

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 365

Artikel: Wang Bing : der Humanist hinter der Kamera
Autor: Brockmann, Till / Wang, Bing
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863282>

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: 04.04.2026

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

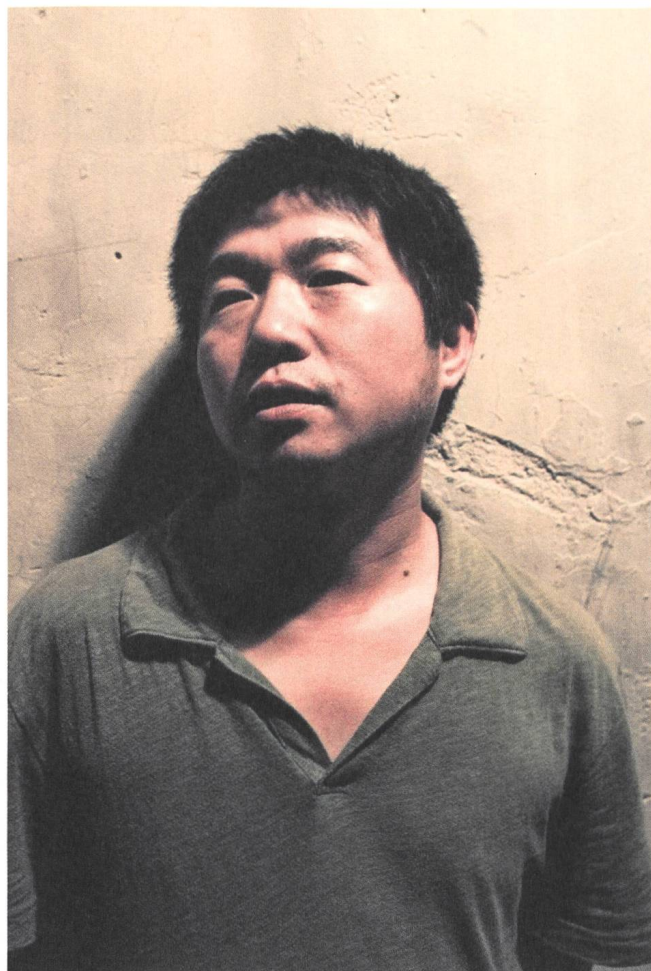
Wang Bing

Till Brockmann

Studium der Geschichte, Japanologie und Filmwissenschaft an der Universität Zürich; seit 1995 als Filmkritiker tätig; seit vielen Jahren Mitglied der Auswahlkommission der Semaine de la Critique. 2013 Dissertation «Handbuch der Zeitlupe – Anatomie eines filmischen Stilmittels»

Der Humanist hinter der Kamera

Angesichts der starken Konkurrenz kam die Verleihung des Goldenen Leoparden an den chinesischen Dokumentarfilm **Mrs. Fang** in Locarno für viele eher überraschend. Andererseits ist dessen Regisseur Wang Bing alles andere als ein unbeschriebenes Blatt: Seit fast fünfzehn Jahren gilt er unter den Liebhabern des Dokumentarfilms als eine der herausragenden Figuren seines Fachs. Noch vor der Bekanntgabe des Palmarès traf sich Filmbulletin mit Wang zum Gespräch.





Mrs. Fang (2017)





Ta'ang (2016)

Mrs. Fang ist ein typischer Film für Wang Bing. Mit einfachsten filmischen Mitteln und einem kleinen Budget taucht er in das Leben seiner Protagonisten ein. Es ist die Geschichte einer an Alzheimer erkrankten Frau, die – nachdem sich ihr Zustand rapide verschlechtert hatte – aus dem Krankenhaus entlassen und zurück zu ihrer Familie geschickt wurde. Wir sehen zum Teil minutenlange Grossaufnahmen der fast regungslos daliegenden Frau. Um sie herum die Familie, die versucht, mit der ausweglosen Situation umzugehen. Sie redet darüber, was man noch für die Sterbende machen könnte und was nicht; wer sich von den Kindern und Enkeln um sie kümmert und wer es ja eigentlich noch mehr tun sollte. Die Verwandtschaft schaut fern, diskutiert, raucht, und manchmal weint jemand angesichts des bevorstehenden Todes. Daneben begleitet Wang auch einige Familienmitglieder bei ihrem Beruf als Fischer – was dem Zuschauer aber kaum Erleichterung verschafft, denn sie fischen nicht mit Rute oder Netz, sondern mit Starkstromschlägen. Auch in diesen Szenen wird uns nur gezeigt: Das Leben geht weiter, und Mrs. Fang ist als Leerstelle darin immer mitzudenken. Eine weitere Leerstelle bildet der chinesische Staat, der der Familie keinerlei Unterstützung leistet.

Wang Bing hat 2002 erstmals international mit seinem ebenso schlichten wie monumentalen, über neun Stunden langen Werk *Tie xi qu* (*West of the Tracks*) auf sich aufmerksam gemacht. Darin porträtiert er den Zerfall der Stahlindustrie in der Stadt Shenyang im Nordosten Chinas. Langsame Zugfahrten durch schneebedeckte

Industriegelände, gespenstische, riesige Fabriken und der trostlose Alltag der Menschen – bei der Arbeit, in ihrer Freizeit. Mehr nicht.

Alle zehn Jahre ruft die britische Filmzeitschrift «Sight & Sound» renommierte Filmemacher und Kritiker aus der ganzen Welt dazu auf, die für sie zehn bedeutendsten Filme der Filmgeschichte zu benennen. Bei der letzten Umfrage 2012 hatten immerhin acht *Tie xi qu* auf ihrer Liste.

Wang Bing ist mittlerweile an unzähligen Festivals ausgezeichnet worden. Auch in der Schweiz ist der Goldene Leopard nicht die erste Ehrung: 2013 gewann der Dokumentarfilmer das Festival International de Films de Fribourg mit *San zimei* (*Drei Schwestern*), einer eindrücklichen Beobachtung von drei Mädchen zwischen vier und zehn Jahren, die sich in Abwesenheit der Eltern in einem abgelegenen Bauerndorf in der Provinz Yunnan durchs Leben schlagen müssen.

Wang Bings Filme sind sicherlich nicht allen Zuschauern leicht zugänglich, denn es ist uns überlassen, sich eine Meinung zu bilden und den tieferen Sinn zu suchen. Diese Filme sind das Gegenteil von dem, was man ein «message picture» nennen würde. Obwohl der Regisseur kein Interesse an theoretischen Vorsätzen und Etikettierung zeigt, ist er eigentlich ein klassischer Vertreter des Direct Cinema: dieser Art von Dokumentarfilm, der sich nur auf das Beobachten verlässt, der unter keinen Umständen in die Realität eingreifen möchte, keine Interviews macht und erst recht nicht auf eine Kommentarstimme zurückgreift.

Filmbulletin: Herr Wang, wie würden Sie Ihren Werdegang als Filmemacher beschreiben, und was ist Ihr Credo?

Wang Bing: Ich habe an der Filmschule gelernt, wie man einen Spielfilm aufbaut, wie ein guter Film funktionieren müsste. Doch ich habe nur ein einziges Mal einen Spielfilm gedreht [*Jiabianguo* (*The Ditch*), 2011. Anm. d. Red.], sonst drehe ich Dokumentarfilme. Der grösste Teil der Filmgeschichte besteht aus Werken, die nach einem Drehbuch ablaufen, man muss Schauspieler finden, die diese Drehbuchideen verwirklichen können. Das ist bestimmt kreativ. Der Spielfilm und seine Vorgehensweise haben für die meisten Menschen definiert, was Kino ist.

Als ich anfang, Dokumentarfilme zu drehen, habe ich mich gefragt, wie dort die Dramaturgie aussieht, und ich habe gedacht, es solle eine Struktur der Überraschungen sein, eine Geschichte, die wir nicht im Vorhinein abschätzen können. Jede Einstellung vermittelt etwas Neues, und wir wissen nicht, was die nächste Einstellung bringen wird. Auch ich habe zu Beginn vielleicht ein Drehbuch im Kopf, doch was ich mit der Kamera einfange, bringt mich dann in eine andere Richtung. Das kann ich nicht steuern. Ich muss es als Geschichte zusammenbringen.

Entstehen Ihre Filme also vornehmlich am Schneidetisch?

Nein, sie entstehen vor allem während des Drehs. Seit der Digitalisierung ist die Arbeit des Dokumentarfilmers gewiss einfacher geworden. Der Kostenfaktor bei den Aufnahmen ist kleiner, und auch der Schnitt ist leichter zu bewerkstelligen. Dadurch hat der Dokumentarfilmer sicherlich mehr Raum für seine eigenen Ideen gewonnen, für die persönliche Sicht der Dinge. Doch der entscheidende Faktor ist immer noch, was sich am Drehort zugetragen hat.

Ich habe mich dafür entschieden, auf der Low-Budget-Seite zu arbeiten, sehr, sehr billige Filme zu drehen. Der Dokumentarfilm ist weniger ein Kreativwerk als der Spielfilm, und es müssen auch nicht mehrere Spezialisten dazu beitragen. Ich suche den einfachsten Weg, einen direkten Zugang zum Leben meiner Protagonisten zu finden, mache so viel wie möglich allein. Es gibt keine vorgegebene Struktur, in die ein Film von mir passen müsste. Indem ich mich mit dem realen Leben umgebe, indem ich mich dauernd auf das Nichtvoraussehbare einlasse, muss ich mich als Filmemacher immer wieder fragen, welche filmische Form ich dafür finden kann. Ich muss das Leben und den Film kontinuierlich abgleichen.

Bei Mrs. Fang, Ihrem Beitrag, der hier in Locarno im Wettbewerb läuft, ist ein gewisser dramaturgischer Bogen jedoch vorgegeben: Der Hauptfigur wird es zunehmend schlechter gehen, und irgendwann wird sie sterben ...

Das stimmt, hier war das Ende vorgegeben. (Überlegt lange.) Trotzdem lag auch hier der ganze Film im Ungewissen, ich konnte eigentlich nicht abschätzen, worauf ich mich einlasse. Was würde der zentrale Punkt sein? Wie kann man diese Entwicklung, das langsame Verenden der Frau darstellen? Wie soll man als Filmemacher die Ereignisse strukturieren und dabei trotzdem den realen Ablauf respektieren? Da sind trotzdem sehr viele kreative Entscheidungen, die ich als Regisseur treffen muss.

Wieso sieht man eigentlich so oft Familienmitglieder beim Fischen?

Weil sie halt oft fischen gehen. Auch wenn Frau Fang im Zentrum steht, ist auch ihr Umfeld von Bedeutung. Es ist die Geschichte ihrer ganzen Familie, auch die anderer älterer Menschen, vielleicht sogar einer ganzen Dorfgemeinschaft. Man kann sie nicht isolieren.

Eigentlich war ich ... ich will nicht sagen enttäuscht, aber zumindest überrascht, als ich sie das zweite Mal mit der

Kamera besucht habe, denn ich wollte noch mehr Entwicklung zeigen. Doch zu diesem Zeitpunkt war die Krankheit schon sehr fortgeschritten, und ich wusste, dass ich eigentlich gar keine Zeit mehr hatte, den Film zu drehen. Vor allem war es mir gegenüber der Familie auch peinlich: Ich wusste gar nicht mehr, ob ich den Film fertig drehen sollte oder nicht.

Und wie haben Sie es als Ausseher geschafft, in so einem intimen Moment von der Familie akzeptiert zu werden?

Das war selbstverständlich nicht einfach für mich. Ich bin durch die Tochter, die ich gut kenne, auf die Familie gestossen. Sie hatte schon lange eingewilligt, dass ich einen Film über die kranke Mutter machen darf. Vielleicht war es am Schluss auch so, dass sie nicht mehr Nein sagen konnte, ich weiss es nicht. Doch auch der Rest der Familie war immer freundlich zu mir, und die meiste Zeit haben sie zum Glück sowieso keine grosse Notiz von mir genommen. Aber ich muss zugeben, dass es einer der schwierigsten Filme für mich war. Ich habe viele innere Konflikte aushalten müssen und war mir nicht sicher, ob ich den Film wirklich zu Ende führen kann.

Und wann ist Ihnen die filmische Form klar geworden?

Irgendwann kam die Inspiration von dem leeren, doch zugleich starken Blick der sterbenden Frau. In ihrem Gesichtsausdruck, in der Mimik oder auch im Fehlen ihrer Mimik lässt sich viel erkennen. Ich wollte mit den vielen Grossaufnahmen der Frau auch ihre Würde und ihre Person respektieren, ihr im wahrsten Sinn des Wortes ein Gesicht geben. Ausserdem habe ich gehofft, in den Grossaufnahmen die kleinen Veränderungen einzufangen, die von Tag zu Tag stattfinden und die die Familie auch kommentiert. Da sieht man ganz subtil, wie die Lebenskraft schwindet, all diese kleinen Reaktionen, die sich am Körper noch abspielen.

Trotzdem war es nicht meine Absicht, einfach nur die grosse Trauer, die schreckliche Ohnmacht angesichts eines Todes zu zeigen. Ich suche in meinen Filmen eigentlich nie die extremen Situationen.

Ist es für Sie wichtig, das Leben mit Ihren Protagonisten zu teilen, eine Zeit lang sogar das gleiche Schicksal mit durchzumachen? In Ta'ang (2016) schliessen Sie sich einer Flüchtlingsgruppe an, die sich im chinesisch-burmesischen Grenzgebiet befindet ... in der Ferne hört man noch die Granaten detonieren.

In San zimei haben Sie sich wochenlang in einem entlegenen Bergdorf aufgehalten ...

Ja, tatsächlich teile ich sehr oft den Alltag mit den Menschen, die ich porträtiere. Ich pflege dann schon eine «full immersion». Bei San zimei habe ich zwar bei einer anderen Familie in der Nachbarschaft gewohnt, doch ich war immer ganz in der Nähe.

Ist diese «full immersion» wichtig für die dokumentarische Wahrheit?

In gewisser Weise schon: Du machst zwar nicht das Gleiche durch wie deine Protagonisten, doch indem du mit ihnen lebst und ihren Alltag teilst, kannst du besser nachfühlen, was sie aushalten müssen. Ich glaube, es erlaubt mir auch, eine grössere Sensibilität für die Feinheiten gewisser Situationen zu entwickeln. Wenn man nur einen Tag lang für ein Interview vorbeischaute, kann man diese empathische Ebene nicht erreichen. Wenn man nicht am Ort eines Geschehens lebt, ist die Gefahr gross, die Situation zu verfälschen.

Obwohl Sie Teil ihrer Wirklichkeit sind, wenden sich die Protagonisten Ihrer Filme aber selten an Sie und Ihre Kamera. Sagen Sie ihnen, es zu unterlassen, oder schneiden Sie solche Momente bei der Montage nachträglich raus?

Weder noch, es scheint seltsam, aber diese Situationen kommen tatsächlich selten vor. Meistens lassen mich meine Protagonisten einfach machen, und ich rede auch nicht gerne mit ihnen, wenn ich filme. Ich finde ausserdem, dass ein Dokumentarfilm über Bilder und nicht über Worte seine Geschichte erzählen sollte. Ich bin auch im Allgemeinen gegen Interviews: Wenn man viele Fragen stellt, können die Personen auch genervt sein, weil sie nicht ständig über ihr Leben oder ihre Situation reflektieren wollen. Ich finde, mit der Fragerei bedrängt man Menschen nur, dabei sollte man als Dokumentarfilmer sie besser in Ruhe lassen. Jede Interviewsituation ist immer auch ein Moment der Manipulation. Ich befinde mich hingegen lieber in der Position einer reinen Zeugenschaft.

Sie haben also auch noch nie jemanden gebeten, eine Szene, die Sie beobachtet, aber nicht gefilmt haben, nochmals zu wiederholen?

Nein, bestimmt nicht. Denn die schönste Erfahrung beim Filmen ist, diesen ganz besonderen Moment zu erwischen, der einen selber überrascht. Das zieht mich als Filmemacher an: eine plötzlich gezeigte Emotion, eine kleine Geste, ein Gesichtsausdruck, irgendeine unerwartete Nuance. Ich bin in

solchen Momenten hinter der Kamera immer vollkommen von der Realität absorbiert, geradezu magnetisiert. Als Kameramann und Regisseur bist du zwar anwesend, du gehst deiner Arbeit nach, doch du bist nie ein Gott, der bestimmen sollte, was jetzt zu geschehen hat oder worüber man reden müsste. So etwas interessiert mich nicht.

Immerhin haben Sie mit He Fengming (Fengming, a Chinese Memoir) von 2007 zumindest einen Film gedreht, der nur aus einem etwa drei Stunden langen Interview besteht ...

Das ist wahr, doch selbst da stand im Grunde die Beobachtung im Vordergrund: Ich habe die alte Dame sehr lange und ausführlich reden lassen und das Interview nur sehr wenig geschnitten.

Es gibt sogar einen Moment, wo sie kurz auf die Toilette geht: Da bleibt der Kamerablick einfach auf dem leeren Sofa stehen und wartet die Minute, bis die Frau zurückkommt und weitererzählt ...

... ja genau. (Lacht.) Selbst bei diesem Film habe ich versucht, so stark wie möglich Zeuge einer Situation und einer fortdauernden Erzählung zu sein, ohne die Sache zu steuern oder in der Montage zu manipulieren.

Geht es bei Ihrer hier dargelegten filmischen Methode eigentlich nur um eine persönliche Präferenz, oder fühlen Sie als Dokumentarfilmer auch so etwas wie eine ethische Verpflichtung?

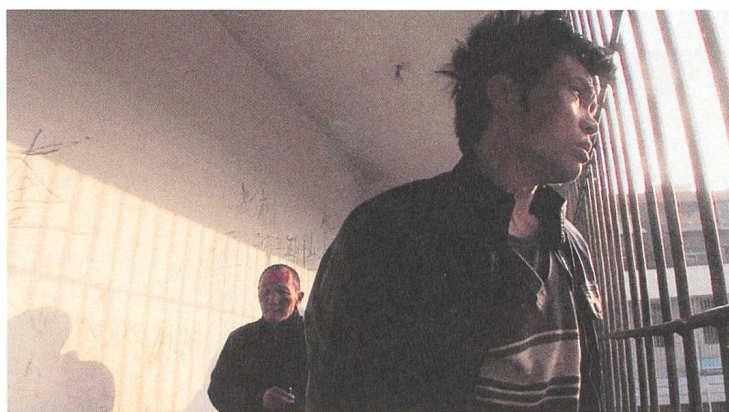
Ja, ich fühle eine, allerdings weiss ich nicht, ob das wirklich etwas mit meinem Beruf zu tun hat. Ich finde eher, dass alle Menschen eine moralische Verpflichtung gegenüber anderen haben, nicht nur Filmemacher. Wir sind schliesslich keine Tiere.

Was hingegen zum Beruf eines Filmemachers gehört, ist, dass es immer auch um Geld geht. Filme muss man finanzieren, und Sie müssen von Ihrer Arbeit leben.

Ja, aber ich mache wie gesagt Low-Budget-Filme. Ich habe weder die Absicht noch die Möglichkeit, in China kommerzielle Filme im Dokumentarfilmbereich zu drehen. Im chinesischen Filmgeschäft sind derzeit grosse Summen im Umlauf, es wird enorm viel Geld in die Filmproduktion gesteckt, allerdings ausschliesslich in den kommerziellen Spielfilm. Auf dem heimischen Markt gibt es keinen Platz für den Dokumentarfilm. Einfach keinen! Und tatsächlich existieren auch nur wenige Kino-Dokumentarfilme. Genau genommen



Feng ai /
'Til Madness Do Us Part (2016)





Tie xi qu / West of the Tracks (2002)



gibt es offiziell sogar überhaupt keine Dokumentarfilme, die vom [staatlich kontrollierten, Anm. d.R.] Verleih zugelassen sind.

Keiner Ihrer Filme ist also in China je im Kino gelaufen?

So ist es.

Das ist eine schmerzliche und absurde Situation: Ihre Filme, die sich stets mit der Situation in China befassen, laufen mit grossem Erfolg an allen internationalen Filmfestivals, nicht aber in der Heimat. Zudem werden sie in den letzten Jahren fast ausschliesslich durch das Ausland finanziert. Als Chronist Chinas arbeiten Sie also fast nur für einen internationalen Markt.

Ja, Sie haben recht, das ist eine seltsame Situation, und ich bin tatsächlich etwas resigniert. Es tut mir wirklich leid, dass meine Filme nur im Ausland gezeigt werden. Doch was kann ich dagegen machen?

Und was die Finanzierung angeht: Ich glaube nicht, dass es grundsätzlich keine chinesischen Produzenten gäbe, die gewillt wären, meine Filme zu finanzieren, doch es fehlt ihnen einfach an Mut. Sie sind aufgrund der politischen Situation vorsichtig. Ausserdem gibt es gesetzliche Bestimmungen, die in letzter Zeit sogar noch verschärft wurden: Wer an einem nicht von der Zensur genehmigten Projekt, wie den meinen, als Koproduzent teilnimmt, riskiert ein Berufsverbot. Und kein Produzent will sich seine Position auf dem derzeit profitablen Filmmarkt verspielen. Mit anderen Worten: Ohne meine ausländischen Geldgeber könnte ich einfach keine Filme drehen.

Zirkulieren Ihre Filme auf dem Schwarzmarkt?

Nein, denn auch der unterliegt leider kommerziellen Überlegungen: Da werden nur Spielfilme aus Hollywood, manchmal sogar erfolgreiche Filme aus Europa und natürlich chinesische Filme angeboten. Dokumentarfilme rentieren sich hingegen nicht.

*Aber ein Film wie *Tie xi qu*, der weltweit in höchsten Tönen gelobt wurde, müsste doch auch für die Volksrepublik ein wichtiges Dokument sein und irgendwo gezeigt werden!*

Eigentlich schon. Die Fabriken sind mittlerweile alle abgerissen, und von offizieller Seite hat man darüber fast keine eigenen Dokumente mehr. Es gibt vielleicht noch einzelne Fotos in privaten Archiven, doch vom Leben der porträtierten Personen ist praktisch nichts übrig geblieben.

Man wollte vor Ort ein Museum bauen und den Film eventuell darin zeigen, doch dann hat man sich dagegen entschieden. Erstens ist der Film zu lang, und ich würde ihn nie kürzen und auch nicht zulassen, dass nur kleine Ausschnitte gezeigt werden. Ausserdem gab es in China einen offiziellen Beschluss von der Behörde gegen Pornografie und unrechtmässige Veröffentlichungen, diesen Film zu verbieten. Ein wahrlich lächerlicher Vorwand. Aber eigentlich sind mir diese ganzen Geschichten egal, ich halte mich nicht damit auf. Ich bin Filmemacher und muss meiner Arbeit nachgehen, Filme drehen, die so gut wie möglich sind. Die werden bleiben. Die Politik hingegen verändert sich ständig.

Trotzdem gebe ich die Hoffnung nicht auf: Ich glaube, dass auch China sich – wenn auch sehr langsam – verändern und öffnen wird. Es wird der Tag kommen, wo sich die Menschen auch mit der Vergangenheit befassen, und in dem Moment ist es wichtig, dass manche Dokumentarfilme gedreht wurden, sie sind ein wichtiges Zeitdokument.

Kennen Sie andere Dokumentarfilmer aus der Volksrepublik?

Treffen Sie sich ab und zu, gibt es da einen Meinungsaustausch?

Ja, aber das geschieht nur sehr selten. Das liegt vor allem daran, dass ich ein Einzelgänger bin. Andererseits ist es auch so, dass in meinem Land der politische Druck für Filmemacher, die auf die Realität verweisen, ziemlich gross ist. Ich bin deswegen vorsichtig und auch etwas misstrauisch. Auch in zwischenmenschlichen Beziehungen kann etwas schnell zu Komplikationen führen.

Schauen Sie sich aber andere Dokumentarfilme an? Oder haben Sie sich auf der Filmschule von irgendwelchen Werken inspirieren lassen?

Sicherlich, das kommt vor. In der Filmschule habe ich jedoch Spielfilmregie studiert, dort gab es keine Dokumentarfilme. Antonioni ist zum Beispiel ein Regisseur, der mich sehr inspiriert hat. Er hat in mir die Faszination fürs Kino geweckt und mir die Möglichkeit gezeigt, wie man im Film den Raum als erzählendes Element verwenden kann. Oder auch Tarkowski, der ebenfalls gut darin war, den Filmraum zu gebrauchen, und wunderbar die Gefühle und Emotionen der Figuren in einer Einstellung hervorbringen kann. Pasolini hingegen hat die Extreme gezeigt, wo Kino hingelangen kann. Er war ein sehr intelligenter und in der Machart seiner Filme sehr anpassungsfähiger Regisseur.

Die Auswahl gefällt mir: Bei Antonioni schätzen Sie die Symbiose zwischen Figur und Handlungsraum, bei Tarkowski den inneren, affektiven Rhythmus in jeder Einstellung und bei Pasolini die Flexibilität und das intelligente politische Engagement ... das passt ja geradezu perfekt auch auf Ihr Werk

(Lacht.) Ja, so könnte man es sagen.

... und Sie würden sich auch als einen politischen Filmemacher definieren?

In gewissem Sinne schon, denn ich bin ein politischer Mensch. Doch ich würde nie behaupten, dass ich Filme drehe, die dezidiert politisch sind. Es sieht eher so aus: Wir alle leben in einem politischen System, und ich versuche, die Zusammenhänge zwischen diesem System und dem alltäglichen Leben der Menschen zu verstehen und auszudrücken. Wenn man sich als Filmemacher der politischen Umstände nicht bewusst wäre, ginge etwas verloren, man würde die Sachen durcheinanderbringen.

→ Ich danke Liu Wenxi und Wu Chia-hsün für die Übersetzungshilfe.