

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 188

Artikel: Der neue Chinesische Film : eine vorläufige Einführung in die Fünfte Generation
Autor: Eder, Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867022>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Der neue Chinesische Film

Eine vorläufige Einführung
in die Fünfte Generation
Von Klaus Eder



Im Februar dieses Jahres gab es in Peking ein Klassentreffen. Zehn Jahre zuvor hatten die ehemaligen Studenten dieselbe Schule abgeschlossen – die Peking Filmhochschule. Die Chinesen mögen es, in Generationen und Perioden zu zählen. Sie nannten die Absol-

venten des Jahrgangs 1982 die «Fünfte Generation» (von Filmemachern, die seit 1949 die Filmhochschule verliess). Diesen Anfängern (die sie vor zehn Jahren waren) gelang es in kurzer Zeit, das chinesische Kino auf die Landkarte des Welt-Films zu bringen. Ihre internationale Karriere war steil und begann 1985 beim Hong Kong Festival: *Chen Kaige* präsentierte seinen Film *YELLOW EARTH*. Ein nächster Durchbruch fand beim Berliner Festival 1988 statt: *RED SORGHUM* von *Zhang Yimou* (der erste Spielfilm des damals noch unbekannten Regisseurs) wurde mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet. Seitdem haben chinesische Filme bei einer Reihe internationaler Festivals auf sich aufmerksam gemacht und Preise gewonnen, zuletzt in Venedig '92 (*THE STORY OF QIU JU*), Berlin '93 (*WOMEN FROM THE LAKE OF SCENTED SOULS*) und Cannes '93 (*FAREWELL TO MY CONCUBINE*). **Das ist eine unerwartete und bewundernswerte Erfolgsserie, die so vermutlich keine andere nationale Kinematographie aufzuweisen hat, jedenfalls nicht in den letzten zwei, drei Jahrzehnten.** Um diese Bilanz auch noch zu steigern: einige Filme von *Chen Kaige* und *Zhang*

Anmerkung:

Wir folgen internationalem Gebrauch und zitieren chinesische Namen in der chinesischen Weise – zuerst kommt der Familienname (Chen), dann der Vorname (Kaige). Auch zitieren wir Filmtitel in ihrer international gebräuchlichen englischen Übersetzung; sie sind damit leichter zu identifizieren.



A LOVE-FORSAKEN CORNER
Regie: Zhang Qi und Li Yalin





A GOOD WOMAN
Regie: Huang Jianzhong



HORSE THIEF
Regie: Tian Zhuangzhuang



MY MEMORIES OF OLD BEIJING
Regie: Wu Yigong

Yimou erreichten westliche Kinos und hatten beachtlichen Erfolg. In einer Zeit, in der ein nationales Kino in Frankreich oder Italien oder Deutschland in der Krise steckt, gewinnt ein blühendes chinesisches Kino internationale Aufmerksamkeit.

Es ist übrigens das einzige neue Kino der Filmgeschichte, das von jungen Regisseuren geschaffen wurde, die nicht nur derselben Generation angehören, sondern dieselbe Schule und dieselbe Klasse besuchten. 1982 schlossen sie ihr Studium an der Pekinger Filmhochschule ab. Die chinesische Film-Industrie begann damals gerade, sich von den Lähmungen der «Kulturrevolution» zu erholen. Während der «Kulturrevolution» (1966 bis 1976) hatten filmische Aktivitäten (nicht nur filmische) weitgehend ausgesetzt. Ein Verständnis der Kunst und des Films kulminierte, das bereits das chinesische Kino der fünfziger Jahre beherrscht hatte, wenn auch nicht so scharf und ausschließlich wie dann während der «Kulturrevolution». Kunst war ein Instrument politischer Propaganda. Filme waren Werkzeuge in den Händen der Partei. Chinesische Funktionäre hatten diese Konzeption des Films als ein Mittel zur politischen Beeinflussung der Massen Moskau abgesehen. Während der «Kulturrevolution» wurde diese Funktion des Kinos weit strenger gefasst als sogar in der stalinistischen Sowjetunion (in der die Situation in den dreissiger und

vierziger Jahren schlimm genug war). Fast alle filmischen Aktivitäten, fast alle filmischen Genres wurden unterdrückt – mit Ausnahme der Peking Oper und ihrer filmischen Adaption, der geliebten Kunstform von Jing Qing (der Frau Maos). Wie sehr sich die Partei selbst diese traditionelle Kunst zurechtbog und zunutze machte, kann man in Chen Kaiges FAREWELL TO MY CONCUBINE sehen (oder auch im Film THE PUPPET MASTER / HSI MENG RENSHENG des taiwanesischen Regisseurs Hou Hsiao Hsien). Der Zugriff der Partei war so rigoros, dass selbst in den achtziger und neunziger Jahren, unter nunmehr veränderten Bedingungen, nur wenige Autoren und Regisseure Lust hatten, Peking Opern auf die Leinwand zu bringen, das verdorbene Image dieser Kunst zu korrigieren und ihren Missbrauch durch eine offizielle Ideologie zurückzunehmen.

Zu Beginn der achtziger Jahre erholte sich die chinesische Film-Industrie langsam von diesen Schäden, die die «Kulturrevolution» verursacht hatte. Die Fünfte Generation von Filmemachern war noch nicht auf den Plan getreten. Eine andere Generation, die vorangegangene Vierte Generation, konnte jetzt erst ihre ersten Filme machen. Diese Regisseure der Vierten Generation (wie Huang Jianzhong, Wu Tianming oder Yan Xu-eshu) waren in den sechziger Jahren ausgebildet worden. Sie hatten ihr Studium vor der «Kulturrevolution» abgeschlossen. Damals hatten sie

freilich keine Chance, Filme zu drehen und ihre Karriere zu beginnen. Sie mussten fünfzehn, ja zwanzig Jahre warten. Würde es nicht zu pathetisch klingen, man könnte sie eine unglückliche, gar eine tragische Generation nennen. Ihre Karrieren wurden unerwartet unterbrochen, von bitteren politischen Umständen.

Ihre Filme wurden später von dieser biographischen Erfahrung geprägt. Sie wurden von dieser persönlichen und sozialen Erfahrung allerdings weit weniger geprägt als später die Filme der Fünften Generation. Der Grund dafür liegt in einer verschiedenen Auffassung vom Film. Die Regisseure der Vierten Generation waren von sowjetischen Lehrern erzogen worden oder von chinesischen Lehrern, die von sowjetischen Lehrern erzogen worden waren. Sie konnten das westliche Kino nicht kennenlernen (wie später die Fünfte Generation). Sie waren den Filmen aus dem osteuropäischen Raum verbunden und dem Konzept des «sozialistischen Realismus» (Moskauer Prägung, mit dem Tod Stalins 1953 hatte dieser Dogmatismus nicht geendet, sondern war in der Breschnew-Ära neu belebt worden). Für sie bedeutete Filmemachen, realistische Geschichten realistisch zu erzählen. In ihren Filmen wurden konventionelle Erzählweisen übernommen und fortgesetzt – wenn auch auf abgeschwächte und zurückgenommene Weise. Aufgrund ihrer gebrochenen Biographie

konnte die Vierte Generation keinen rigorosen Bruch mit früheren Traditionen im chinesischen Film vollziehen.

Die Vierte Generation konnte allerdings eine Vielfalt neuer Themen und neuer Geschichten in das chinesische Kino einführen. Zhang Qi machte 1981 einen der frühen Filme dieser Übergangs-Periode, A LOVE-FORSAKEN CORNER, über ein Dorfmadchen, dessen Gefühle mit den alten, feudalen Traditionen in einen Konflikt geraten, Traditionen, die es bis heute gibt. Das Dorf wurde später ein zentraler Schauplatz im modernen chinesischen Film. Und oft wurden die Schäden, die Zerstörungen, die die alten sozialen Traditionen verursachen, am Beispiel von Frauen beschrieben und aufgezeigt. «In China werden Frauen sehr respektiert, aber ihre Lage ist auch ausserordentlich schlimm», sagt eine Schrift am Beginn von Huang Jianzhongs Film A GOOD WOMAN. In seinem Film LIFE untersuchte Wu Tianming die Widersprüche zwischen der Stadt und dem Dorf, zwischen dem Grossstadt-Leben und dem Leben auf dem Land. Sein Film erzählte von jungen Menschen, die unter diesem Widerspruch leiden.

Diese Tendenz, das Dorf als einen Mikrokosmos der chinesischen Gesellschaft zu betrachten, ist auch in den Filmen der Fünften Generation durchaus noch stark. Man nehme

A GOOD WOMAN / EINE GUTE FRAU / LIAN JIA FUNÜ
1984.
Regie Huang Jianzhong



A LOVE-FORSAKEN CORNER / PLATZ OHNE LIEBE / BEI AIQING YIWANG DE JIAOLOU
1981
Regie Zhang Qi und Li Yalin

MY MEMORIES OF OLD BEIJING / MEINE ERINNERUNGEN AN DAS ALTE PEKING / CHENG NAN JIUSHI
1982
Regie Wu Yigong





STRAIGHTEN UP
Regie: Huang Jianxin

beispielsweise alle (!) Filme von Zhang Yimou oder Li Shaohongs BLOODY MORNING. Die Fünfte Generation wurde von den frühen Dorffilmen beeinflusst, und von Regisseuren der Vierten Generation wie Wu Tianming.

1982 drehte Huang Jianzhong seinen ersten Spielfilm AS YOU WISH. Das war ein früher, damals kontrovers diskutierter Versuch, die zerstörerischen Folgen der «Kulturrevolution» zu beschreiben. Zwei Jahre zuvor hatte Xie Jin (ein Veteran des chinesischen Kinos, eine Persönlichkeit jenseits aller Generationen) in seinem Film THE LEGEND OF TIANYUN MOUNTAIN sogar, in der strengen Form eines Melodrams, von der «Anti-Rechts-Kampagne» von 1957 gesprochen und hatte die Biographie zweier Opfer bis in die späten siebziger Jahre hinein verfolgt. **Nach dem Ende der «Kulturrevolution» hatte es weitere vier, fünf Jahre gedauert, bis es möglich wurde, auf einer Leinwand von den bitteren Ereignissen dieser Vergangenheit zu sprechen. Die Auseinandersetzung mit dieser Periode, ihre «Bewältigung» wurde später zum vorrangigen Thema von Regisseuren der Fünften Generation wie Chen Kaige und Tian Zhuangzhuang (THE BLUE KITE).** Jedenfalls bereitete die Arbeit einiger Regisseure der Vierten Generation den Boden vor für das Entstehen eines modernen chinesischen Films.

Das war die Situation, als die angehenden

Regisseure der Fünften Generation 1982 ihr Studium an der Pekinger Filmhochschule abschlossen. Sie hatten, trotz ihrer Jugend, bereits tiefe gesellschaftliche Erfahrungen machen müssen. Liest man ihre Biographien, so fällt auf, dass sie alle zu Beginn der «Kulturrevolution» die Schule verlassen mussten. Mehr oder weniger überzeugt und begeistert gingen sie zum Militär (Hu Mei, Li Shaohong) oder aufs Land (Chen Kaige) oder arbeiteten auf den Strassen (Xia Gang). Sie verinnerlichte die Parolen Mao Tse-tungs, wurden Mitglied der Roten Garden («Mein Leben und meine Zeit bei den Roten Garden» überschrieb Chen Kaige später seine Autobiographie). **In genau dieser Periode ihres Lebens erfuhren sie den Widerspruch zwischen Ideologie und Realität, zwischen der Gesellschaft, wie sie sein sollte, und der Gesellschaft, wie sie war, zwischen Hoffnungen und ihrer Verwirklichung. In eben dieser Periode zerbrachen ihr Enthusiasmus und ihre Ideale auf schmerzhaft Weise.** Sie sahen mit an, wie die Politik von allen Bereichen des Lebens Besitz ergriff, ihre eigenen Familien eingeschlossen. Sie erlebten ein Klima des Misstrauens und des Verrats, der Anklage und der Denunziation. «Sie wissen, was zwischen mir und meinem Vater geschehen ist», sagte mir Chen Kaige. «Ich habe meinen Vater verraten.» Damit muss man fertig werden. Es liegt auf der Hand, dass diese schmerzvolle Erfahrung später in die Filme einging. Man sehe zum Beispiel die Szene in FARE-

▲
STRAIGHTEN UP/ZHAN ZHI LE
BIE PA XIA auch: STAND UP,
DON'T BEND OVER
1993
Regie Huang Jianxin





LIFE
Regie: Wu Tianming

WELL TO MY CONCUBINE, in der ein Freund den Freund verrät, ein Mann seine Frau. Oder Tian Zhuangzhuangs THE BLUE KITE, der zweifellos auf der eigenen Lebenserfahrung des Regisseurs beruht. Das ist die bisher schärfste Analyse eines Lebens, das zwangsläufig in die verschiedenen politischen Perioden von der Mitte der fünfziger bis zu den späten siebziger Jahren eingebunden wurde – Perioden, die eine Vorherrschaft der Politik gemeinsam haben. (Leider ist THE BLUE KITE in China noch immer verboten, obwohl der Film von seinem Hong Konger Co-Produzenten beim Festival in Cannes präsentiert worden war.)

Diese soziale Erfahrung führte zu einem paradoxen Ergebnis. Die Regisseure der Fünften Generation sprechen, einerseits, nicht über Politik. Sie machen, andererseits, Filme über die Gesellschaft. In anderen Worten: das moderne chinesische Kino ist streng an seine Gesellschaft gebunden. Seine Autoren und Regisseure entwickeln ein starkes Interesse an der sozialen Wirklichkeit ihres Landes. Li Shaohong zum Beispiel benützt in ihrem Film FAMILY PORTRAIT die Kamera als ein Mittel, die moralischen Bedingungen einer Familie im heutigen Peking zu untersuchen.

Dennoch gibt es zwei entschiedene Unterschiede zu den Filmen vorangegangener Generationen. **Zum einen befreite die Fünfte Generation**

das Kino von dem Zwang und Druck, ein Mittel der Propaganda zu sein. Sie gaben dem Kino seine Autonomie als Kunst zurück. Sie machten nicht Politik; sie machten Kunst. Zum andern entdeckten sie das Kino als ein Mittel des persönlichen Ausdrucks, ihres eigenen Weltbildes und Blicks auf die Welt. Sie kämpften für das Kino als künstlerischen Ausdruck ihrer eigenen sozialen und historischen Erfahrung. Das ist der eigentliche Bruch mit dem Kino der vorangegangenen Vierten Generation und der entschiedene Schritt zu einem modernen Verständnis des Films, einem Verständnis, das die chinesische Fünfte Generation dem modernen westlichen Kino annähert (das sie an der Pekinger Filmhochschule kennenlernen konnten, als erste Generation chinesischer Filmemacher).

Es gibt noch ein anderes Kennzeichen der Fünften Generation. Als sie 1978 ihr Studium an der Pekinger Filmhochschule begannen, waren sie keineswegs dazu veranlasst, die etablierten, festgeschriebenen Regeln einer traditionellen, sozial-realistischen Kunst zu erlernen. Die Filmhochschule war gerade wieder eröffnet worden. Die jungen Studenten konnten das Kino der Welt kennenlernen. Für sie war der Film eine Sprache, und sie hatten Lust, ihr eigenes filmisches Vokabular zu erfinden und zu entdecken. YELLOW EARTH von Chen Kaige und die beiden Filme von Tian Zhuangzhuang über Tibet und die Innere

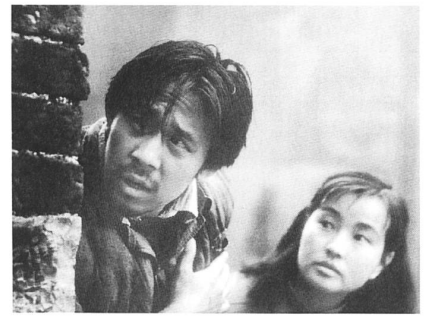
LIFE/LEBEN/RENSHENG
1984
Regie Wu Tianming

WOMEN FROM THE LAKE OF
SCENTED SOULS/DIE FRAUEN
VOM SEE DER DUFTENDEN
SEELEN/XIANG HUN NÜ auch:
THE OILMAKER'S FAMILY
1992
Regie Xie Fei





YELLOW EARTH
Regie: Chen Kaige



HIBISCUS TOWN
Regie: Xie Jin

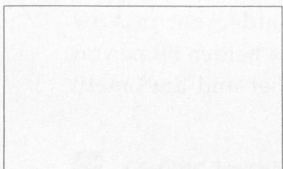
Mongolei, HORSE THIEF und ON THE HUNTING GROUND, sind die besten Beispiele eines "experimentellen" Kinos, das sich an keine traditionelle Erzählweise gebunden fühlte, sondern konventionelle Geschichten zu vermeiden suchte, etwa indem es Elemente der Volkskunst integrierte. Es entstanden eigenwillige, poetische Ansichten eines ländlichen Lebens. Tian Zhuangzhuang minimalisierte in seinen beiden Filmen die Handlung und schuf so etwas wie ein authentisches filmisches Gedicht. Das war damals neu und unerwartet im chinesischen Kino.

1982 gab es dieses neue Kino noch nicht. Es existierte erst in den Köpfen der Absolventen. Filme konnten – und können auch heute noch – in China nur im Rahmen eines Filmstudios hergestellt werden; nur Studios (die es in allen Provinzen gibt) haben das Recht, einen Film zur Freigabe beim Filmministerium einzureichen (beim Film-Büro, einer Abteilung des Ministeriums für Radio, Film und Fernsehen). Die Studios waren damals nicht sehr daran interessiert, den Absolventen der Filmhochschule Arbeit zu geben, gar sie Filme drehen zu lassen. Das Peking Filmstudio beispielsweise, eines der grössten im Lande, hatte für die ersten Absolventen nach der «Kulturrevolution» lediglich einen einzigen Platz zur Verfügung. Es waren weit abgelegene Studios in Guangxi (an der vietnamesischen Grenze) und später in Xi'an (dort hatte Wu Tianming die

Leitung übernommen), die den jungen Regisseuren die Gelegenheit gaben, ihre ersten Filme zu drehen. In Guangxi entstand 1983 der erste Film der Fünften Generation, ONE AND EIGHT, Regie Zhang Junzhao, Kamera Zhang Yimou (der die Kamera-Klasse der Peking Filmhochschule abgeschlossen hatte). Das war ein Film gegen alle ideologischen Schemata, die die Welt bis dahin in gut und böse aufgeteilt hatten. Der Film demonstrierte, dass böse Menschen gute Menschen sein können: Verbrecher, sogar ein KMT-Offizier, die im Nordosten Chinas 1941 von der Armee gefangengesetzt worden waren, schlossen sich in einem kritischen Moment dem Kampf gegen die Japaner an, was heisst, dass ihr Patriotismus mehr wiegt als ihre Verbrechen. ONE AND EIGHT war übrigens der einzige "Autorenfilm" seines Regisseurs Zhang Junzhao, der sich später populäreren Themen und Genres zuwandte (ARC LIGHT). ONE AND EIGHT teilte das Schicksal vieler Filme der Fünften Generation: er wurde nur unter schwierigen Umständen zugelassen, und dies auch nur nach Zensur und Umschnitt.

Ein Jahr später konnte Chen Kaige seinen ersten Film drehen, YELLOW EARTH, ebenfalls im Guangxi Studio; auch hier führte Zhang Yimou die Kamera. Tian Zhuangzhuang, der einen seiner ersten Filme, SEPTEMBER, 1984 im Kunming Studio gedreht hatte, folgte mit seinem Film ON THE HUNTING GROUND, der 1985 vom Filmstudio

ONE AND EIGHT/EINER UND
ACHT/YIGE HE BAGE
1984
ARC LIGHT/BOGENLICHT/HU
GUANG
1988
Regie Zhang Junzhao



RED SORGHUM
Regie: Zhang Yimou



der Inneren Mongolei produziert wurde. Und Wu Ziniu drehte den Film SECRET DECREE 1984 im Xiaoxiang Studio.

Diese beachtenswerten Anfänge einer neuen Welle fanden keineswegs die ungeteilte Zustimmung der kulturellen und politischen Bürokratie in den Provinzen wie in Peking. Die Arbeiten der Fünften Generation wurden von zahlreichen Angriffen begleitet. Der erste dieser Angriffe galt nicht direkt der Fünften Generation, sondern einem ihrer Vorgänger: dem Regisseur Xie Jin. Er hatte einen der ersten Filme über die Opfer der «Anti-Rechts-Kampagne» und der «Kulturrevolution» gemacht, THE LEGEND OF TIANYUN MOUNTAIN, und er bereitete 1986 gerade eine andere Abrechnung mit der Vergangenheit vor, HIBISCUS TOWN. Ende 1986 veröffentlichte die Shanghai-Zeitung «Wen Hui Bao» eine Polemik gegen ihn, gezeichnet von Zhu Dake. Xie Jin wurde ein «filmischer Konfuzianist» genannt. «Das Kennzeichen von Xie Jins Konfuzianismus liegt in seiner Art und Weise, Frauen zu porträtieren. Stärke und Tugend, harte Arbeit, perfekte Selbstbeherrschung und Unterordnung unter andere, Selbst-Opferung und andere Qualitäten dieser Art verbinden sich zu einem formalen Porträt eines altmodischen Frauen-Bildes, einem Porträt, das das Produkt einer patriarchalischen Kultur ist.» Xie Jin fand nur wenige Fürsprecher, darunter den Kritiker Shao Mujun: «Ich

denke nicht, dass irgendjemand, der Xie Jins Filme der letzten zehn Jahre gesehen hat, so stumpfsinnig sein kann, perfekte Selbstbeherrschung und Unterordnung unter andere in Qinglan (der weiblichen Hauptfigur in THE LEGEND OF TIANYUN MOUNTAIN) zu sehen. Das ist eine Frau, die mutig einer unmenschlichen Wirklichkeit trotzt.» Wenn man diese Debatte nachliest (die auszugsweise in der Zeitschrift «China Screen» 1/87 veröffentlicht wurde), wird klar, dass der Angriff auf Xie Jin und seine melodramatische Erzählweise in Wirklichkeit ein Angriff auf seine Neubewertung der Vergangenheit war.

Der nächste Angriff folgte einige Monate später. Tian Zhuangzhuang, der sich offensichtlich darüber ärgerte, dass der staatliche Verleih nur einige wenige Kopien seines Films HORSE THIEF gekauft hatte, und der sich ausserdem von einem verständnislosen Journalisten provoziert fühlte, sagte in einem Interview, dass er seinen Film «für Zuschauer des nächsten Jahrhunderts» gemacht habe. In einer überregional publizierten Antwort versuchte Wu Yigong, der Regisseur des Films MY MEMORIES OF OLD BEIJING und damals der Leiter des Film Studios in Shanghai, Xie Jin gegen Tian Zhuangzhuang auszuspielen. «Wenn ein Autor oder Künstler in der Lage ist, sein Herz mit dem Puls der Zeit zu synchronisieren, wenn er die Massen nicht aus den Augen verliert, wenn

▲
THE LEGEND OF TIANYUN
MOUNTAIN/DIE LEGENDE DES
BERGES TIANYUN/TIANYUNSHAN
CHUANQI
1980
HIBISCUS TOWN/DIE STADT
HIBISCUS / FURONG ZHEN
1986
Regie Xie Jin



▲
RED SORGHUM/ROTES KORN-
FELD/HONG GAO LIANG
1987
THE STORY OF QIU JU/DIE
GESCHICHTE DER QIU JU/QIU JU
DA GUAN SI
1992
Regie Zhang Yimou



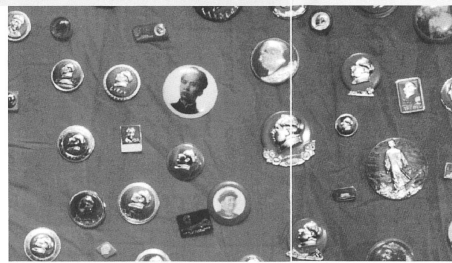


Es liegt auf der Hand, dass diese schmerzvolle Erfahrung aus der Zeit der Kulturrevolution später in die Filme einging. In *FAREWELL TO MY CONCUBINE* verrät ein Freund den Freund, ein Mann seine Frau.



YELLOW EARTH/GELBE ERDE/ HUANG TUDI
1984
FAREWELL TO MY CONCUBINE/LEBWOHL, MEINE KONKUBINE/BA WANG JI
1993
Regie Chen Kaige





THE BLUE KITE
Regie: Tian Zhuangzhuang



BLOODY MORNING
Regie: Li Shaohong

SEPTEMBER/JIUYUE
1984
ON THE HUNTING GROUND/DAS
GESETZ DER JAGD/LIECHANG
ZHASHA
1985
HORSE THIEF/DER
PFERDEDIEB/DAOMA ZEI
1985
THE BLUE KITE/DER BLAUE
DRACHEN/LAN FENGZHENG.
1993
Verboten
Regie Tian Zhuangzhuang



SECRET DECREE/DIEXUE HEIGU
1984
THE TREE OF DOVES/GEZISHU
1985, Verboten
THE BIG MILL/DA MOFANG
1990, Verboten
Regie Wu Ziniu



er gleichzeitig seinen eigenen künstlerischen Neigungen treu bleibt, dann wird seine Arbeit immer von den grossen Massen des Volkes geschätzt werden.» (Der vollständige Artikel Wu Yigongs ist in einem lesenswerten Buch veröffentlicht, «Perspectives on Chinese Cinema», herausgegeben von Chris Berry, einem Kenner der Szene, BFI London).

Diese Kontroverse hat einige interessante Aspekte. Erstens artikuliert Wu Yigong als Leiter des Shanghai Film Studios die Notwendigkeit, Filme zu produzieren, die von einem grossen Publikum akzeptiert werden. Wu Yigong ist heute Leiter des Film-Büros in Shanghai, das heisst in wichtiger politischer Funktion. Man kann vermuten, dass seine Position nicht allzuweit von einer offiziellen Position der Partei entfernt ist. Seine Aussagen, die er heute macht («Unser Blick aufs Leben schliesst die Hoffnung ein, dass alles besser werden möge»), korrespondieren mit Bemerkungen der Partei-Spitze (Premier Li Peng 1993: «Wir sollten eine gesunde soziale Moral erhalten»). Zweitens scheint diese Kontroverse typisch zu sein für die Reaktionen, die die Filme der Fünften Generation hervorriefen. Während für viele in der Branche und in der Bürokratie sich der Erfolg eines Films am Besuch messen lässt; während es für Regisseure der Vierten Generation wichtig zu sein scheint, die Massen zu erreichen und zu rühren, verweigern

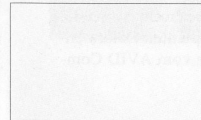
sich die Regisseure der Fünften Generation solchen Betrachtungsweisen. Sie beharren auf einer spezifischen Funktion der Kunst. Das übrigens hatte auch Tian Zhuangzhuang in seinem Interview zu verdeutlichen versucht. **Es ist eine Auseinandersetzung zwischen Unterhaltung und Kunst, zwischen einem «Kino für die Massen» und einem «Kino für Minderheiten», zwischen konventionellen Erzählformen und einer neuen Filmsprache** – eine Auseinandersetzung, die uns im Westen ziemlich vertraut vorkommt.

Wie auch immer. Die Geschichte der Fünften Generation ist nicht nur die faszinierende Geschichte einer neuen Schule des Films. Es ist auch eine Geschichte der Zensur. Li Shaohongs BLOODY MORNING musste rund zwei Jahre warten, bevor der Film im Herbst 1992 beim Montreal Festival aufgeführt werden konnte. Wu Ziniu's THE TREE OF DOVES ist noch immer verboten, ebenso wie sein Film THE BIG MILL. Einige der Filme von Zhang Yimou (YUDOU) konnten von einem chinesischen Publikum erst gesehen werden, nachdem sie bei internationalen Festivals ausgezeichnet worden waren. Von Tian Zhuangzhuangs THE BLUE KITE erst gar nicht zu sprechen. Dieser Film zeigt, dass das Film-Büro langsam die Kontrolle über die Situation verliert. Die Gründe dafür sind symptomatisch für neue Bedingungen der Produktion und des Verleihs. Deng Xiaopings Politik der Öffnung des Landes

BLOODY MORNING/BLUTIGER
MORGEN/XUE SE QING CHEN
1990–92
FAMILY PORTRAIT/FAMILIEN-
PORTRÄT/SISHI BUHUO
1992
Regie Li Shaohong



MAMA/MAMA
1991
Regie Zhang Yuan



und der Erleichterung wirtschaftlicher Zusammenarbeit mit anderen Ländern ermöglichten Co-Produktionen zwischen China und Japan, zwischen China und Hong Kong, sogar zwischen China und Taiwan. Beide chinesischen Filme beim Festival von Cannes 1993, Chen Kaiges FAREWELL TO MY CONCUBINE und Tian Zhuangzhuangs THE BLUE KITE, waren nicht von China vertreten worden, sondern von den Hong Konger Co-Produzenten.

Das bezeichnet eine widersprüchliche Situation. Aus ökonomischen Gründen werden Filme co-produziert, die anschliessend in China selbst ideologisches Kopfweh verursachen – umso mehr, als es neuerdings nicht mehr allzu schwierig ist, auch verbotene Filme auf dem Videomarkt zu finden. Die Politik der Öffnung findet offensichtlich nur langsamen Eingang in die Köpfe der Kultur-Bürokratie.

Dennoch sind die Türen Chinas weiter geöffnet als je zuvor. Nach zehn Jahren zum Teil heftiger Auseinandersetzungen scheint die Fünfte Generation offiziell wenn schon nicht geschätzt, so doch wenigstens akzeptiert zu werden. Die Filme von Li Shaohong, Xia Gang, Huang Jun und anderen wurden freigegeben. Der junge Regisseur Zhang Yuan konnte einen ersten unabhängigen Film herstellen (MAMA), der erst nach seiner Fertigstellung formal von einem

Studio (Xi'an) übernommen wurde. Allerdings stösst Zhang Yuans zweiter Film BEIJING BACKSTAGE zurzeit offensichtlich noch auf Schwierigkeiten und wird ausländischen Festivals gegenüber als "illegal" bezeichnet. Chen Kaiges FAREWELL TO MY CONCUBINE wird zwar in China zu sehen sein, entgegen dem Willen einiger Hardliner und durch ein Machtwort von Deng Xiaoping – aber in einer zensurierten Version, die der Regisseur zur Zeit in Peking herstellt.

Auch müssen Filmemacher seit 1992 nicht mehr in die Vergangenheit und in abgelegene Dörfer ausweichen, um etwas über die Gegenwart zu erzählen. Es gab zwar immer Ausnahmen von dieser Regel, aber Zhang Yimou's STORY OF QIU JU und Li Shaohongs FAMILY PORTRAIT ebenso wie Huang Jianxins neuer Film STRAIGHTEN UP bezeichnen und belegen diese neue Tendenz.

Verglichen mit der Isolation, in der sich das Land jahrzehntelang befand, ist das, alles in allem, nicht zu schlecht.