

Chris Berry (ed.): Chinese Films in Focus. 25 New Takes

London: BFI Publishing 2003, 216 S., ISBN 0 851-70986-9, £ 16.99

Wer näher hinsieht, stellt schnell fest: Das zeitgenössische asiatische Kino ist überall auf Festivals präsent. Das Filmschaffen dieser Region steht im Ruf, in seiner Experimentierfreude, Bildkraft und Formenvielfalt herausragend zu sein. In den neueren Arbeiten eines Wong Kar-wai, Peter Ho-Sun Chan oder Lou Ye werden die Prinzipien filmischen Ausdrucks in ungewöhnlicher Weise ausgereizt. Der jüngere asiatische Film – an seiner Spitze das Hongkong-Kino – zieht nicht nur in Cannes, Berlin oder Venedig besondere Beachtung auf sich. Er hat im US-amerikanischen Kino ebenso Spuren hinterlassen wie in der französischen Film-landschaft – nicht nur in der Person Maggie Cheungs. Wie steht die Wissenschaft zu dieser schillernden kulturellen Ausprägung? Welche theoretischen Perspektiven strebt sie an? „Although the field is young, it is large enough and has been in

existence for long enough that there are now well-established debates, and these debates include a variety of different perspectives on individual films.” (S.1)

Gegenüber denen, die das chinesische Kino über seinen nationalen Kontext definieren wollen, beruft sich Chris Berry auf andere Kriterien. Der BFI-Band versucht, verschiedene chinesische ‚Communities‘ und ihre Filmbewegungen zu verbinden, die sich weder den Themen noch dem Stil nach besonders ähneln: Festland-China, Taiwan und die dynamische Szene Hongkongs. Die Auswahl der 25 lose gruppierten Produktionen umspannt einen Zeitraum von 1934 (Stummfilm *The Goddess/ Shen nü*) bis 2000 (*Yi Yi*). Neben preisgekrönten Festivalbeiträgen verliert das Buch auch solche Filme nicht aus den Augen, die als populär oder kommerziell aufgefasst werden können (wie Werke aus dem Genre des „Martial Arthouse“-Films). Diese – zugegebenermaßen – umfängliche Definition des Gegenstands verlangt, dass dessen historische Diversität, Komplexität und auch Widersprüchlichkeit ausgedacht wird. Auch sollte ein politisches Verständnis erhalten bleiben, wie Filme produziert und ausgewertet werden, wenn – wie unter kommunistischer Führung üblich – staatliche Stellen die Beteiligten massiv zu maßregeln suchen. Die einzelnen Beiträge, die in ihrer Gesamtheit nur knapp die 200-Seiten-Marke überschreiten, lösen diese Vorgaben mit unterschiedlicher Präzision und Anschaulichkeit ein.

Dass die rekruierten Autoren sich vorrangig auf das Studium einzelner Filme verlegen, dabei bemüht sind, ihnen neue Perspektiven abzugewinnen, und einige Analyseinstrumente der gängigen Filmforschung entlehnen, ist alles andere als widersprüchlich. Hier ist in Betracht zu ziehen, dass die ‚Chinese cinema studies‘ in amerikanischen Universitäten längst eine gewisse Grundlegung erreicht haben. Auf chinesische Filme sind Begriffe, Ansätze, Ergebnisse der angloamerikanischen wie der französischen Filmtheorie sicher nicht ohne Modifikation anwendbar. Die Forschung dort investiert aber unbeirrt in neue Gebiete. So zeigt Janice Tong, dass sich *Chungking Express* (1994) mit Deleuze als regelrechtes Kino der Zeit beschreiben lässt. Die Regie zielt darauf ab, das Zeitverständnis der Metropole Hongkong selbst wahrnehmbar, visuell und akustisch erfahrbar zu machen. Bemerkenswert sind die Texte immer dann, wenn sie dem Leser nahe legen, die Sicht auf die eigene Kultur zu relativieren, auf jene mitteleuropäische Filmtradition oder die Regeln des Studio-Systems in Hollywood, nach deren Maßstäben oft auch die Bildproduktion asiatischer Länder beurteilt wird, obwohl sie oftmals quer zur westlichen Vorstellungswelt liegt. Vertraute Bezugspunkte – etwa in den Verlaufskurven der Erzählungen und der Führung vor allem der weiblichen Figuren – können aber gerade bei Filmen mit chinesischem Hintergrund rasch verloren gehen. Auch steht keineswegs fest, in welche Richtung sich Konzepte von Realismus und Wahrhaftigkeit gewandelt haben.

Eine interessante Argumentationslinie markiert den Wechsel von einem Filmverständnis, das sich nicht unerheblich vom Modell der Autorschaft beein-

flusst zeigt, zu einer Auffassung, die stärker in der tatsächlichen Rezeption unterschiedlicher Publika verankert ist (vgl. Julian Stringer über *Boat People* [1982], Yomi Braester über *Farewell My Concubine* [1993]). Häufig wird der Beispielfilm innerhalb intertextueller Netzwerke verortet, so dass er seine Bedeutungen und sein Profil in der Darstellungsweise nur durch eine begründete historische Positionierung im an Brüchen reichen Formeninventar von Kino, Literatur und Theater Chinas – und nicht durch die bloße Rückschau gewinnt (vgl. Jason McGrath über *Black Cannon Incident* [1986], Mary Farquhar über *A Touch of Zen* [1969]). Da die Arbeiten der genannten und anderer Regisseure nicht ohne weiteres in englisch untertitelten Editionen zugänglich sind, schickt Chris Berry, der an der University of California in Berkeley lehrt, seine Adressaten auch auf eine Entdeckungsreise.

Das Buch hält eine Fülle von Lektionen bereit. Bedeutsam ist, dass solche Zugangsweisen das ‚Selbstverständliche‘ anfechten, das viele Zuschauer wie Filmemacher hierzulande blind für die Möglichkeiten macht, die der Filmrezeption prinzipiell offen stehen. Dazu ist aber zunächst ein Nachdenken über kulturelle Übersetzungsleistungen nötig, wie sie Felicia Chan in ihrem Essay (über *Crouching Tiger, Hidden Dragon* [2000]) exemplarisch liefert.

Sabine Gottgetreu (Köln)