 487 Filmvorführungs-Lizenzen erteilt, davon 272 aus den USA, 103 aus Europa und 112 aus anderen Ländern.¹² Jedoch war die Zahl der tatsächlich vorgeführten Filmen geringer, und die US-amerikanischen Filme dominierten immer noch mit mehr als 70% den Kinomarkt für ausländische Filme. 1991 wurden 273 Filme in Taipeh vorgeführt, davon stammten 194 aus den USA.¹³

(2) Die Filmzensur ist gelockert worden. Spielfilme wurden in drei Ränge abgestuft. Viele früher wegen Sexszenen verbotene Filme, wie *Midnight Cowboy* oder *Der letzte Tango in Paris* wurden erst 1988 und 1989 vorgeführt. Nach 1989 wurden auch Filme aus den damals noch sozialistischen Ländern Osteuropas zugelassen.

(3) Die Liberalisierung hat jedoch nicht etwa zu einer Pluralisierung des Filmmarkts beigetragen, sondern einen Prozeß der Kapitalkonzentration eingeleitet. Für die taiwanesischen Verleiher war das Quotensystem ein großes Handikap. Aber die Folgen seiner Abschaffung waren widersprüchlich: Viele kleine taiwanische Verleiher konnten sich gegen kapitalkräftige Konkurrenten aus den eigenen Reihen nicht mehr behaupten und sind in Konkurs geraten. Auf der anderen Seite haben diejenigen Verleiher, die die US-amerikanischen "Unabhängigen" vertreten an Konkurrenzfähigkeit gewonnen und am meisten von der neuen Situation profitiert.

4. *Der deutsche Film in Taiwan*

Deutschland und Taiwan hatten zu keinem Zeitpunkt diplomatische Beziehungen zueinander. Trotzdem ist die BRD der wichtigste europäische Außenhandelspartner Taiwans, und umgekehrt ist Taiwan, nach Japan und China, der

12 *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1990*, S. 148

13 *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1992*, S.158-169.

drittichtigste Außenhandelspartner der BRD in Asien. Im Bereich des Spielfilms jedoch gibt es zwischen beiden Ländern einen nur sehr geringen Austausch.

Der "Kriegszustand" mit Deutschland wurde von seiten Taiwans am 21. Oktober 1955 für beendet erklärt. In den 60er Jahren kam durch die Einrichtung des "Deutschen Kulturzentrums Taipeh" ein Kulturaustausch (vor allem Sprachlehrer) zwischen der BRD und Taiwan in Gang. Das Zentrum gilt als die erste in Taiwan gegründete europäische Kulturinstitution und war bis Ende der 70er Jahre der einzige Ort, wo man deutsche Spielfilme sehen konnte.

Auch danach wurden die meisten deutschen Spielfilme durch das Kulturzentrum in Taiwan gezeigt, vor allem die des sogenannten "Neuen Deutschen Films". Im Januar 1981 wurde dort z. B. eine Reihe von fünf Fassbinder-Filmen vorgeführt¹⁴. Danach schrieb ein Filmkritiker: "Nachdem ich die Filme von Fassbinder gesehen habe, habe ich die Bedeutung von Melodram besser verstanden."¹⁵ Im Dezember des gleichen Jahrs veranstaltete das Zentrum eine zweite Reihe mit Filmen von Werner Herzog.

Obwohl die Filmvorführung im "Deutschen Kulturzentrum" nur eine kleine Zuschauergruppe erreichte, hatte sie auf die taiwanesischen Filmkritiker eine beeindruckende Wirkung. Vertreter des "Neuen Deutschen Films" wie Fassbinder, Wenders und Herzog wurden sehr bekannt, und ihre Filme wurden oft in Zeitungen und Büchern mit großer Begeisterung empfohlen. Nach dem Tod Fassbinders widmete ein Kritiker ihm eines seiner Bücher und schrieb: "Ich glaube, es ist sehr schwer in unserer Zeit, noch ein solches Genie (wie Fassbinder) in der Filmkunst zu finden."¹⁶ Im Jahre 1986 wurde auf dem Filmfestival "Goldenes Pferd" eine Retrospektive mit 18 Spielfilmen von Fassbinder, Wenders und Herzog veranstaltet.

Deutsche Filme aus der Zeit des "Expressionismus" oder Nachkriegsfilme aus der BRD sind jedoch immer noch fast unbekannt, von den DEFA-Filmen ganz zu schweigen. So konnte der Eindruck entstehen, daß der "Neue Deutsche Film" für den deutschen Film allgemein repräsentativ sei. Im kommerziellen Bereich wurden nach 1986 deutsche Spielfilme solchen aus anderen europäischen Ländern, beispielsweise norwegischen und dänischen Filmen vorgezogen, wenngleich bis in die 70er Jahre kaum deutsche Spielfilme im Kino zu sehen waren. 1982 wurde *Lili Marleen* im Kino gezeigt. Dies ist wahrscheinlich der erste im kommerziellen Kino Taiwans vorgeführte Spielfilm Fassbin-

14 *Götter der Pest* (1969), *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Angst essen Seele auf* (1973), *Effi Briest* (1974) und *Bolwieser* (1977)

15 Liu, S. Y., "Film und Kritik", (Taipeh: 1982) S. 308

16 a.a.O., S. 309

ders.¹⁷ Seit 1984 kamen nur zwei bis vier deutsche Filme jährlich in die Kinos. Nach der Liberalisierung der Einfuhrpolitik war der deutsche Film etwas öfter vertreten (siehe Anhang), jedoch machte sein Anteil nur etwa 1% der insgesamt eingeführten Spielfilme aus. Darunter sind entweder Filme von berühmten Regisseuren des "Neuen Deutschen Films" oder Unterhaltungsspielfilme der neuen Filmproduktionen. Trotzdem sind sie in der Regel älter als die stets gleich hier gezeigten aktuellen US-amerikanischen Filme. Nur einige Filme wie *Zuckerbaby*¹⁸ und *Paris, Texas* erregten große öffentliche Aufmerksamkeit und wurden auch Kassenerfolge. Aber von den meisten wurde kaum Notiz genommen. Einige wurden sogar schon nach einem einzigen Tag aus dem Programm gezogen.

Die Gesamtzahl der eingeführten ausländischen und davon der Anteil deutscher Spielfilme wie folgt¹⁹:

Jahr	1987	1988	1989	1990	1991	1992
ausländische	281	381	391	261	291	297
davon deutsche	4	2	6	?	3	4

5. *Schlußfolgerungen*

Der Einfluß der Politik auf das Kino und die Filmkultur in Taiwan ist enorm. Durch die staatliche Kontrolle hat die Filmpolitik die Rezeptionsmöglichkeiten des Publikums in einem bestimmten ideologischen Rahmen festgelegt. Taiwan ist ein Paradebeispiel für gelenkte Kinokultur. Es ist vielleicht ein Extrem-, aber kein Einzelfall. Auch hier in der BRD-Filmkultur sind, trotz der gleichen Sprache und vierzig Jahren Nachbarschaft, DEFA-Filme relativ unbekannt.

Kaum hatte Taiwan den Entkolonialisierungsprozeß bewältigt, geriet es unter die Herrschaft eines sehr autoritären Regimes. Die extreme Politisierung der herrschenden offiziellen Kultur Taiwans erlaubt keine ernsthafte politische Diskussion über soziale Probleme in künstlerischen Formen. Unter den gegebenen Umständen waren die scheinbar harmlosen, unpolitischen und phantasiereichen US-amerikanischen Spielfilme willkommen. Durch politische Begünstigungen und ökonomischen Überlegenheit beherrscht der US-amerikani-

17 Jia, S.P., "Künstlerischer Film und nationale Klassiker" (Taipeh: 1989) S. 100

18 mit Marianne Sägebrecth.

19 Nach der Statistik der Regierung, Informations-Abteilung, 1993.

sche Film, mehr noch als in anderen Ländern, seit vier Jahrzehnten den taiwanesischen ausländischen Filmmarkt.

Die daraus entstandene Filmkultur hat einen großen Teil der Bevölkerung gelehrt, die Welt nur mit "US-amerikanischen Augen" zu sehen. Die Beschränkung auf Hollywood-Produktionen gab den Zuschauern keine Chance, ihre Rezeptionsgewohnheiten zu verfeinern oder für Alternativen offen zu sein. Umgekehrt behinderte die bestehende Filmkultur das Interesse an nicht-US-amerikanischen Filmen. Die Rezeption des deutschen Films - wie auch die anderer europäischer Kinematographien - wurde dadurch stark erschwert.

Hier soll nicht das Stereotyp: "der schlechte kommerzielle US-amerikanische Film" versus "der gute künstlerische europäische Film", evoziert werden. Vielmehr geht es um Alternativen, die gegeben sein müssen, um Rezeptionsfähigkeit zu entwickeln und Filme unter anderen Perspektiven sehen zu können. Dazu muß diese Gelegenheit für "normale" Kinobesucher bestehen und nicht nur für eine kleine Gruppe von Intellektuellen in exklusiven kulturellen Einrichtungen.

Spielfilme, mit ihrer Fähigkeit der direkten Übertragung von authentischen Bildern und Tönen, sind nicht nur kommerzielle Waren, sondern auch Medien, die Information und Ideologie übertragen und die Welt interpretieren. Der "kleine Tiger" Taiwan, dessen internationale Beziehungen in Wirtschaft und Handel mit Industriegütern schon sehr entwickelt ist, hat in bezug auf seinen kulturellen Horizont, auf die Rezeption von Ideen und künstlerischen Konzepten noch einen großen Nachholbedarf. Was das Kino angeht, so ist dafür die politische Engstirnigkeit ebenso verantwortlich wie die Dominanz Hollywoods, die für die meisten Länder der "Dritten Welt" eine historische Tatsache ist, an der sie nicht vorbeigehen können: "Hollywood anzuerkennen heißt, die Realität anerkennen. Keine Überlegung über das Kino kann sehr weit kommen, wenn sie nicht das unausweichliche Faktum Hollywood mit einbezieht"²⁰

Anhang: In Taiwan im Kino aufgeführte deutsche Spielfilme (1984-1993)

In den *Cinema in the Republic of China Yearbooks* sind manche Titel von als deutsche Importe gekennzeichneten Filmen nur auf Chinesisch oder Englisch aufgeführt. Dadurch war die Ermittlung des Originaltitels manchmal nicht eindeutig möglich.

²⁰ Editorial der Zeitschrift *jump cut*, 2, 1974

- 1984 *Die Blechtrommel* 1978/79 V. Schlöndorff), chin. Titel: Jujue zhangda de nansheng.
- 1985 *Supernasen*, 1983 Dieter Prötzel (Nonstop Trouble with My Double), chin. Titel: Xiaozhi gao laozi.
Frühlingssinfonie, 1983 Peter Schamoni, chin. Titel: Chun zhi song.
- 1986 Keine Angaben.
- 1987 *Fitzcarraldo* 1981-82 W. Herzog, chin. Titel: Lu shang xing zhou.
Paris, Texas 1983-84, W. Wenders, chin. Titel: Bali dezhou.
Momo 1986, Johannes Schaaf, chin. Titel: Mo yu chuanqi.
Zuckerbaby 1984, Percy Adlon, chin. Titel: Tianmi baube.
- 1988 *Einsteiger* 1985, Siggı Götzt (The Fruit is Ripe), chin. Titel: Mitau chengshu shi.
Die flambierte Frau 1983 Robert van Ackeren, chin. Titel: Huoyan zhong de nüren.
- 1989 *Operation Dead End*, 1985 Nicolai Müllerschön, chin. Titel: Hezhan siwan xingdong.
Insel der blutigen Plantage, 1982 Kurt Raab (Prison Camp Girls), chin. Titel: Hukou yanzhi.
Die Katze, 1987, Dominik Graf (Lives of a Cat), chin. Titel: Leifeng zhuji.
Abwärts, 1984, Carl Schenkel, chin. Titel: Menglong zhuji.
Fürchten und Lieben, 1988, Margarethe von Trotta, chin. Titel: Sange jiemei de qingren.
Die flambierte Frau 1983 Robert van Ackeren, chin. Titel: Huoyan zhong de nüren.
- 1990 Keine Angabe.
- 1991 *Die Ehe der Maria Braun*, 1979 von R.W. Fassbinder), chin. Titel: Mali bulang de hunyin.
Meier, 1986, Peter Timm, chin. Titel: Sige choupjiang.
Zärtliche Chaoten II, 1988, Holm Dressler (Three Crazy Jerks II), chin. Titel: Bushi puton de ben.
- 1992 *Starke Zeiten*, 1988, Siggı Götzt, chin. Titel: Qiangzhong gaoshou.
Go, Trabbi, Go, 1990, Peter Timm., chin. Titel: Xiaosiren zhi lu.
Einsteiger, 1985, Siggı Götzt (The Fruit is Ripe), chin. Titel: Mitau chengshu shi.
sowie eine nicht identifizierbare Komödie, chin. Titel: Maupai huo.
- 1993 *Salz auf unserer Haut*, BRD/F/CAN 1993, Andrew Birkin, chin. Titel: Jiqing haian.
Die Tigerin, 1991/92, Karin Howard, chin. Titel: Mulaohu.

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 "Pornofilmen" 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.

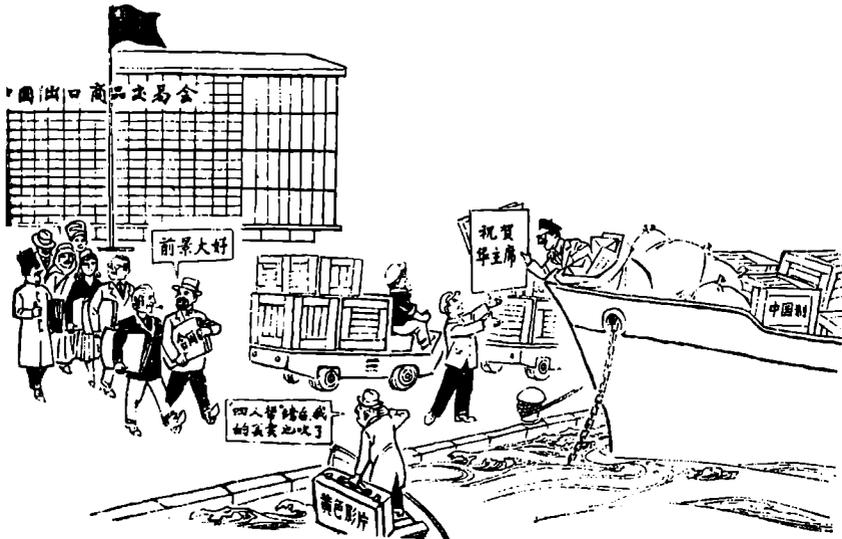
3) Aus den beiden erwähnten Besonderheiten der chinesischen Entwicklung ergibt sich, daß der chinesische Markt abgeschlossen und in sich geschlossen ist, und zwar im Prinzip bis heute:

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 Erbe-

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.

Verzeichnis der erwähnten und benutzten Literatur

Westsprachige Literatur

- Baroncelli, Jean de: The Chinese Cinéma, in: James R. Brandon (Hrg.): The Performing Arts in Asia, UNESCO, 1971, S.137
- Bartke, Wolfgang: Die großen Chinesen der Gegenwart, Frankfurt/M. 1985
- Bawden, Liz-Anne (Hrsg.): Buches Enzyklopädie des Films, Bd. 1, München/Luzern 1983.
- Beecher-Stowe, Harriet: Uncle Tom's Cabin; or, Life among the Lowly, New York 1982.
- Beer, Patrice de in: *Le Monde*, 27.02.1974
- Bergeron, Régis: Le cinéma chinois 1905-1949, Lausanne 1977
- Bergeron, Régis: Le cinéma chinois 1949-1983, Paris 1984, 3 Bände
- Birett, Herbert: Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911, München 1991.
- Bock, Hans-Michael (Hrsg.): Cine Graph Lexikon zum deutschsprachigen Film, München 1984.
- Briessen, Fritz van: Grundzüge der deutsch-chinesischen Beziehungen, Darmstadt 1977. (Grundzüge, Bd. 32).
- Die Film-Kunst und die Kunst des Zuschauens. Kurt Maetzig im Gespräch mit Günter Netzeband, in: *Film und Fernsehen*, September 1982.
- Fabritzek, Uwe G.: Gelber Drache schwarzer Adler, München/Gütersloh/Wien 1973.
- Fischer, Robert/Hembus, Joe: Der neue deutsche Film 1960-1980, München 1981.
- Franke, Otto: Die Großmächte in Ostasien von 1894-1914, Braunschweig/Hamburg 1923.
- Franke, Otto: Erinnerungen aus zwei Welten, Berlin 1954.
- Franke, Wolfgang (Hrsg.): China Handbuch, Düsseldorf 1974.
- Franke, Wolfgang: China und das Abendland, Göttingen 1962.
- Franke, Wolfgang: Chinas kulturelle Revolution. Die Bewegung vom 4. Mai 1919, München 1957.
- Franke, Wolfgang: Neuere Veröffentlichungen zu den Beziehungen zwischen Deutschland und China, Hamburg 1975.
- Gemet, Jacques: Die chinesische Welt, Frankfurt/M. 1988.
- Gransow, Bettina/Leutner, Mechthild (Hrsg.): China: Nähe und Ferne, Frankfurt/M. 1989.
- Gregor, Ulrich/Patalas, Enno: Geschichte des Films ab 1960, München 1978.
- Hetze, Stefanie: Von Mr. Wu und Nang-ping zu Ulun Iga - China und Chinesen im deutschen Film, in: Gransow, Bettina/Leutner, Mechthild (Hrsg.): China: Nähe und Ferne, Frankfurt/M. 1989, S. 307-336.
- Hoffmann, Udo: Der Einsatz chinesischer Filme in der sinologischen Ausbildung, in: Gransow, Bettina/Leutner, Mechthild (Hrsg.): China: Nähe und Ferne, Frankfurt/M. 1989, S. 337-346.
- Internationale Filmwoche Mannheim (Hrsg.): Der chinesische Film - Eine Dokumentation, Mannheim 1982.
- Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): Film in der DDR, München/Wien 1977.
- Kurowski, Ulrich (Hrsg.): Lexikon des Internationalen Films, Bd. 1: Filmgeschichte nach Ländern A-J, München/Wien 1975.
- Le cinéma chinois, Hrg. vom Centre Georges Pompidou: Paris 1985
- Leyda, Jay: Dianying - Electric Shadows. An Account of Films and the Film Audience in China, Cambridge, Mass. 1972.

- Lösel, Jörg: Die politische Funktion des Spielfilms in der Volksrepublik China zwischen 1949 und 1965, Dissertation, München 1980.
- Lucas, J. Christopher: James Ricaltion's Photographs of China during the Boxer Rebellion: His Illustrated Travelogue of 1900, New York 1990.
- Machetzi, Rüdiger (Hrsg.): Deutsch-Chinesische Beziehungen - Ein Handbuch, Hamburg 1982.
- Mackerras, Colin: The Performing Arts in Contemporary China, London 1981
- Mao Tse-Tung: Ausgewählte Werke, Bd.II, Peking 1968.
- Meyer, Fritjof: Nach dem Sturm erhebt sich der gebeugte Bambus - China im Umbruch, München 1987.
- Richter, Rolf (Hrsg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker, Bd. 2, Berlin (DDR) 1983.
- Sadoul, Georges: Geschichte der Filmkunst, Frankfurt/M. 1982.
- Schickel, Joachim (Hrsg.): China, Deutschlands Partner?, Frankfurt/M. 1974.
- Scholl-Latour, Peter: Der Wahn vom Himmlischen Frieden: Chinas langes Erwachen, Berlin 1990.
- Semsel, George S. u.a.: Film in contemporary China: Critical Debates, 1979-1989, London 1993.
- Steer, Valentia: The Romance of the Cinema, London 1913.
- Terrill, Ross: The White-Boned Demon. A Biography of Madame Mao Zedong, New York 1984.
- Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films, Bd.4 1939-1945, Berlin (DDR) 1983.
- Tournès, Andrée: Le cinéma chinois, in: *Jeune cinéma* 147, 148, 151, 1982/83
- Witte, Karsten: Theorie des Kinos, Frankfurt/M. 1972.
- Yamane, Keiko: Das japanische Kino - Geschichte Filme Regisseure, München/Luzern 1985.

Chinesische Literatur

- Cheng Bugao: Yingtan jiuyi (Erinnerungen aus der frühen Filmwelt), China-Filmverlag, Peking 1983.
- Cheng Jihua: Zhongguo dianying fazhan shi (Die Entwicklungsgeschichte des chinesischen Films), 2 Bde., China-Filmverlag, Peking 1981.
- Du Yunzhi: Zhongguo de dianying (Der chinesische Film), Huangguan-Verlag, Taipei 1978.
- Du Yunzhi: Zhonghua minguo dianying shi (Filmgeschichte der Republik China), 2 Bde., Taipei 1988.
- Feng Min: Zhongguo dianying yishu shigang (Abriß der chinesischen Filmkunstgeschichte), Nankai-Universitätsverlag, Tianjin 1992.
- Hu Junyin: Deguo xueshu lunwen xuanyi (Einschlägige Übersetzungen aus deutschen wissenschaftlichen Beiträgen), Longmen-Verlag, Hongkong, 1981.
- Li Xingye: Fuxing zhi lu - 1977-1986 dianying chuangzhuo yu lilun piping (Der Weg zur Wiederbelebung - Filmschaffen und Filmkritik 1977-1988), China-Filmverlag, Peking 1989.
- Liu Bannong u. a.: Sai Jinhua benshi (Sai Jinhua erzählt ihr Leben), Yuelu-Verlag, Changsha 1985.
- Zeng Pu: Nie-hai hua (Blumen aus dem Sündenmeer), Guji-Verlag, Shanghai 1979.
- Zhonghua renmin gongheguo xianxing fagui huibian [1949-1985], kejiawen juan (Sammlung der Gesetze und einschlägigen Verordnungen der VR China [1949-1985], Teilband: Wissenschaft, Bildung und Kultur, hrsg. v. Recht-Kommission des Ständigen Ausschusses des Nationalen Volkskongresses, Peking 1986.

Taiwan:

Cinema in the Republic of China, Yearbook. Taipeh, jährlich.

Du, Y.Z.: Filmgeschichte der Republik China, Taipeh 1988.

Einfuhr von ausländischen Spielfilmen..., in: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1987.*

Huan, Ren, "Einfuhr von ausländischen Spielfilmen...", in: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1987.*

Jia, S.P, "Künstlerischer Film und nationale Klassiker" Taipeh 1989.

Liu, S.Y., "Film und Kritik", Taipeh 1982.

Manifest des taiwanesischen Films im Jahre 1987, in: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1988.*

Nach der Filmzensurmaßnahme. In: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1988.*

Taiwan Handbuch, Hrsg. vom Kwang Hwa Verlag, Taipeh, 1993.

Wang, C. W. "Ausländische Spielfilme...", in: *Cinema in the Republic of China, Yearbook 1985,* S. 133.

Japanische Literatur

Tanaka Junichiro: Nihon eiga hattatsu shi (Die Entwicklungsgeschichte des japanischen Films), Bd. 2, Tokio 1980.

Index erwähnter nichtchinesischer Filme

- | | |
|---|---|
| Abschied von gestern, 30 | (Le grand blond avec une chaussure noire), 77 |
| Abwärts, 63 | |
| Angst essen Seele auf, 38 | Der Hauptmann von Köln, 26 |
| Apocalypse Now, 45 | Der Hauptmann von Köpenick, 34 51 |
| Berlin Alexanderplatz, 38 | Der Hund von Blackwood Castle,, 51 |
| Berlinger, 33 | Der letzte Kaiser (The Last Emperor), 44 |
| Bilder aus Shanghai, 11 | Der letzte Tango in Paris (L'ultimo Tango a Parigi), 59 |
| Caspar David Friedrich - Grenzen der Zeit, 36; 51 | Der Rat der Götter, 24; 26 |
| Cassandra Crossing, 50 | Der Schrei der schwarzen Wölfe, 51 |
| China (Zhongguo), 31; 77 | Der Zwischenfall mit der schwarzen Kanne, 44; 52 |
| China - Die Künste - Der Alltag, 35 | Die bitteren Tränen der Petra von Kant, 38 |
| Chinas Landschaften, 38 | Die Blechtrommel, 45; 47; 49; 62 |
| Chinesisches Roulette, 38 | Die Chinesen kommen, 52 |
| Das alte Gewehr (le vieux fusil), 41; 50 | Die Ehe der Maria Braun, 36; 38; 49; 51; 63 |
| Das kalte Herz, 24 | Die Ehe des Dr. med. Danwitz, 29; 50 |
| Das Land des Schweigens und der Dunkelheit, 34 | Die flambierte Frau, 63 |
| Das Lied der Matrosen, 26 | Die Herrin der Welt, 16 |
| Das Spukschloß im Spessart, 41; 50 | Die Katze, 63 |
| Der Bockerer, 50 | Die Legion der Verdammten (Les misérables), 26 |
| Der Glöckner von Notre-Dame (Notre Dame de Paris), 79 | Die Liebe der Mitsu (= Neue Erde), 21 |
| Der große Blonde mit dem schwarzen Schuh | Die Rückkehr des Grafen Waldersee von |

- China - Empfang in Hamburg, 11
 Die Sehnsucht der Veronika Voss, 38
 Die Supernasen, 36; 41; 49; 50; 51
 Die Tigerin, 63
 Die Tochter des Samurai (= Neue Erde), 21
 Die Träume der Drachenkinder, 52
 Die unendliche Geschichte, 34; 51
 Die Weissagung, 45; 52
 Die weiße Rose, 51
 Ein Chinese sucht seinen Mörder, 44; 52
 Eine Liebe von Swann (Un amour de Swann), 51
 Eine Reise ins Licht - Despair, 38
 Einer von uns beiden, 33
 Einsteiger, 63
 Einzug der deutschen Chinakrieger in Berlin, 11
 Einzug des Grafen Waldersee mit den Verbündeten in Peking, 11
 Ernst Thälmann, 26
 Faustrecht der Freiheit, 38
 Film und Fernsehen der VR China, 52
 Fitzcarraldo, 63
 Fontane Effi Briest, 33; 38
 Freiheit in der Arbeitslosigkeit, 29
 Frühlingssinfonie, 36; 51; 63
 Fürchten und Lieben, 63
 Go, Trabbi, Go, 63
 Graf Waldersee nimmt den Parademarsch ab, 11
 Händler der vier Jahreszeiten, 38
 Hannah und ihre Schwestern (Hannah and her Sisters), 58
 Heintje - Einmal wird die Sonne wieder scheinen, 50
 Heintje - mein bester Freund., 51
 Heintje, 41
 Herz der Welt, 28; 29; 50
 Im Dschungel ist der Teufel los, 41; 51
 Im Innern des Wals, 36; 51
 Insel der blutigen Plantage, 63
 Jeder für sich und Gott gegen alle, 33
 Johann Strauß - Der König ohne Krone, 51
 Katzelmacher, 34; 37
 Keine Zeit für Tränen, 34; 51
 Lady Windermere's Fächer (Lady Windermere's Fan), 17
 Liebe ist kälter als der Tod, 37
 Lili Marleen, 36; 38; 51; 60
 Lina Braake, 34; 51
 Lissy, 26
 Lola, 38
 Männer, 36; 51
 Marco Polo, 44
 Markt und Kanal, 11
 Meier, 63
 Mephisto, 34; 41; 51
 Midnight Cowboy, 59
 Moderne Zeiten (Modern Times), 79
 Momo, 63
 Morgen in Shanghai, 44; 52
 Neue Erde, 21; 22
 Notizen aus Deutschland, 52
 Oktober (Oktjabr), 55
 Onkel Toms Hütte (Uncle Tom's Cabin), 42; 50
 Operation Dead End, 63
 Panzerkreuzer Potemkin (Bronenosec Potemkin), 21
 Paris, Texas, 41; 61; 51; 63
 Platoon, 58
 Querelle - Pakt mit dem Teufel, 38
 Reinecke Fuchs, 44; 52
 Rosen für den Staatsanwalt, 29; 50
 Salz auf unserer Haut, 63
 Schwerer Tag für die Königin (Rude journée pour la reine), 78
 Sie nannten ihn Amigo, 26
 Starke Zeiten, 63
 Stärker als die Nacht, 26
 Straßenszene in Peking, 11
 Sturm über Asien (Potomok Cingis-Chana), 21
 Sündige Grenze, 50
 Sunrise, 19
 Supernasen, 63
 The Mission, 58
 Tränen in Florenz, 35; 51
 Transport gefangener chinesischer Boxer, 11
 Träume der Drachenkinder, 35
 Treffpunkt Todesbrücke, 41
 Und der Regen verwischt jede Spur, 51
 Unser täglich Brot, 24
 Von Mao zu Mozart, 35
 Warum läuft Herr R. Amok?, 37
 Wenn du bei mir bist, 51
 Wie Yu Gong Berge versetzte, 31; 35
 Wir Wunderkinder, 28; 50
 Zuckerbaby, 61; 63
 Zwei im siebten Himmel, 51

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1/2 Der neueste deutsche Film

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Rhetorik der Filmkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergmans "Schweigen"

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

Frauenfilmgruppe Marburg

1989, 85 S. DM 6.--

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähn und Ulrich Rügner

1990, 92 S. DM 6.--

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob sowie Notaten zu *Tatort*-Filmen

1990, 93 S. DM 6.--

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Stephanie Ruhfaß, Birgit Thiemann, Thomas Tode und Guntram Vogt - 1991, 124 S. DM 6.--

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Felix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görisch, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Le-

der, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter Voß, Peter Zimmermann

1991, 92 S., DM 6.--

Heft 12 Amerika! Amerika? Bilder aus der neuen Welt - Bilder der neuen Welt

mit Beiträgen von Günter Giesenfeld, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Guntram Vogt, Hartmut Winkler und Peter Zimmermann

1992, 95 S., DM 8.--

Heft 13: Etwas geht zu Ende. Dokumentarfilmdebatten im letzten Jahr der UdSSR

mit Beiträgen von Igor Gelejn, Leonid Gur-witsch, Wladilen Kusin, Sergej Muratow, Leonid Shuchowizki u.a.

1992, 90 S., DM 8.--

Heft 14 Der DEFA-Film - Erbe oder Episode?

mit Beiträgen von Bärbel Dalichow, Andrea Lutz, Tilmann Kühnel, Sabine Preisler sowie Dokumenten aus der DEFA-Geschichte

1993, 89 S., DM 8.--

Heft 15 Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm

mit Beiträgen von Gudrun Marci-Boehncke, Wolfgang Gast und Andrea Lutz

1993, 79 S., DM 8.--

Heft 16 Das Dritte Kino in Arabien und Afrika

mit Beiträgen von Ellen Gerold-Maraqten, Günter Giesenfeld und Viola Shafik

1993, 94 S., DM 8.--

Heft 18 Erinnerung und Geschichte

mit Beiträgen von Gertrud Koch, Michael E. Geisler und Eike Wenzel

1994, 94 S., DM 8.--

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die **Redaktion**.

Nachbestellungen ab Heft 12 und **Abonnements** an den **Verlag**

(Anschriften siehe Impressum).