Blut und Tränen : Auflösung der Geschlechterpolarität

Autor(en): **Fischer, Roger**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **49 (1997)**

Heft 6-7

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932049

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Blut und Tränen

Auflösung der Geschlechterpolarität

Das Kino Hongkongs kennt eine einmalige Synthese von Gefühl und Körper: Das «Männergenre» Kung Fu verschmilzt mit dem «Frauengenre» Melodrama.

Roger Fischer

Der 1992 verstorbene französische Kritiker Serge Daney hat in einem Artikel über den chinesischen Regisseur Xie Jin eine interessante Hypothese über das chinesische Kino aufgestellt: «Il semble que le cinéma chinois se soit 'spécialisé' dans la peinture des sentiments. (...) Il y a dans le cinéma chinois un exhibitionisme des sentiments, presque une pornographie de la larme.» Meine Hypothese ist, dass das Hongkong-Kino den Tränen noch das Blut und den Schweiss hinzugefügt hat; anders ausgedrückt, dass es darin um eine Verbindung von Gefühl und Körper geht. Damit meine ich eine im Weltkino einzigartige Verbindung zweier *body genres* – um mit Linda Williams zu sprechen –, dem gemeinhin männlich definierten Martial-Arts-Film einerseits und dem als Frauengenre geltenden Melodrama andererseits. Die Konsequenzen dieser neuen Synthese sind noch nicht vollständig abzusehen, doch tragen sie den Keim einer radikalen Auflösung der Geschlechterpolarität in sich.

Die besondere Geschichte Hongkongs seit dem Zweiten Weltkrieg liess diese *gender*-Synthese überhaupt erst zu. Ähnlich wie in den Vereinigten Staaten, doch in viel kürzerer Zeit, bildete sich eine Populärkultur heraus, die – geleitet von rein kommerziellen Interessen – Genres zur Blüte brachte, welche in China aus Traditionsgründen so nie und nimmer eine Chance gehabt hätten.

Gefühle zu zeigen gilt traditonell als unchinesisch. Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte nur die schreibende und lesende Oberschicht in der Poesie und Malerei – nach langjährigem Studium der Kalligraphie – eine Möglichkeit, Emotionen persönlich und direkt auszudrücken. Erst die Massenkunst Film revolutionierte dieses Verhältnis in radikaler Weise. Mit dem Film, und besonders mit dem Melodrama – das im spezifisch chinesischen Kontext sicher als eine Art Überkompensation des traditionellen Verbergens der Gefühle zu lesen ist –, wird es den noch nicht alphabetisierten Massen erstmals im grossen Stil ermöglicht, den Emotionen freien Lauf zu lassen.

Spiegelstadium

Auf der Flucht vor Maos Truppen liess sich um 1949 die «dekadente» Filmindustrie aus Shanghai in Hongkong nieder und produzierte weiterhin hauptsächlich Melodramen. Diese wurden durch Musikeinlagen emotional noch verstärkt. Die Filmmusik, die zunehmend unter westlichem Einfluss steht, wurde sogar so wichtig, dass sie sich anfangs der siebziger Jahre zur eigenständigen und vom Kino unabhängigen Musikform, dem Canto-Pop, entwickelte. Gleichzeitig mit diesem neuen, sentimentalen Musikstil stieg der bis anhin verpönte, als vulgär geltende (und dazumal in China strikt verbotene) Kung-Fu-Film zum wichtigsten Filmgenre auf und verdrängte das Melodrama, das danach vor allem in Taiwan produziert wurde.

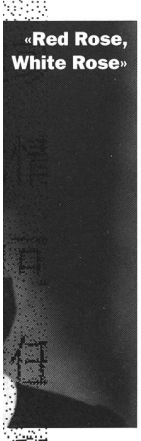
Diese Phase wird im Sinne Lacans als das «Spiegelstadium»

Hongkongs bezeichnet und erscheint als Wendepunkt fürs Kino sowie für die ganze Kultur der Kronkolonie. Erstmals bildete sich im Zuge des rasanten wirtschaftlichen Aufstiegs eine genuine moderne Hongkong-Identität heraus: Exzessive Gefühle (in reinster Form im Canto-Pop) und martialische Körper (im Kung-Fu-Film) bildeten zusammen eine Art neues Yin und Yang. Mit Bruce Lee, der den Durchsetzungswillen in einem feindlichen, urbanen Umfeld exemplarisch verkörperte, stieg zudem ein lokaler Star zur Weltberühmtheit auf, was die narzisstischen Tendenzen der neu entstandenen Mischkultur noch verstärkte. Bald setzte sich diese neue Identität im Kino auch sprachlich durch: Das lokale Kantonesisch verdrängte die auf dem Festland offizielle Landessprache Mandarin endgültig.

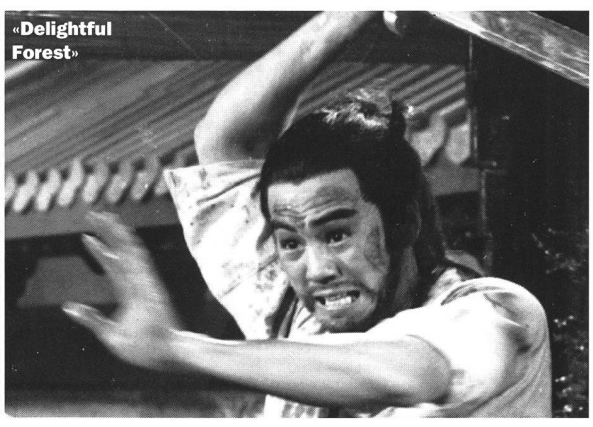
Yin und Yang

Der Regisseur, der die Verbindung von männlichen Körpern und weiblichem Gefühl, von Yin und Yang, als erster wesentlich vorangetrieben hat, ist sicher Chang Cheh (auch: Zhang Zhe), dessen wichtigste Filme zwischen 1965 und 1975 in den Shaw Studios entstanden sind. Noch vor wenigen Jahren gemieden wie die Pest, hat der Altmeister dieses Jahr am Filmfestival in Hongkong die dreitägige Konferenz «Fifty Years of Electric Shadows» per Videoübertragung eröffnet. Diese späte öffentliche Anerkennung ist vielleicht auch ein Zeichen für den Wertewandel, der sich inzwischen vollzogen hat: Chang hat nie einen Hehl aus seiner Homosexualität gemacht, was noch vor ein, zwei Jahren unter Chinesen absolut tabu war und erst seit letztem Jahr offen im Kino thematisiert wird.

Indem Chang das Männergenre Kung Fu und das Frauengenre Melodrama zusammenführte, schuf er den Grundstein zu einer exzessiven Filmästhetik, auf der die nächste Generation von Filmschaffenden aufbauen konnte. Ironischerweise und ganz im Gegensatz zu den abstrakten Schwertepen von King Hu (Hu Chin-ch'uan), schränkte er dabei die Frauenrollen stark ein. Während aber King Hu, der andere Grosse des Martial-Arts-Genres, seinen weiblichen Star Xu Feng entsexualisierte, um sie den Männern gleichzustellen, hat bei Chang die Männerfreundschaft stark sexuelle und leidenschaftliche Untertöne. Dies wird besonders deutlich in *«The New One-Armed Swordsman»* (1974), einem seiner wichtigsten Filme. Hier riskiert der einarmige Held Lai Li lieber den Tod, um seinem Freund Feng nachzusterben, als dass er sich mit der Tochter des Schmieds und einem geruhsamen Farmerleben zufriedengäbe. So wird aus einem vordergründigen Happy-End – Lai Li hat den Tod seines «Bruders» Feng gerächt und kann nun einer Heirat mit der Tochter des Schmieds entgegensehen – ein eigentliches «Sad-End», was Zhang einem glücklichen Ende stets vorzuziehen scheint.



«Red Rose, White Rose»



«Delightful Forest»

Mentor

Der immense Einfluss von Chang Cheh auf die nachfolgende Regiegeneration kann nicht genug betont werden. New-Wave-Regisseurin Ann Hui (Xu Anhua) sowie Actionmanierist John Woo (Wu Yusen) reklamieren ihn für sich als wichtigsten Mentor: Weil Chang geschlechtsspezifische Barrieren abgebaut hat, indem er Yin und Yang zusammenbrachte, konnten Hui und Woo den je andersgeschlechtlichen Pol in ihre Filme hinüberretten. Nirgends besser als in Ann Huis erstem Spielfilm «The Secret» (1979) zeigt sich, dass die Darstellung von exzessiver körperlicher Gewalt nicht den Männern überlassen werden muss. Und John Woos Filme sind nicht nur wegen ihrer choreographischen Qualitäten so einmalig, sondern eben auch wegen ihres melodramatischen, ja homoerotischen Untertons. Auch Stanley Kwan («Red Rose, White Rose», 1994) zollt Chang in seinem neuen Film «Yang and Yin: Gender in Chinese Cinema» (1996) Tribut. Kwans Vorliebe für Frauenthemen scheint sich wenigstens teilweise aus Changs Einfluss zu erklären.

Im Moment sieht es so aus, als würde sich unter dem Druck einer zunehmenden Amerikanisierung diese einmalige Verbindung von Gefühl und Körper wieder auflösen. John Woos amerikanische Filme wie «Broken Arrow» (1995) lassen jedenfalls den melodramatischen Unterton seiner Hongkong-Filme vermissen und werden dadurch zu sterilen Karikaturen ihrer selbst.

Aber auch in Hongkong schreitet diese Entwicklung unter dem Erfolg der amerikanischen Filme am Box-Office voran. Die Gefühle scheinen hingegen im Bereich der Musik Triumphe zu feiern. Mit dem Siegeszug des Karaoke im asiatischen Raum erhielten die Massen ein neues Medium, durch das sich die eigenen Emotionen aktiv in der Performance von Canto-Pop-Songs ausdrükken lassen – ein klarer Vorteil im Vergleich zum passiv rezipierten Medium Film. ■

Roger Fischer ist freischaffender Filmjournalist und Drehbuchautor.