

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 40 (1988)
Heft: 4

Artikel: Aufbruch zu neuen Dimensionen
Autor: Jaeggi, Urs
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931459>

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: 14.04.2026

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

Urs Jaeggi

Aufbruch zu neuen Dimensionen

Kaum ein Zufall ist es, dass sowohl das Festival des 3 Continents in Nantes wie auch das Festival du Tiers-Monde in Fribourg sich entschlossen haben, dem Film aus der Volksrepublik China einen besonderen Platz einzuräumen. In Chinas wechsellagerter Filmgeschichte – Sabine Schneeberger vermittelt in ihrem Artikel «Chinesischer Film im Wandel der Zeit» davon einige Eindrücke – manifestiert sich ein Aufbruch; ein Aufbruch zu neuen Dimensionen, wie mir scheint. Die Filme der sogenannten fünften Generation weisen sowohl künstlerisch wie thematisch eine Vielfalt auf, die Staunen erregt. Bisher ideologisch doch eher eng eingespannt, findet der chinesische Film der Gegenwart zu einer überraschenden Freiheit der Auseinandersetzung mit den sozialen und politischen Verhältnissen des Landes. Dass die Filmautoren auch künstlerisch neue Wege suchen und finden, macht die Entdeckung des neuen Filmschaffens aus der Volksrepublik umso lohnender.

In Bildern von betörender, mitunter magischer Kraft breitet sich auf der Leinwand das tibetanische Hochland aus: unendlich weit, karg und baumlos. Am Klosterhain sitzen die buddhistischen Mönche vor ihren im Winde flatternden Gebetsfahnen im meditativen Dialog mit ihrem Gott. Dumpf verliert sich der Klang ihrer Hörner in den grünen Hügeln. Weiter unten streiten die Geier um einen Kadaver – die Allgegenwart des Todes im Leben.

In dieser Welt lebt Rorbu, ein Nomade, der mit seiner Frau und seinem Sohn rastlos unterwegs ist und seine Jurte immer wieder woanders aufstellt. Doch nicht allein die Suche nach Futter für die Tiere treibt ihn herum. Rorbu ist auf der Flucht, weil er von Zeit zu Zeit Pferde stiehlt. Nicht der Reiz des schnellen Gewinns auf Kosten anderer treibt ihn dazu, sondern die nackte Not, der Überlebenskampf. Rorbu leidet unter dem Zwang, stehlen zu müssen. Die Gewissheit, Schlechtes tun zu müssen, um überleben zu können, droht ihn innerlich zu zerreissen. Das Bewusstsein, gegen die Gebote seines Glaubens zu verstossen und ein Sünder zu sein, macht ihm schwer zu schaffen. Den Tod seines geliebten Sohnes nimmt er deshalb als schmerzliche Strafe Gottes hin; die Geburt eines zweiten als ein Geschenk und als Aufforderung, fürderhin einen ehrlichen Lebenswandel zu führen. Allein, die Lebensumstände zwingen Rorbu erneut zum Pferdediebstahl, und wieder sind ihm danach die Hässcher auf den Fersen. Um wenigstens Frau und Sohn ein Leben in Ehren und unter Buddhas Obhut zu ermöglichen, legt Rorbu eine Fährte, die seinen Angehörigen den Fluchtweg in ein neues Leben öffnet. Er selber erleidet bewusst das den Pferdedieben vorbestimmte

Schicksal. Der Dolch ist alles, was die Geier als Erinnerung an ihn zurücklassen.

Die überwältigende Kraft der Bilder, mit welcher der 36jährige Regisseur Tian Zhuangzhuang diese archaische Geschichte inszeniert hat, der gemessene Rhythmus der wohlüberlegten Montage machen «*Dao Ma Tse*» (*Der Pferdedieb*) in jeder Beziehung zu einem überragenden künstlerischen Ereignis. Es ist, als habe da einer die Faszination des Kinos und die Magie des Erzählens in Bildern neu erfunden. Der Film von Tian Zhuang-zhuang hat nichts gemeinsam mit jenem Kino des raschen Augenkitzels, mit dem wir immer mehr konfrontiert werden, nichts zu tun mit der Konsumware, die uns grell verpackte Nichtigkeiten massenweise entgegenschleudert. «*Dao Ma Tse*» ist ein Film, der die Sinne aufwühlt und sich tief in die Seele eingräbt. Die Grossartigkeit dessen, was da auf der Leinwand entsteht, entwickelt der Regisseur nicht mit den Mitteln des Pompösen und Spektakulären, sondern mit der ihm eigenen Sensibilität für die Ambivalenz und Widersprüchlichkeit menschlichen Ringens um die Sicherstellung existentieller Grundbedürfnisse einerseits und dem Streben nach Läuterung der Seele, das heisst nach der Ein- und Unterordnung in ein System höherer Wert- und Glaubensvorstellungen, andererseits.

In der Person von Rorbu, einem Sünder und Heiligen zugleich, einem, der, wenn auch der Not gehorchend, stiehlt, aber gleichzeitig bereit ist, für andere sein Leben herzugeben, ist diese Ambivalenz aufgehoben. Und sie findet – gleichsam als eine Spiegelung der Seele – ihren Ausdruck im Einbezug einer archaischen Landschaft, die gibt, aber auch fordert und nimmt. Tian Zhuangzhuang



Buddhistische Mönche im Gebet: aus «Dao Ma Tse» (Der Pferdedieb) von Tian Zhuangzhuang.

braucht kaum Worte, um sich dem Zuschauer mitzuteilen, geschweige denn um die soziale Botschaft seines Films zu vermitteln. Diese schält sich wie von selber aus den Bildern heraus. Der Mensch als Teil und auch Teilhaber der Schöpfung, fest eingebunden in das Gesetz des Werdens, Seins und Vergehens, das ist die eine Seite, die der Film zeigt. Der Mensch als ein in seinem von Menschenhand geschaffenen sozialen Umfeld Gefangener bildet den anderen Ansatzpunkt. Auch hier wird Ambivalenz deutlich gemacht. Ist es nicht gerade das System – in «Der Pferdedieb»

verkörpert durch die diskrete Feudalherrschaft der buddhistischen Mönche, die sowohl das irdische als auch das Glaubensgut verwalten – das den Menschen in seinem Streben nach Erfüllung hindert?

Nun allerdings ist «Dao Ma Tse» kein Film mit einer direkten oder gar agitatorischen Botschaft. Er bleibt immerzu Allegorie oder eher noch Meditation über die *condition humaine*.

Film Studio Xi'an

Tian Zhuangzhuang ist einer jener Filmschaffenden in der Volksrepublik China, die der sogenannten fünften Generation zugerechnet werden. Sein Film «Der Pferdedieb» ist weitab von jenen ideologisch geprägten Filmen angesiedelt, die das Bild

des chinesischen Films in Europa über Jahre hinweg bestimmten. Neue, überraschend differenzierte Töne werden darin angeschlagen. Wie wohl kein anderes Werk signalisiert «Dao Ma Tse» einen Aufbruch des chinesischen Films zu neuen inhaltlichen und künstlerischen Dimensionen. Das manifestiert sich nicht zuletzt in einer Abkehr von festgefahrenen Sehweisen, wie dies zum Teil schon in Chen Kaiges «Huang Tudi» (*Gelbe Erde*) sichtbar wurde.

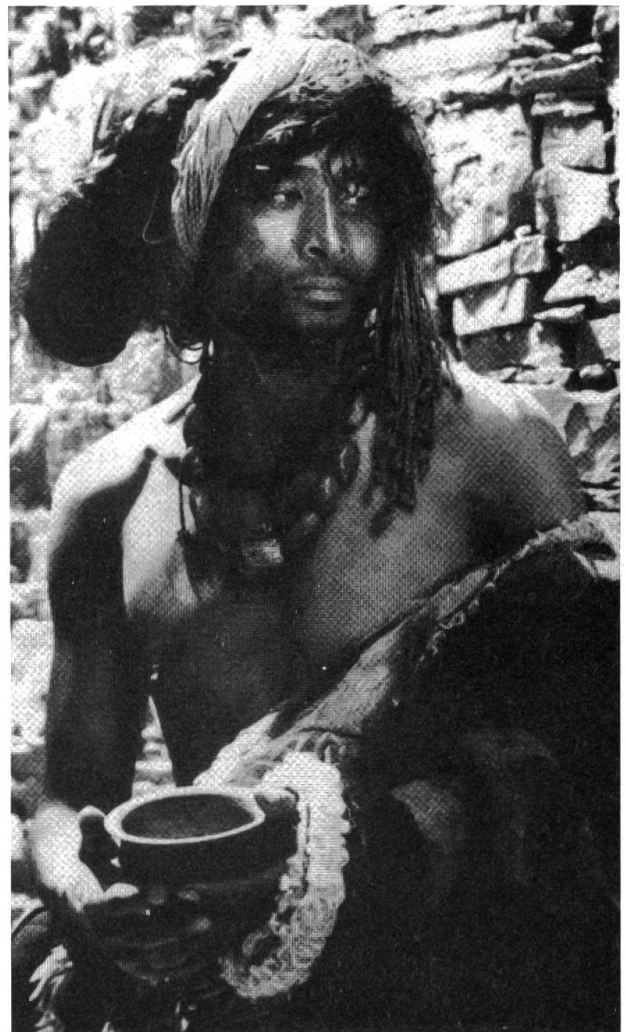
Entstanden ist «Dao Ma Tse» 1986 im Studio Xi'an, einem der insgesamt 16 Spielfilmstudios in der Volksrepublik China. (Neben diesen Studios für Spielfilme gibt es überdies zahlreiche spezialisierte Studios, so etwa für Dokumentar- und Kinderfilme oder Filme wissenschaftlicher Art. Das Studio Xi'an – 1958 ge-

gründet – produziert mit seinen gegenwärtig 1450 Angestellten neben zahlreichen Dokumentarfilmen jährlich um die zehn Spielfilme. Das ist im Vergleich zur gesamten Jahresproduktion Chinas mit ungefähr 120 bis 140 Spielfilmen eine bescheidene Zahl. Das bedeutet denn auch, dass sich unter den zehn Filmen einige befinden müssen, die sich kommerziell gut auswerten lassen. Eine eigentliche staatliche Subvention für das Filmschaffen existiert nämlich nicht. Die Filmstudios arbeiten selbsttragend. Zwar gewährt der Staat für die Produktion von Filmen Kredite, aber diese müssen nach der Auswertung zurückbezahlt werden.

Wu Tianming, der Leiter des Xi'an-Studios und selber auch Filmemacher (zum Beispiel «Meiyou Hangbiao de Heliu/Der Wilde Fluss») zur gegenwärtigen Situation: «Wer nicht gut arbeitet, gerät in eine Schuldenwirtschaft. Deshalb braucht jedes Filmstudio zum Überleben Filme, die sich kommerziell gut auswerten lassen. Solche produzieren wir denn auch; andere gehören aber mehr zur Kategorie «Cinema d'Art et d'Essay». Wir gestatten uns aber jedes Jahr die Produktion von zwei bis drei künstlerischen Filmen, die an der Kasse kein grosser Erfolg zu sein brauchen, die aber als eine Entdeckung gelten und die eine gute Presse haben.»

In der Tat wurde der Film «Der Pferdedieb» in ganz China nur in 14 Kopien verliehen und hat dem Studio Xi'an einen ziemlich grossen Verlust eingespielt. «*Hai Zi Wang*» (*Der König der Kinder*) von Chen Kaige, der 1987 im gleichen Studio entstanden ist, ist gar nur in zehn Kopien verliehen worden. Der hochinteressante Film erzählt die Geschichte eines jungen Lehrers – im alten China nannte man die Lehrer König der Kinder –, der am Ende der Kulturrevolu-

Cexiang Rigzin als Pferdedieb Rorbu.



tion nach einer Phase der Umerzählung in ein kleines Dorf geschickt wird und sich mit deren Folgen auf die Schüler und den Schulbetrieb konfrontiert sieht. Auch Kaige beflusst sich in diesem Werk, das er als sein bisher wichtigstes bezeichnet, neuer visueller Formen. Fernab alles Reisserischen berichtet er, wie die Schüler, zwar zum grossen Teil Analphabeten, aber dennoch von den Wandzeitungen beeinflusst, nicht mehr bereit sind, auf die Intensionen des Lehrers einzugehen. Dieser entschliesst sich schliesslich, wieder als Landarbeiter tätig zu sein.

«Wir setzen uns dafür ein», so Wu Tianming, dass solche Filme entstehen können. Die jungen Filmschaffenden brauchen diese Erfahrung des Experimentierens, und sie müssen

ihre neuen Ideen verwirklichen können. Ihre Filme haben ungewöhnliche Ausdrucksweisen, und sie haben einen frischen Wind ins chinesische Kino gebracht. Das muss man unbedingt unterstützen. Es braucht immer eine Avantgarde, damit der Film sich erneuern und weiterentwickeln kann. Wenn es dieses neue Blut nicht gibt, altert das Kino und stirbt schliesslich.»

Im Studio Xi'an ist man denn auch stolz über die Tatsache, dass hier Szenarios angenommen werden, die in andern Filmstudios der Volksrepublik keine Chance hätten, realisiert zu werden. Filme sollen, so Wu Tianming, die chinesische Wirklichkeit entdecken und sie so wiedergeben, wie sie ist. Man könne die Kunst nicht einfach an den Wagen der Ideologie

spannen, auch wenn dies gewissen Partei- und Kulturfunktionären am liebsten wäre. Natürlich habe auch die Kunst – und damit der Film – politische und soziale Entwicklungen zu reflektieren, aber dies nicht einfach am Gängelband der Ideologen.

Risiken im Rahmen halten

Zwar steht das chinesische Filmschaffen unter staatlicher Kontrolle, aber die Produktion erfolgt, wie schon erwähnt, nach einem Prinzip, das der freien Marktwirtschaft nicht unähnlich ist. Wu Tianming sieht sich deshalb gezwungen, die Risiken zu kalkulieren. Bei aller Bereitschaft, Nachwuchskräften eine Chance zu geben und auch ungewöhnliche Filme abseits des Mainstream zu produzieren, haben nur jene Filmschaffenden eine Chance, im Studio Xi'an ihre Projekte zu realisieren, die sich über ihre Fähigkeiten auszuweisen vermögen: «Wenn ein junger Mann in meinem Büro auftaucht und mich fragt, ob ich bereit sei, seinen Film zu produzieren, sage ich nein. Dieses Risiko gehe ich nicht ein. Selbst wenn sein Drehbuch gut ist, kann ich ihm den Film nicht anvertrauen. Er hat ja noch nie einen gemacht, und ich weiss nicht, ob er überhaupt in der Lage ist, damit zurechtzukommen. Das System ist ganz einfach: Ich gebe denen eine Chance, in die ich Vertrauen habe. Bei nur zehn Spielfilmen im Jahr kann ich als Studiodirektor keine allzu grossen Risiken eingehen.»

Die Risiken in einem gewissen Rahmen zu halten, drängt sich auch deshalb auf, weil die 16 Spielfilmstudios in der Volksrepublik China zueinander in einer Art Konkurrenzverhältnis stehen. Dies manifestiert sich etwa dadurch, dass die Studio-

leiter versuchen, gute Regisseure und populäre Schauspieler unter Vertrag zu nehmen. Diese werden dann zu festen Löhnen angestellt, wobei sich die Saläre im Billiglohnland China in sehr bescheidenem Rahmen halten. Schauspieler verdienen im Durchschnitt so um die 100 Yuan monatlich, was einem Gegenwert von ungefähr 40 Franken entspricht. Man muss allerdings den Kaufwert berücksichtigen, um sich eine ungefähre Vorstellung über die Höhe dieses Salärs machen zu können. So etwa bezahlt man in China für eine Dreizimmerwohnung (50 Quadratmeter) bescheidene fünf Yuan Miete pro Monat, und für den Kauf von Lebensmitteln gibt eine Familie von durchschnittlicher Grösse im gleichen Zeitraum etwa 60 Yuan aus.

Während der Dreharbeiten erhalten die Mitglieder einer Film-



Wu Tianming, Direktor des Xi'an-Studios.

equipe zusätzliche Mittel zur Deckung der Diäten. Ist ein Film auf dem Markt erfolgreich oder gewinnt er in China oder im Ausland Preise, können Realisator und Schauspieler mit der Ausrichtung zusätzlicher Prämien rechnen. Mit diesen Prä-

mien versuchen die Studioleiter gute Kräfte an ihr Studio zu binden.

Dass sich die rund 140 Spielfilme einer Jahresproduktion auf dem Binnenmarkt zu amortisieren haben, liegt auf der Hand. Dieser allerdings ist im 1,7-Milliarden Volk für unsere Vorstellungen fast unfassbar gross. In den landesweit um die 180000 Vorführstellen – die unzähligen Wanderkinos sind in dieser Zahl eingeschlossen – scharen sich täglich um die 70 Millionen Besucher vor den Leinwänden. Im Vergleich dazu: In Indien zählt man täglich rund 12 Millionen Kinobesucher. Erfolgsversprechende Filme werden denn auch mit bis zu 400 Kopien auf diesen riesigen Markt geworfen. Die mitunter erheblichen Gewinne, die daraus resultieren, werden in der Regel von den Studios reinvestiert. Die ausländische Konkurrenz hält sich noch immer in bescheidenem Rahmen: jährlich werden nur 60 bis 90 Filme eingeführt. Das sind allerdings mehr als je zuvor. Dass sich gerade die Filmemacher der fünften Generation gerne an ausländischen Filmen orientieren und sich von ihnen inspirieren lassen, ist nicht zuletzt eine Folge der Politik der offenen Türe, wie sie seit einigen Jahren in der Volksrepublik China offiziell betrieben wird. Diese Öffnung macht sich im gegenwärtigen Filmschaffen sehr stark bemerkbar.

War es früher üblich, sich in den Filmen an der Partei- und Funktionärsdoktrin zu orientieren, etwa indem sich vorerst unangepasste Protagonisten aus Überzeugung ins Kollektiv einfügten, so gehen die Regisseure der jüngsten Filmemachergeneration andere Wege. Sie entdecken im Aussenseiter menschliche Qualitäten und üben nicht selten Kritik am mitunter noch immer unbeholfenen Umgang mit ihnen.

Ein Unangepasster stösst auf Widerstand

Ein starkes Beispiel in dieser Richtung ist der Film *«Hei Pao Shi Jian» (Der Zwischenfall mit der schwarzen Kanone)* von Huang Jianxin. Er handelt von einem unscheinbaren Mann, der unvermittelt ins Räderwerk der Sicherheitspolizei und des Parteiapparats gerät. Schuld daran ist ein Telegramm, das der brave Ingenieur aufgibt: «Schwarze Kanone verschwunden, setzt die Suche fort.» Was bedeutet der mysteriöse Text des braven Ingenieurs, der einem deutschen Monteur auf einer Grossbaustelle der Industrie Übersetzungsdienste leistet? Steckt Spionage dahinter?

Sicherheitshalber wird die zuständige Stelle informiert, und Ingenieur Zhao steht inskünftig unter diskreter Beobachtung. Und siehe da: Der brave Mann ist offensichtlich ein seltsamer Vogel. Er gehört nicht der Partei an, und überdies besucht er den katholischen Gottesdienst. Grund genug, ihn von seinem Job zu suspendieren. Ebenbürtiger Ersatz steht zwar nicht zur Verfügung. Der neue Übersetzer spricht zwar leidlich deutsch, aber mit der technischen Terminologie steht er auf Kriegsfuss. So treibt er unter unendlichen Mühen und einem geradezu grotesken Marathon durch die kopfschüttelnde Bürokratie für seinen Monteur eine Revolverkugel auf, wo dieser doch nur ein neues Kugellager gebraucht hätte. Doch selbst nach diesem pitoyablen Zwischenfall können sich die Apparatschiks nicht entschliessen, dem deutschen Monteur trotz dessen wiederholten und immer heftiger werdenden Interventionen den viel kompetenteren Zhao wieder zur Seite zu stellen, glauben sie doch die innere und äussere Sicherheit des Staates bedroht.

Zwar wird das Werk vollendet

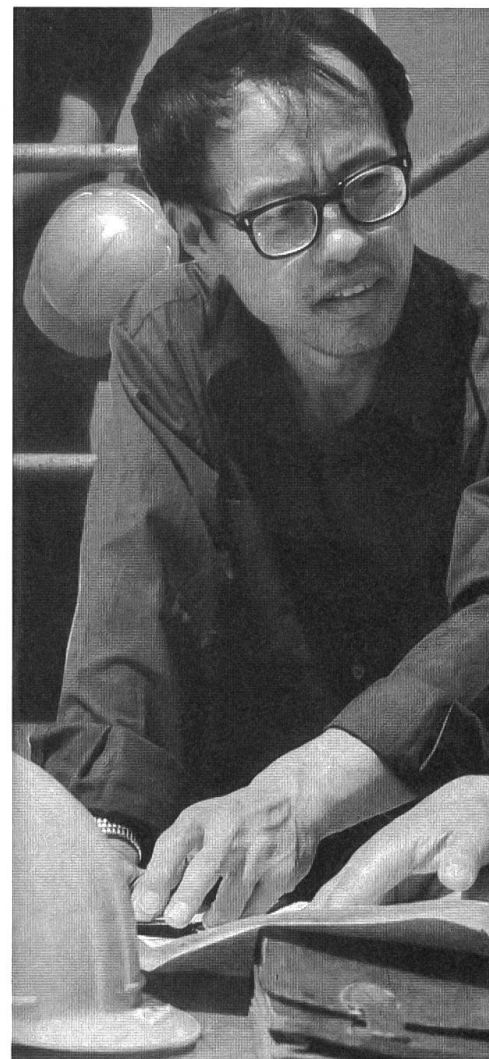
– um gleich nach der Inbetriebnahme stillzustehen und in der Folge hohe Verluste zu verursachen. Und ebenso löst sich das Geheimnis um das seltsame Telegramm auf. Zhao, der leidenschaftliche Schachspieler, hat es abgeschickt, um wieder in den Besitz einer Figur seines chinesischen Schachs – der schwarzen Kanone eben – zu kommen, die er im Hotelzimmer verloren hat. Sie lässt sich nicht öffnen und enthält demnach auch keinen Mikrofilm oder sonst eine geheime Botschaft. Warum, so fragt sich die Sicherheitspolizei noch immer, hat denn der Mann nicht einfach ein neues Schachspiel gekauft, statt die Geschichte mit dem Telegramm zu inszenieren?

Das Schlussbild von *«Der Zwischenfall mit der schwarzen Kanone»* ist wie eine Zusammenfassung dessen, was sich ereignet hat. Zwei Knaben stellen auf einem Feld Ziegel in eine Reihe. Durch einen kleinen Stoss lösen sie die von den Dominosteinen her bekannte Kettenreaktion aus. Zhaos ominöses Telegramm steht am Anfang der Kettenreaktion, löst Verdachtsmomente aus. Einmal in Gang gebracht, lässt sie sich nicht mehr aufhalten. Immer mehr Steine fallen. Und am Ende liegen alle flach. Die Geschichte vom zwar braven, aber nicht ganz konformen Ingenieur, der durch das System mit letzter Konsequenz zum Aussenseiter gemacht wird – stur und ohne Rücksicht auf Verluste, weil das System ja unfehlbar sein muss – hat Huang Jianxin als tempostarke Komödie inszeniert, die auf jede moralische Lektion verzichtet. Doch gerade in der Leichtigkeit der Inszenierung, die allerdings nie ausser Kontrolle gerät und in jeder Phase äusserste Präzision verrät, findet der Film seine kritische Kraft. Fast aggressiv schon geisselt er das Misstrauen gegenüber Aus-

senseitern. Konsequenter führt er ein Gesellschaftssystem ad absurdum, das Misstrauen zum Ausgangspunkt aller Dinge macht und sich damit – auf Kosten des Volkes selbstverständlich – der Lächerlichkeit preisgibt. Und wie im Dürrenmatt'schen Theater wird darin die Komödie zunehmend brüchig und gibt den Blick auf die Tragödie frei.

Selbstkritik als Zeichen der Öffnung

Es spricht für die gegenwärtig starke Position des Studios Xi'an, dass sein Leiter diesen Film von Huang Jianxin überhaupt erst als Szenario angenommen hatte, ihn in aller Freiheit produzieren liess und ihn schliesslich auch noch durch



alle Fährnisse des staatlichen Film- und Zensurbüros brachte. Das Mass an Selbstkritik, das in «Der Zwischenfall mit der schwarzen Kanone» geübt wird, ist nämlich nicht nur im chinesischen Filmschaffen unüblich, sondern würde auch in manchem westlichen Land den Vorwurf der Nestbeschmutzung provozieren. Das lässt sich umso mehr mit Gewissheit sagen, als die Geschichte, die Huang Jianxing erzählt, Modellcharakter natürlich nicht nur für die Volksrepublik China hat. Dass sie aber ausgerechnet dort produziert wurde, darf doch als ein starkes Zeichen für die seit einigen Jahren eingeleiteten Bemühungen um eine Öffnung verstanden werden.

Glasnost und Perestrojka also auch im chinesischen Film? Nicht nur die Werke aus dem

Studio Xi'an weisen in diese Richtung. Chen Kaige, wohl einer der bedeutendsten Regisseure der jungen Generation, hat mit einem seiner letzten Filme in diese Richtung ein Zeichen gesetzt: Mit «*Da Yue Bing*» (*Die grosse Parade*) – vom Studio Guangxi produziert – hat er sich bereits 1985 ans noch zulässige Mass landesüblicher Kritik vorgetastet. Er verfolgt darin den Weg von sechs jungen Soldaten, die in eine spezielle Einheit eingezogen werden, welche an der grossen Militärparade am Nationalfeiertag teilnehmen soll. Drakonischer Drill, 10000 Kilometer Marsch im Stehschritt als Vorbereitung für den anderthalb Minuten dauernden Vorbeimarsch auf dem Tiananmen-Platz in Peking erwartet die Truppe. In der Isolation eines abgelegenen Flugfeldes, wo die Übungen stattfinden, wird die Spannung zwischen individuellem Anspruch und Einpassung ins Kollektiv virulent.

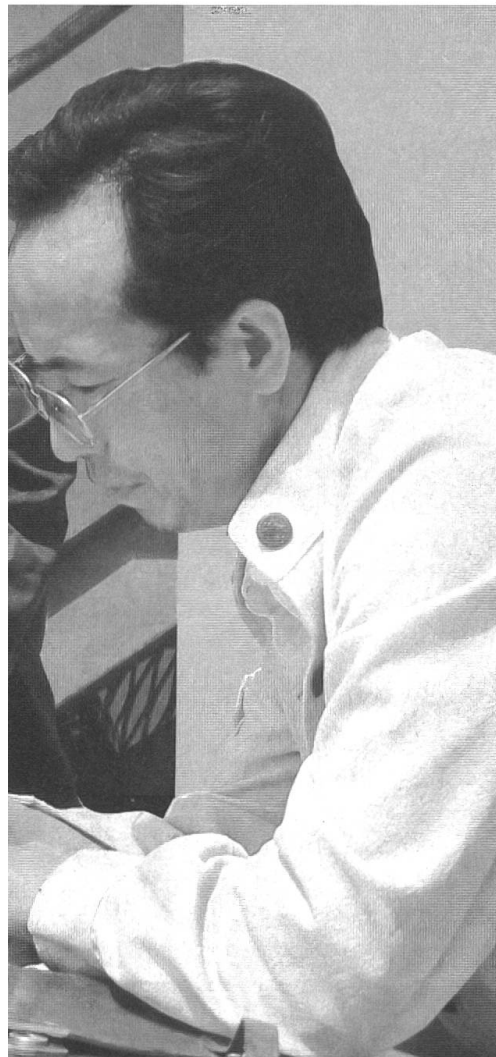
Kaige nutzt diese von ihm herbeibeschworene Situation geschickt, um verschiedene Themenkreise anzuschneiden und auszuleuchten. Da steht im Vordergrund zwar gewiss die Frage nach dem Sinn einer solchen Ausbildung und damit wohl auch versteckt nach dem einer Armee. Da erinnert der Film unweigerlich an Werke amerikanischer Herkunft wie beispielsweise «Full Metal Jacket» von Stanley Kubrick oder «Gardens of Stone» von Francis Coppola; nur dass es hier nicht um eine Ausbildung für den Krieg in Vietnam oder für die

Durchführung militärischer Begräbniszereemonien, sondern um einen Akt von Armeepresenz zu repräsentativen Zwecken geht.

Dass daneben aber auch Problemkreise wie die absolute Einordnung des einzelnen Menschen in ein über alles dominierendes System – die Armee steht hier durchaus als Symbol für das gesellschaftliche Kollektiv –, angeschnitten oder das Tabu-Thema Homosexualität im Militär aufgegriffen werden, gibt diesem Film eine Dimension, die weit über eine reine Armeekritik hinausreicht. Dazu gehört wohl auch Kaiges Versuch, am Beispiel der unterschiedlichen Herkunft seiner Protagonisten, ein geradezu modellhaftes Bild des Vielvölkerstaates China zu entwerfen und dabei beispielsweise den Spannungsbogen zwischen Stadt- und Landbevölkerung aufzuzeigen.

Zensurprobleme

Was an «*Da Yue Bing*» überzeugt, ist indessen nicht nur die offene und kritische Auseinandersetzung mit dem Ereignis, das Kaige zum Anlass seines Filmes nimmt, und auch nicht allein die mitunter fast ironisierende Darstellung, wie sie etwa auf dem Höhepunkt, der grossen Militärparade in Peking durch Zeitlupenaufnahmen der streng ausgerichteten Truppenkörper, die den Aufmarsch fast balletartig verfremden, erzielt wird. Mindestens ebenso beeindruckt die beherrschte, absolut sichere Anwendung der filmischen Mittel. Sie kommt nicht nur in den packenden Bildern (Kamera: Zhang Yimou) und der raffinierten Montage zum Ausdruck, sondern auch in der klugen Verbindung von Bildebene und Tonspur. Die Musik von Qu Xiaosong und Zhao Quiping setzt Kaige fast kontrapunktisch ein. Wo sie pompös zu sein



Liu Zifeng (links) als Ingenieur Zhao, der durch ein Telegramm und sein etwas ungewöhnliches Verhalten Verdacht auf sich zieht. Aus «Hei Pao Shi Jian» (Der Zwischenfall mit der schwarzen Kanone) von Huang Jianxin.



Zu schwarzes Bild der Armee gezeichnet? «Da Yue Bing» (Die grosse Parade) von Chen Kaige wurde von der Zensur erst nach gewissen Änderungen freigegeben.

hätte, wird die Erwartungshaltung des Zuschauers nicht erfüllt. Das verleiht dem Film zusätzlich unterschwellige Töne und verdeutlicht – ohne explizite Darstellung – den Sinn der Botschaft.

Dass «Die grosse Parade» in China nicht überall auf Zustimmung gestossen ist und vorerst auf's Eis gelegt wurde, kann nicht verwundern. Chen Kaige dazu: «Der Film entspricht in der heutigen Version nicht in allen Teilen dem, was ich beabsichtigt habe. Gedreht wurde er 1985, herausgekommen ist er 1987. Dazwischen liegen zwei Jahre Schwierigkeiten mit dem

Zensurbüro. Von Seiten der Armee gab es erhebliche Proteste gegen «Da Yue Bing». Die Bilder über das Leben in der Armee sind als zu hart, zu brutal qualifiziert worden. Funktionäre des Militärs haben sich gegen die Herausgabe des Films gestellt, weil ihrer Meinung nach das Bild der Armee zu schwarz gezeichnet wurde.»

Das Zensurbüro, das zu einem Film in der Regel nicht einfach ja oder nein sagt, sondern versucht, mit den Regisseuren in ein Gespräch zu kommen, hat Kaige aufgefordert, Änderungen vorzunehmen. Kaige: «Ich habe dann versucht, den Film künstlerisch zu retten. Obwohl ich mit dem Zensurbüro Schwierigkeiten gehabt habe, glaube ich, dass «Die grosse Parade» ein wichtiger Film geworden ist.» Aber es ist unverkennbar, dass aus diesen Änderungen die Ambivalenz des Filmes resul-

tiert, die es mitunter schwer macht zu erkennen, ob Kaige nun die grosse Parade und die Vorbereitungen dazu feiert oder kritisiert.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass sich die Zensurbehörde nicht einfach auf Normen und Gesetze abstützen kann. In China existiert nämlich kein rechtsgültiges Filmgesetz. Ein solches ist zur Zeit in Vorbereitung, hat aber bisher noch keine konkreten Formen angenommen. Als Richtschnur für die Zensurbehörde gilt deshalb eigentlich eine moralische oder auch ideologische Basis. So kann es gelegentlich vorkommen, dass die Zensur einen Film abnimmt und für gut befindet, aber dass sich ein hoher Funktionär gegen die Freigabe stellt. Im Falle von «Die grosse Parade» war dies eine Militärperson. Das kann dann unter Umständen genügen, um die Vor-

führung eines Filmes zu verhindern.

Für den Direktor des Xi'an-Studios, Wu Tianming, ist es deshalb von Bedeutung, dass ein zukünftiges Filmgesetz klare Richtlinien auch für die Zensur festlegt. Seiner Meinung nach würde das Festhalten von zwei, drei prinzipiellen Punkten genügen. So ist es für ihn klar, dass keine Filme gegen die Partei oder den Kommunismus gedreht werden dürfen. Ebenso erachtet er ein Verbot der Pornografie als sinnvoll. Dass sich Wu Tianming für klare Verhältnisse einsetzt, ist verständlich, wenn man weiss, dass er zwei Jahre lang gegen die Willkür eines Funktionärs im staatlichen Filmbüro kämpfen musste, um für das Studio in Xi'an Produktionsbedingungen auszuhandeln, die ein Filmschaffen in künstlerischer Freiheit ermöglichen. Staatliche Kontrolle wird nämlich nicht nur über die einzelnen Filme ausgeübt, sondern auch über das vom Filmbüro zugewiesene Kontingent an jährlichen Produktionen, womit ein Filmstudio ganz direkt am Lebensnerv getroffen werden kann. Dennoch ist nicht auszuschliessen, dass Produzenten und Filmschaffende mit dem gegenwärtigen System, das vieles offen lässt und damit auch die Möglichkeit für künstlerische Freiräume schafft, besser fahren.

Breitenentwicklung

Aufgrund einiger weniger Filmbeispiele und Gesprächen mit Wu Tianming und Chen Kaige habe ich versucht, die Entwicklung des jüngsten chinesischen Filmschaffens darzustellen. Da könnte sich leicht der Verdacht einstellen, die hier erwähnten Beispiele seien Einzelfälle. Dagegen spricht die folgende Äusserung Chen Kaiges: «Der chi-

nische Film wird sich in den nächsten Jahren sehr verändern. Der Trend zu einer Vielfältigkeit in Form und Inhalt ist unverkennbar. Von nicht geringer Bedeutung dafür ist die seit einiger Zeit bestehende Öffnung für Filme aus dem Ausland. Ein nicht unerheblicher, befruchtender Einfluss macht sich bemerkbar.»

Für die in Gang befindliche Erneuerung des chinesischen Filmschaffens auch zur Breite hin sprechen andere Filmbeispiele wie etwa die Filme von Wu Tianming. «*Lao Jing*» (*Der alte Brunnen*) zum Beispiel, der 1987 entstanden ist, entwirft ein in epischer Breite angelegtes Gemälde von bisweilen fast dokumentarischem Charakter über die Existenznöte und den Kampf einer Bevölkerungsgruppe um Wasser, der viele Opfer fordert. Auch wenn Tianming mit konventionellen filmischen Mitteln arbeitet und in seinem mitunter etwas gar pragmatischen Realismus oft unbeholfen wirkt, so ist doch auch in diesem Film das starke Bemühen zu finden, chinesische Wirklichkeit über festgefahrene Ideologien hinweg zu ertasten und darzustellen.

Aber auch Filme wie «*Xiang Nu Xiao Xiao*» (*Das Mädchen Xiao Xiao*) von Xie Fei Ulan oder «*Ye Shan*» (*In den Wilden Bergen*) von Yan Xueshu stehen für den Aufbruch des chinesischen Filmschaffens. Es wird darüber, wenn nicht alles täuscht, in den nächsten Jahren etliches zu hören sein. ■

Sabine Schneeberger

Chinesischer Film im Wandel der Zeit

Ein Fotograf aus Peking kauft sich eine deutsche Kamera in einem französischen Laden und macht damit einen 15minütigen Film auf die Weise, wie es ihm in Japan beigebracht wurde. Das ist die lange Geschichte eines kurzen Films, der mit seinem Erscheinen 1905 die Geburt einer noch viel längeren Geschichte auslöst.

Das erste Kino Chinas wird anfangs Jahrhundert von einem spanischen Unternehmer eröffnet. Bis zur Erklärung Chinas zur Republik im Jahre 1913 werden die «elektrischen Theater» miss-trauisch und lieber von aussen betrachtet. Die Machtübernahme durch Sun Yatsen trägt zur Verbreitung des Kinos bei.

Produktionszentrum Shanghai

1913 entsteht in Shanghai ein von einem Amerikaner und einigen Chinesen gegründetes Filmstudio, die Asian Motion Picture Company. Dort werden vor allem Kurzfilme produziert. Bevorzugte Figuren sind Banditen, Waisenkinder und melodramatische Figuren aus klassischen Romanen, die meist die oberen Gesellschaftsschichten zeichnen. Dazu werden auch amerikanische Filme imitiert, was dem chinesischen Film einen kosmopolitischen Anstrich verleiht.

Der erste abendfüllende Film ist die Verfilmung eines populären Theaterstücks über die Ermordung einer Prostituierten durch einen jungen Betrüger. Der Film heisst «*Yen Rei-hsun*» und entstand 1921 in einem 1917 von amerikanischen Unternehmern gegründeten Shanghai Studio.