

<b>Zeitschrift:</b>	Zoom : Zeitschrift für Film
<b>Herausgeber:</b>	Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
<b>Band:</b>	35 (1983)
<b>Heft:</b>	14
<b>Artikel:</b>	Pfeile und Ziele : Aspekte des chinesischen Spielfilms von 1930 bis heute
<b>Autor:</b>	Cosandey, Roland
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-932396">https://doi.org/10.5169/seals-932396</a>

### **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:** 18.02.2026

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

## Pfeile und Ziele

### *Aspekte des chinesischen Spielfilms von 1930 bis heute*

In den letzten 20 Jahren hat die Sinologie, vor allem die angelsächsische, ihr Forschungsgebiet stetig erweitert. Das betrifft Literatur, Theater und ganz allgemein die kulturelle und politische Geschichte im China des 20. Jahrhunderts. Merkwürdigerweise blieb der Film unberachtet, obwohl sich gerade in ihm nun schon gut 50 Jahre lang die wichtigen Kräfte und Tendenzen niedergeschlagen haben.

Zurückhaltung angesichts eines wenig akademischen Gegenstandes? Unzugänglichkeit des Materials (der Filme in erster Linie)? Wohl eine Kombination von beidem. Oder allgemeiner gesagt: Vom chinesischen Film vor 1949 hat man im Westen wenig bis gar nichts gesehen und kann sich deshalb darunter auch nicht viel vorstellen; die kommunistische Produktion nach 1949 wurde als Rädchen einer Propagandamaschine betrachtet, wegen ihrer politischen Aufgabe in die Funktion eines blossen Instruments verwiesen und in der Ästhetik kaum je für voll genommen. Man hat nicht einmal speziell untersucht, wie dieses Mittel dem Zweck dient, von Loesels Studie (siehe Bibliografie) und einigen Artikeln abgesehen (man vergleiche auch zu diesem Punkt: Alan P. Liu, *Communications and National Integration in Communist China*, University of California Press, 1971).

### *Die (Wieder-)Entdeckung*

Seit dem politischen Umschwung in China fügt sich nun vor unseren westlichen Augen nach und nach eine chinesische Filmgeschichte zusammen. Davor gab es nur die Berichte einiger weniger Augenzeugen (Sadoul, Casiraghi, Bergeron und Leyda – der von Leyda ist unentbehrlich). Mit einem Film ab und zu närrten Festivals spärlich die Neugier. Jene

paar «Musterwerke» der Jahre 1968–1972, die überall herumgereicht wurden, haben ein so konventionelles Bild hinterlassen, wie es ihr Inhalt war. Die Chinesen lösten sich langsam aus dem Chaos der Kulturrevolution und knüpften wieder Kontakte an, so – was den Film betrifft – 1978 in Pesaro mit 20 Spielfilmen, 1979 in Paris mit etwa 40 und 1980 in London mit 31 Spielfilmen. Anfang 1982 zeigte das Festival Turin die grösste Retrospektive, die je dem chinesischen Filmschaffen gewidmet war, sie umfasste rund 130 Werke seit 1925. Einige von ihnen kamen in Pariser Kinos heraus, und in Mannheim wurden noch im selben Jahr eine Retrospektive und ein Kolloquium zum gleichen Thema veranstaltet.

Die vorliegende Studie beruht auf den Retrospektiven von Turin und Mannheim. Sie bezieht ihre Aussagekraft aus persönlichem Augenschein – beschränkt auf 60 Filme für ein halbes Jahrhundert Produktion – und aus der Literatur. Die wichtigsten Titel sind am Schluss (Bibliografie) aufgeführt.

Die gegenwärtige (Wieder-)Entdeckung des chinesischen Films ist durch Umstände bedingt, die etwas erläutert werden müssen. Die politische Bewegung, die im Oktober 1976 zum Sturz der Viererbande führte, brachte ein Schlagwort von 1956 wieder an die Oberfläche: «Lasst hundert Blumen blühen, lasst hundert Schulen miteinander wetteifern!». Die neue Lösung der vier Modernisierungen hatte ihre direkten Auswirkungen auf den Film, der seit 1975 auf einem Tiefstand war, wenn nicht gar am toten Punkt. Ein gewisser Aufschwung zeichnete sich zwar schon vor dem politischen Wechsel ab, aber der entscheidende, offizielle Neubeginn ist 1977. Dieser war offenbar in allen Bereichen dringend nötig, in Ausbildung, Produktion und technischer

Ausrüstung. Die jetzige Öffnung nach aussen entspringt einem mächtigen Nachholbedarf. Erneuerung und Neuorientierung sind absolut notwendig, es geht schliesslich um einen Bereich von vitaler Bedeutung in den Augen der Regierenden eines kommunistischen Staates, einen Bereich, der in sich Information, Kunst und Propaganda vereinigt.

Die Filme, die nun seit 1978 überraschend grosszügig dem Westen gezeigt werden (auch dank der Hartnäckigkeit der europäischen Veranstalter), umreissen, was die chinesischen Autoritäten in diesem neuen Klima nach aussen und – wohl begrenzt – nach innen zeigen wollen. Sie definieren gewissermassen das zur Zeit zugessene Erbe, in China bekanntlich eine variable Grösse. Seine heutigen Ausmaße sind von den Restaurationsbestrebungen bestimmt, die in der Volksrepublik China seit einigen Jahren auf kulturellem Bereich unter grossen Anstrengungen betrieben werden.\*

## I: 1930–1949

### 1. Yanan: Die revolutionäre Legitimität

Die Achse jeder Darstellung ist natürlich 1949, die Befreiung. Die dogmatischste Version, heute ausser Kurs, aber nicht erst in der Kulturrevolution formuliert, lässt den chinesischen Film 1939 in Yanan beginnen, Hauptstadt der kommunistischen Stützpunkte des Nordens und Kern der zukünftigen Volksrepublik. Dort arbeitete unter Yuan Muzhi und Chen Boer eine kleine, schlecht ausgerüstete Gruppe von Dokumentarfilmern, denen

\* Es ist hier grundsätzlich immer nur vom Spielfilm die Rede, so wichtig auch die übrige Produktion (Dokumentarfilm, wissenschaftlich-didaktischer Film) in China ist.

Lin Niantang, ein Historiker aus Hongkong, schätzt die Gesamtproduktion seit den Anfängen auf einige zehntausend Titel, wovon etwa die Hälfte erhalten sei (Mündliche Mitteilung, Mannheim, Oktober 1982).

Für die Zeit nach 1949 hat man folgende Zahlen:

1949–1966: 603 Spielfilme

1967–1976: ca. 60, die meisten davon ab 1970

1977–1981: 319 (1981: 105; 13 Studios in Betrieb)

Die Statistik gibt für 1978 22 Milliarden Kinobesuche an. Von einem Erfolgsfilm wie «Das Glück schlägt an die Tür» (Studio Beijing, 1981) wurden 400 35mm- und 600 16 mm-Kopien hergestellt. Die zweite Zahl weist auf die Bedeutung der mobilen Projektionseinrichtungen hin.

Joris Ivens heimlich seine Kamera (35 mm Eyemo, Marke Bell & Howell) hatte zukommen lassen. Diese Leute bieten sich als Legende an, zumal sie mit dem Verdienst revolutionärer Legitimität geschmückt sind.

Jenseits von derart exemplarischen und oft als Exempel benutzten Geschichten waren jene zehn Jahre (1939–1949) ja tatsächlich eine Art Versuchslabor. Film spielte darin anfangs nur eine bescheidene Rolle und gewann entsprechend an Bedeutung, als die kommunistische Verwaltung ihre Macht ausdehnte und befestigte.

Von 1938 an bis zum Ende des chinesisch-japanischen Krieges geschah in groben Zügen folgendes: Intellektuelle und Künstler demokratischer und kommunistischer Ausrichtung begaben sich in die sogenannt befreiten Zonen, um dort den politischen Kampf fortzusetzen, den sie als Schriftsteller, Filmer und Theaterleute vor allem in Shanghai geführt hatten. Aus Wuhan (Hankou) und Chongking – Städte, die 1937/38 nacheinander Sitz der sich zurückziehenden Regierung Chian Kai-sheks und entsprechend auch der nationalen Filmproduktion gewesen waren – kamen solche, die sich dort an der Propagandaarbeit der Einheitsfront beteiligt hatten, einem taktischen patriotischen Bündnis von Guomindang (Nationaler Volkspartei) und KP, das anfang 1937, kurz nach Kriegsausbruch, formell gegen Japan geschlossen worden war, aber von der Komintern (Kommunistischen Internationale) schon seit 1935 befürwortet worden war. Eine weitere Gruppe bildeten Leute, die dem Kommunismus seit langem nahegestanden hatten und nun von der Guomindang oder den japanischen Besetzern bedroht waren.

Sie alle kamen im Norden in eine ganz neue, unvertraute Situation und hatten sich fortan der Führung der Partei und Mao zu unterstellen; die entsprechenden Richtlinien sind in Maos «Neuer Demokratie» (Januar 1940) formuliert.

Während des Bürgerkrieges (1946–1949) wuchs die kommunistische Einflussnahme, was einigen Leuten der Yananer Filmgruppe erlaubte, in Changchun (Mandschurei) zu arbeiten. Die alten Studios dort waren von den Japanern neu

eingerichtet, dann von der nationalistischen Guomindang beschlagnahmt worden. In dieser paradoxen Umgebung entstand der Film *«Den Sungari-Fluss entlang»* (Jin Shan, 1947), ein Epos des anti-japanischen Widerstands. Es endet mit der symbolischen Vereinigung von Arbeitern und Partisanen, die Nationalisten werden deutlich ausgeschlossen. Die Studios von Changchun kamen 1948 unter kommunistische Verwaltung und bald darauf auch jene von Beijing, ebenfalls mit japanischer Ausstattung.

Die Gruppe von Yanan produzierte nur ein paar Dokumentar- und noch weniger Spielfilme, aber auf ideologischer Ebene ist das dennoch die einzige legitime Produktion. Als einzige stand sie von Anfang an *«unter der Führung der Partei im Dienst von Bauern und Arbeitern»*, wie die Terminologie lautet.

Zwar ist die progressive Filmproduktion Shanghai's, auf die wir noch zu sprechen kommen, von grosser Bedeutung, aber für die nach 1949 vertretene ästhetische Linie waren Werke der echt revolutionären Künstler massgeblich, so *«Töchter Chinas»* (Ling Zifeng 1949) und *«Das Mädchen mit den weissen Haaren»* (Wang Pin und Shui Hua, 1949/50). Vor allem der zweite Film könnte bei genauer Analyse Aufschluss über die exemplarische Arbeitsweise des *«Kulturlabors»* von Yanan geben. Vorläufig ist er jedoch noch in legendäre Anekdoten verpackt. Nun ward die Yananer Produktion natürlich nicht der Ursprung des chinesischen Films, nicht einmal des politischen. Die Mitglieder dieser Gruppe kamen zu einem guten Teil aus einer bestehenden Industrie, deren Beschreibung nicht fehlen darf, wenn es darum geht, den historischen Hintergrund zu beschreiben.

## 2. Shanghai: Der progressive Film der dreissiger Jahre

Obwohl die Kinos zu 90 Prozent von Hollywood kolonisiert waren, existierte eine chinesische Filmindustrie. Zentrum waren die Küstenstädte, seit den zwanziger Jahren vor allem Shanghai. Diese Industrie beruhte wie ihr amerikanisches Vorbild auf dem Studio- und Star-System

und produzierte Filme nach Rezepten made in USA, entwickelte daneben aber Genres, die chinesischen Erzähltraditionen entsprangen (Geschichten von Geistern, kaiserlichen Prüfungskandidaten, legendären Liebespaaren, unbewölkten Helden usw.). Da kein Material vorliegt, kann man sich über die Qualität auch kein Urteil bilden; es waren offenbar populäre Streifen mit viel Aktion, Vorläufer der heute in Hongkong, Taiwan und Singapur produzierten Filme. Materielle Gründe haben den Bestand gefährdet: Produkte und Produktionsfirmen waren kurzlebig, Kriege und Besetzungen zerstörerisch. Was erhalten ist, bleibt in den unteren Schubladen der Ar-

### 1.

In der politischen und kulturellen Geschichte der Volksrepublik China kam es immer wieder zu Konflikten, die im Urteil über den progressiven Film der dreissiger und vierziger Jahre, *«Film des 4. Mai»* genannt, deutlich werden. Die *«Berichtigungskampagne»* und damit auch Maos *«Reden von Yanan über Kunst und Literatur»* (Mai 1942) zielte auf die Intellektuellen und vor allem auf jene Künstler ab, die sich während des chinesisch-japanischen Krieges den Kommunisten angeschlossen hatten. Vokabular und Inhalt der Ermahnungen waren unverändert, als es nach der Befreiung darum ging, unter anderen die Filmleute der vorrevolutionären Tradition von Shanghai zur Ordnung zu rufen, denen Revisionismus und Subjektivismus vorgeworfen wurde.

Das wiederholte sich in der *«Kampagne zur Umerziehung der Intellektuellen»* 1952/1953, die durch die offizielle Kritik an einem Film Sun Yus eingeleitet wurde. (*«Das Leben des Wu Xun»* mit Zhao Dan in der Hauptrolle, 1950 in einem der letzten noch nicht verstaatlichten Studios produziert). Das wiederholte sich noch einmal während der strengen *«Kampagne zur Umerziehung der Rechtsabweichler»*, die im April 1957 auf das Zwischenspiel der *«Hundert Blumen»* folgte, dann wieder 1964 und während der Kulturrevolution. Damals wurde eine ganze Generation von Künstlern und Kulturverantwortlichen radikal ausgeschaltet, in Gestalt der *«Vier Bösewichte»* Chou Yang, Xia Yan, Tian Han und Yang Hansheng exemplarisch verurteilt und dem Revisionismus Liu Shaoqis zugeschlagen.



«Strassenengel» (Malv tianshi) von Yuan Muzhi, Shanghai 1937, mit Zhao Huishen, Wei Heling, Zhou Xuan, Zhao Dan (v.l.n.r.).

chive verschlossen; die kulturellen Instanzen der Volksrepublik sind nicht geneigt, solche als kapitalistisches Amusement gebrandmarkte Filme zur Sichtung freizugeben. Es bleibt nichts anderes übrig, als ausserhalb der Volksrepublik bei chinesischen Gemeinden in Asien und Amerika nach Kopien zu fahnden. Die Retrospektive von Turin hat bewiesen, wie lohnend solche Unternehmen sein können.

Es gibt weitere Tabus, die den Weg zu einer vertieften historischen Kenntnis sperren. Die Volksrepublik China zeigt auch jetzt keine nationalistischen Guomindang-Filme, obwohl sie von dokumentarischem Interesse und ästhetischem Wert sind. In beiden Hinsichten ist «*Sohnespflichten*» (Fei Mu, 1935) ein hervorragendes Werk, das wahrscheinlich mit der neokonfuzianischen Kampagne für ein «Neues Leben» zusammenhing. Unter Verschluss bleiben auch die Filme der Einheitsfront. Zwar haben kommuni-

stische oder sympathisierende Künstler, wie die Partei es befahl, daran mitgearbeitet, aber die entsprechende innerparteiliche Linie ist «vom Lauf der Geschichte verurteilt worden», wie das so heißt. In einigen dieser Filme, vor und während der Einheitsfront, ist Jiang Qing, die spätere Frau Maos, in kleineren Rollen zu sehen. Sie liess alle erreichbaren Kopien beschlagnahmen, sobald sie, etwa 20 Jahre später, die Macht dazu hatte. Jiang Qing ist gestürzt, und dennoch bleiben die Filme verlocht – es gilt so oder so der Vorrang der Ideologie. Es sollen sich darunter immerhin einige der wichtigsten Werke des progressiven Films befinden, u.a. «*Szenen aus dem Stadtleben*» (Yuan Muzhi, 1935) und «*Blut am Wolfsberg*» (Shen Fu und Fei Mu, 1936).

Damit haben wir genannt, was neben dem Dogma von Yanan als Vergangenheit noch zugelassen ist: der progressive Film. Er verwirklichte in seinem Kontext, was die ähnlichen und beinahe gleichzeitigen europäischen Strömungen nicht annähernd erreichten, nicht einmal in Deutschland vor 1933.

Der progressive Film ist Frucht der Politik,

die die KP – seit 1927 im Untergrund – an der «kulturellen Front» betrieb. 1930 wurde die «Liga der linken Schriftsteller» gegründet, und bald darauf bildete sich eine Gruppe unter der Leitung des Theater- und Drehbuchautors Xia Yan, die speziell im Bereich Film operierte; Inspirator war der marxistische Theoretiker Chu Qiupai.

Die japanische Besetzung der Mandchurei (September 1931) und der Angriff auf Shanghai (Januar 1932) lösten starke Reaktionen aus. In den Studios von Mingxing, Lianhua und Yihua entstanden Kernzellen von Regisseuren, Drehbuchautoren und Schauspielern, die patriotische, sozialkritische und anti-imperialistische Themen und eine realistische Ästhetik einführten.

Ihre Filme hatten soviel Erfolg, dass in den selben Studios gleichzeitig Filme, die für die Guomindang eintraten und stark progressiv beeinflusste Werke produziert wurden. Letztere konnten übrigens die Gesetze von Angebot und Nachfrage nicht umgehen, sie mussten in den vom Markt gesteckten Grenzen bleiben. Ihre eigene, unabhängige Firma, die Diatong, bestand nur 1934/35 für die Zeit einiger weniger Produktionen.

Antikommunistische Repression und eine Zensur, die Sozialkritik, Kritik an der Regierung und allzu deutlich anti-japanische Stellungnahmen unterdrückte, schränkten die oft anonymen «Infiltrierten» und ihre Mitarbeiter in ihren Möglichkeiten ein. So konzentrierte sich die Arbeit auf das Drehbuch, das von Milieurecherchen bis zur Niederschrift sorgfältigst ausgearbeitet wurde, und auf einen sehr erfinderischen Gebrauch der visuellen Filmsprache. Abgesehen vom Inhalt und der Form, beruhte die Anziehungskraft der Filme auf einer Reihe von Stars, begabten und populären Schauspielerinnen (Ruan Lingyu, Li Lili, Zhou Xuan, Bai Yang, Chen Boer und Xia Beizun) und Schauspielern (Zhao Dan, Wei Heling, Yuan Muzhi, Liu Chiung), die mit den Studios liiert waren.

Werke wie «*Die grosse Strasse*» (Sun Yu, 1934), «*Strassenengel*» (Yuan Muzhi, 1937) und «*Kreuzweg*» (Shen Xiling, 1937) sind nicht einfach der Vollständigkeit halber erwähnenswert – der progressive

Film Chinas erweist sich, global gesehen, als eine der reichsten Strömungen jener Zeit. (Wobei wir die chinesische Produktion der dreissiger Jahre erst beschränkt kennen).

Mit dem progressiven Film tritt eine Generation von Künstlern auf: Regisseure (Sun Yu, Yin Yunwei, Zhu Shilin, Shen Fu, Shi Hui, Chen Bukao, Cai Chusheng), Drehbuchautoren (A Ying, Xia Yan, Tian Han, Yang Hansheng), Komponisten (Nie Er, Hsien Hsing-hai) und Schauspieler (siehe oben), von denen viele bis in die sechziger Jahre aktiv blieben.

Die behandelten Themen – die Situation der Frau, die Arbeitslosigkeit nach der Ausbildung, die imperialistische Ausbeutung, der patriotische Kampf, das Proletariertum in den Städten, der Feudalismus – sind charakteristische Problemstellungen einer Intelligenzia, die von der «Bewegung des 4. Mai» (1919) geprägt, sich dem Marxismus näherte. Weiter sind die Filme auch Produkt der grossen Erneuerung in Sprache, Roman und Theater, die nach 1910 in China stattfand. Die literarischen Neuerer orientierten sich an westlichen Erzählformen, besonders dem russischen und französischen Realismus, und am naturalistischen Theater

## 2.

Was wir vom chinesischen Film wissen, verdanken wir Studien, die zu Zeiten gemässigter Ideologie erlaubt bis gefördert wurden. Sadoul und Casiraghi weilten 1957 in China, Leyda von 1959 bis 1964, Bergeron von 1959 bis 1961. In der Volksrepublik selber ist nur eine einzige allgemeine Filmgeschichte Chinas erschienen. «Die Geschichte der Entwicklung des chinesischen Films» (Cheng Jihua, Li Shaobai, Xing Zuwen, Beijing 1963); sie behandelt in zwei illustrierten Bänden die Geschichte von den Anfängen bis 1949. (Leyda erwähnt, dass 1957 ein anderes Werk in englischer Übersetzung druckfertig vorlag, es ist jedoch nie publiziert worden.) Obschon sehr orthodox, ist es noch immer eine unentbehrliche Quelle. Das Buch wurde in «Chinese Literature», Juni 1963 begrüßt, aber zwei Jahre später wieder verdammt. Gleichzeitig wurden die Werke, die es behandelte, aus dem Verkehr gezogen. Ein dritter Band, der die Zeit nach 1949 hätte behandeln sollen, ist nie erschienen.



Die Schauspielerin Bai Yang im Film «Die Wasser des Flusses fliessen im Frühling nach Osten» (1947).

Ibsens, Cechovs und Shaws. Das neu eingeführte Sprechtheater war stark gegen die Tradition gerichtet (chinesisches Theater ist musikalisch, gesungen) und wurde sehr bald einmal dazu eingesetzt, politische Ideen in verschiedenen Formen zu verbreiten.

Aber die Kommunisten, die 1932 bis 1937 in der Filmproduktion von Shanghai wirkten, waren in Analyse und Praxis radikal verschieden von den Literaturreformern. Diese waren elitär und kosmopolitisch, während jene mit Hilfe eines in den Städten weit verbreiteten Mediums eine Kunst schaffen wollten, die sich wirklich an die Massen richten und in einer verständlichen Sprache politische Inhalte populär machen, das heisst ins Volk tragen sollte. Solche Zielsetzungen mussten natürlich auf gegebene Grenzen stossen; sie lieferten jedoch eine theoreti-

sche Grundlage für die Tätigkeit der progressiven Filmer und gewisser Schriftsteller. Ein Meisterwerk der politischen Literatur, Xia Yans Reportage «*Tagelöhnerei*» über Baumwollarbeiterinnen, diente als Vorlage des Films «*Aufschrei der Frauen*» (Shen Zhilin, 1933). (Xia Yans Text findet sich in «*Chinese Literature*», 1960, Nr. 8.)

Die massgeblichen Theorien, namentlich jene der Neuen Proletarischen Bewegung des 4. Mai, sind 1931/1932 von Chu Qiupai in einigen Essays formuliert worden. Ihr Einfluss auf das (chinesische) marxistische Denken in Sachen Kunst, insbesondere auf die maoistischen Konzeptionen, ist eine sichere – und totgeschwiegene – Tatsache (Siehe Paul G. Pickowicz. «*Marxist Literary Thought in China. The Influence of Ch'ü Ch'iupai*», University of California Press. 1981.) Anders als im Fall der marxistisch geprägten Produktion Europas war der Einfluss des sowjetischen Films auf den progressiven Film von Shanghai nur gering. Er wurde zwar in kurzlebigen Zeitschriften und den Filmbeilagen grosser Tages-

zeitungen diskutiert, aber man hat offenbar mehr davon gelesen als gesehen. Die Verbreitung der revolutionären Stummfilmklassiker scheint zufällig gewesen zu sein (erwähnt werden «Panzerkreuzer Potemkin» und «Sturm über Asien»), je-

### 3.

Der bekannte Schauspieler Zhao Dan, ein Überlebender der Kulturrevolution, hat die Position der Künstler seiner Generation, seiner Lebenserfahrung, mit aller Schärfe formuliert. Der Text erschien am 8. Oktober 1980 als Brief in der Tageszeitung «Renminribao». Eindringlicher als jeder andere uns bekanntgewordene Protest diskutiert er die Kompetenzen von politischer und künstlerischer Instanz im Verhältnis zueinander, ein Problem, das aufbrach, sobald die Kontrolle der Ideologie über die Kunst der Praxis mehr Raum gegeben hat:

«(...) Manche unserer Künstler, die die Sache unserer Partei treu vertreten und unermüdlich arbeiten, reagieren mit Angst – ein erworbener Reflex – auf die Worte «Stärkung der Führerrolle der Partei». Denn aus ihren Erfahrungen mit früheren politischen Kampagnen wissen sie, dass diese «Stärkung» jedesmal Aufruhr, willkürliche Einmischung und sogar «allgemeine Diktatur» bedeutete.»

«(...) Die Partei nimmt ihre Führerrolle wahr, indem sie die nationale Wirtschaft plant und über die Landwirtschafts- und Industriepolitik bestimmt, sie braucht aber nicht ihre Führerrolle wahrzunehmen, indem sie bestimmt, wie Land bebaut wird, wie man einen Stuhl schreinert, wie man ein Paar Hosen näht, wie man ein Essen kocht. Die Partei braucht nicht darüber zu bestimmen, wie man einen Artikel schreibt oder ein Theaterstück aufführt. Für Kunst und Literatur sind die Künstler selbst zuständig.»

«(...) Sollen unsere künstlerischen und literarischen Vereinigungen oder Gruppen eine bestimmte Ideologie zu ihrem Leitprinzip erheben? Sollen wir einen bestimmten Aufsatz zu unserem Leitgedanken machen? Darüber muss sorgfältig nachgedacht und diskutiert werden. Meiner Meinung nach – lieber nicht. Denn einer Schule zu folgen und die Gedanken der anderen hundert nicht zur Kenntnis zu nehmen, hat in der langen Geschichte seit den alten Zeiten Kunst und Literatur noch nie zum Blühen gebracht.»

(Englische Übersetzung in: Chinese Literature, Nr. 1, Januar 1981)

denfalls bleibt diese Frage umstritten. Der sowjetische Einfluss auf die Filmschaffenden von Yanan machte sich später bemerkbar. Sie kannten ab 1939 vor allem einige Werke des sozialistischen Realismus («Capajer» von Sergej und Georgij Wassiliew, 1935, «Die Matrosen von Kronstadt» von Dzigan und die beiden Lenin-Filme von Michail Romm, 1937/38). Die allgemeine Begeisterung für den Tonfilm «Wege des Lebens» (Nikolai Ekk, 1931) kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass das amerikanische Vorbild, bzw. das deutsche (UFA vor 1934), weit mehr Gewicht hatte. Man beachte nur die Verwendung der sehr vielseitigen Formen und Möglichkeiten von Milieukomödie und Drama.

Li Bingqians (alias Jack Lee) Urteil über Lubitsch ist bezeichnend: «Was ich vor allem schätzte, war die Art und Weise, wie er ausserordentliche Dinge mit beschränkten Mitteln zustandebrachte, dabei sogar den Dekorwechsel aufs Minimum reduzierte. Diese Arbeitsweise war für einen chinesischen Regisseur von damals bestens anwendbar» (In: *Positif*, Nr. 260, Okt. 1982). Mit einem solchen Bewusstsein sich an Hollywood zu orientieren, war nicht bloss eine Nachäfferei, wie es sie überall und im Überfluss gab, von den Ersatz-Shirley-Temples bis zu den imitierten Girls in den «all talking, all singing, all dancing»-Filmen. Es entsprach gewiss den Bedürfnissen von Produktion und Rezeption, aber die Filmer machten sich auch die Sprache des Hollywood-Films als Ausdrucksmittel zu eigen und verwendeten sie so deutlich wie möglich für ihre eigenen Ziele und Zwecke.

### 3. Shanghai: Der progressive Film der vierziger Jahre

Die erste Periode des linken Films war kurz. Sie ist von zwei Ereignissen eingegrenzt, dem Angriff auf Shanghai 1932 und dem Ausbruch des chinesisch-japanischen Krieges 1937. Vom Film der Einheitsfront (1936–1939) und den Anfängen einer eigentlich kommunistischen Produktion (1939–1949) in den sogenannt befreiten Zonen haben wir bereits gesprochen. Bleibt anzufügen, dass im besetz-

ten Shanghai weiterhin Filme produziert wurden, wenn auch spärlicher. Hongkongs Bedeutung für die Filmindustrie nahm nach 1937 stetig zu. Was die Japaner angeht, so bemühten sie sich sehr um den Aufbau einer Filmindustrie in der besetzten Mandschurei (Manchukuo). Nach Kriegsende brach bald einmal der Bürgerkrieg aus, die grossen militärischen Operationen begannen im März 1947.

Der rasche Niedergang des nationalistischen Regimes und die unaufhaltsame Machtübernahme durch die Kommunisten bilden den Kontext einer zweiten Periode des progressiven Filmschaffens in Shanghai, in einem zugleich vertrauten (Repression, Zensur) und neuen (sich abzeichnende Niederlage der Nationalisten) Rahmen.

Es entstand ein breites Spektrum von Filmen, vom historisch-sozialen Gemälde («Die Wasser des Huangpo-Flusses fließen im Frühling nach Osten», Cai Cusheng und Zheng Junli, 1947), übers realistische Drama («Krähen und Spatzen», Zheng Junli, 1949) bis zur Adaption eines Comic-strips («San Mao, der Vagabund», Zhao Ming und Yan Gong, 1949). Satire und Sittenkomödie kamen in bemerkenswerten Lustspielen zum Zug («Falscher Phönix», Zuo Lin, 1947, und «Hoch lebe die Dame», Sang Hu, 1947). Literaturverfilmungen waren schon in der ersten Periode Vehikel, besser gesagt Trojani-sches Pferd, der Kritik gewesen und wurden wiederum so eingesetzt («Nach-asyl», Zuo Lin, 1947, nach Maxim Gorki). Manche Filme erreichten eine Kunst, die zwar nicht politisch war, aber brillante Züge besass (z. B. «Freuden und Leiden des mittleren Alters», Sang Hu, 1949). An diesem Punkt stossen wir auf zwei Probleme: Erstens wird die Definition «progressiver Film» vage, und wir wissen nicht genug, um sie zu klären, zweitens kann man die oft weitaufgefächerte, langjährige Aktivität bestimmter Regisseure, deren Produktion verdächtig nach «Gesamtwerk» aussieht, als Ganzes nicht überblicken.

In den Filmen der Wenhua und der Kunlun – Firmen, in denen die engagiertesten Leute arbeiteten – kommt das Vorgefühl eines bevorstehenden Umbruchs klar

zum Ausdruck. Die Kritik ist unverhohlene, sie entfaltet sich gelegentlich zu dia-chronen Fresken, die zwanzig Jahre um-fassen. In äusserst sorgfältigen Inszenie- rungen führten die Regisseure ihre The-men (Entwertung, Angst vor Hungersnö-ten, Familientrennung, Korruption der herrschenden Klasse) mit aller Schärfe vor Augen.

«San Mao, der Vagabund» wurde vier Monate nach dem Einmarsch der Volks- befreiungsarmee in Shanghai (Mai 1949) abgedreht und mit einem nachträglichen Schluss versehen, der das festliche Defilee der Befreier zeigt. Dieses Happy-End, das in der Folge unumgänglich wurde, macht im nachhinein die Implikationen des Films explizit. Man kann darin aber auch das Symbol des Übergangs von der Beschreibung zur Vorschrift, vom denunzierenden zum repräsentierenden Film sehen.

Roland Cosandey

(Aus dem Französischen übersetzt von  
Marianne Sträuli)

Fortsetzung folgt

#### 4.

An die Frage der Zuständigkeit schliesst sich jene der (ästhetischen) Erneuerung eng an, auch sie wurde in jeder liberalen Periode diskutiert. Lösel hat einige wichtige Texte übersetzt: «Gongs und Trommeln beim Film» (Chung Tianfei, Dezember 1956), ein Artikel, der während der Kam-pagne von 1957 unter heftigen Beschuss kam, und «Monolog zur Frage der Innova-tion beim Film» (Qu Baiyin, Frühling 1962), ein Text, der uns eine Ahnung von den non-konformistischen Überlegungen gibt, die Zhou Enlais Rede vor den chinesischen Filmschaffenden (Juni 1961) anregte. Diese Rede wurde in Zusammenhang mit der «Kampagne zur Befreiung des Geistes» im Februar 1979 veröffentlicht und weit ver-breitet. «Über die Modernisierung der Filmsprache» (Li Tuo, 1979) bezieht sich auf die Gegenwart. An diesem Essay lässt sich ablesen, wie rudimentär die historischen Kenntnisse in Sachen Film sind, vor allem was den Film in der übrigen Welt angeht.