

Das Hongkongkino ist tot ... : und in besten Verfassung!

Autor(en): **Brockmann, Till**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 363

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863223>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

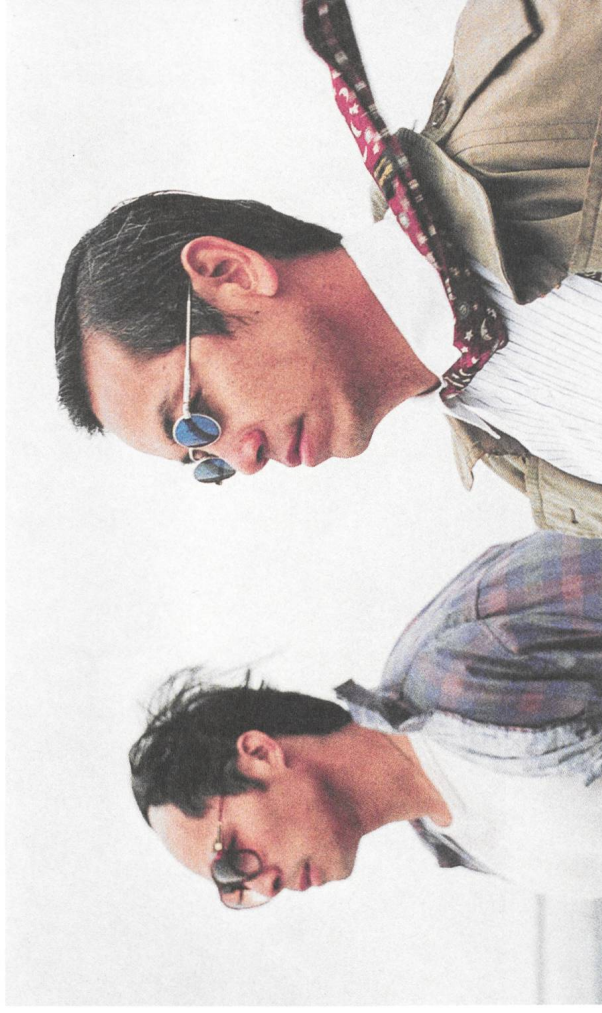
Das Hongkong- kino ist tot ...

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»



CJ7 (2008) Stephen Chow



Shaolin Soccer (2001) Regie: Stephen Chow

und in bester Verfassung!

Vor zwanzig Jahren, am 1. Juli 1997, ging die ehemalige britische Kronkolonie Hongkong an das Mutterland China zurück. Während bis zu Beginn der neunziger Jahre die Filmproduktion des Stadtstaates noch zu den quantitativ und qualitativ stärksten Südostasiens zählte, ist seit-her ein massiver Rückgang zu verzeichnen, zumindest was die Produktionszahlen anbelangt. Wer hier einen direkten Zusammenhang sieht, liegt allerdings falsch.

Ein Blick in die letzten zwei Jahrzehnte lokaler Filmgeschichte und eine Umschau vor Ort anlässlich des 41. Hong Kong International Film Festival lassen erkennen, wie wirkungsmächtig, vielschichtig und widersprüchlich die Beziehung des Hongkongfilms zur ökonomischen und politischen Situation in China ist.

Die Blütezeit

Allgemein gilt die Zeit von Anfang der achtziger bis Mitte der neunziger Jahre als Blütezeit des Hongkongfilms – dieser wichtigen Schaffensperiode ist derzeit im Filmpodium der Stadt Zürich, im Berner Kino Rex und im Kinok St. Gallen eine reichhaltige Retrospektive gewidmet. Während der noch unter britischer Flagge sich befindende Stadtstaat für eine kurze Zeit zwischen 1971 und 1973 mit den Filmen von Bruce Lee zum ersten Mal auch weltweit auf sich aufmerksam machte, begann in dieser goldenen Epoche eine wahrliche Dominanz des Hongkongfilms an den heimischen Kinokassen und eine Erfolgsgeschichte im ganzen südostasiatischen Raum.

Die ersten Knospen der Blütezeit zeigten sich Ende der siebziger Jahre, als eine Reihe von Regisseuren aus dem kantonesischen Fernsehen in die Kinobranche übersiedelte und diese mit neuen künstlerischen Ideen und einer stärkeren Fokussierung auf die Alltagsrealität der Stadt aufmischte. Mit ihnen setzte auch der Siegeszug der kantonesischen Sprache ein – lange war das lokale Idiom eher nur in kleineren Produktionen

vertreten, während die bedeutenden Filme zumeist auf Mandarin gedreht wurden. Diese als *Hong Kong New Wave* bezeichnete Gruppe von Filmemachern war zwar eher heterogen, doch sie beeinflusste sowohl das künstlerisch anspruchsvolle als auch das kommerzielle Kino und wurde mit Filmen wie *Ann Hui's Boat People* (1982) auch international wahrgenommen.

Der kantonesische Film erfuhr aber vor allem im Unterhaltungskino einen phänomenalen und ungeahnten Popularitätsgewinn: Neben traditionellen Genres wie dem Schwertkampf-, Kung-Fu- oder Geisterfilm lockten seit den achtziger Jahren auch Komödien, Liebes-, Action-, Polizei-, Gangster- oder Fantasyfilme das Publikum in Scharen in die Kinos. Besonders gerne würfelte man auch Genres durcheinander. *Jackie Chan* stieg mit seiner Mischung aus Kung-Fu, Action und Komödie zu einem Star auf, dessen Charme und akrobatische Fähigkeiten bald auch ein Millionenpublikum ausserhalb der Grenzen der kleinen Kronkolonie für sich gewann. Der eklektische Regisseur *Tsui Hark* schuf mit seinen flamboyanten, manchmal hektischen Genrevermischungen ein Kino, das nur noch aus Energie und visuellem Einfallsreichtum zu bestehen scheint. Daneben gab es Regisseure, die etablierten Genres zu neuen Höhenflügen verhalfen, so etwas *Ringo Lam* und *John Woo* dem Actionkino. Woo kann ohne Übertreibung als der weltweit einflussreichste Actionspezialist des ausgehenden Jahrtausends bezeichnet werden: Seine von Zeitlupe, Montagegewittern und Dutzenden von Leichen gekennzeichneten Choreografien der Gewalt ernteten auch in den USA grosse Bewunderung, sodass er Mitte der neunziger Jahre vom Hollywoodkino abgeworben wurde.

Im Kielwasser dieses lebhaften Mainstreamkinos – und zugleich von dessen filmtechnischem Know-how, seinen narrativen Vorlagen und etablierten Stars profitierend – traten ausserdem weitere künstlerisch ambitioniertere Regisseure in Erscheinung wie *Stanley Kwan*, *Fruit Chan* und allen voran *Wong Kar-wai*, der zu einem Liebling des internationalen Arthousekinos avancierte. Es kommt also nicht von ungefähr, wenn *David Bordwell*, einer der renommiertesten amerikanischen Filmwissenschaftler und Kenner des internationalen Kinos, zur Jahrtausendwende über das Filmschaffen Hongkongs allgemein urteilte: «Since the 1970s it has been arguably the world's most energetic, imaginative popular cinema.»

Das Einsetzen der Krise

Natürlich ging bei all dieser Euphorie auch in der Filmbranche nicht vergessen, dass der britischen Kronkolonie am 1. Juli 1997 die Rückgabe an das chinesische Mutterland bevorstand. Seit 1984, dem Jahr der Unterzeichnung des Rückgabevertrags, der dem Stadtstaat immerhin eine Teilautonomie und Sonderrechte garantierte, grassierte ein diffuses Unbehagen über ganz Hongkong, das sich thematisch auch in so manchem Film offenbarte. Die brutale Unterdrückung der Demonstrationen auf dem Tiananmen-Platz 1989 seitens der volksrepublikanischen Regierung alimentierte diese Zukunftsängste zusätzlich. Da das

Hongkongkino aber schon immer bis auf wenige Ausnahmen eskapistisch und gänzlich unpolitisch war, betrafen die Bedenken eher die allgemeinen ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen als Ängste vor ideologischer Zensur.

Tatsächlich setzten lange vor dem Schicksalsjahr 1997 Entwicklungen ein, die der Filmindustrie Hongkongs schwer zusetzten und die nichts mit der Übergabe zu tun hatten. Viele nennen das Jahr 1993 als Wendepunkt, denn damals passierte etwas Unerhörtes: Mit Spielbergs *Jurassic Park* stand zum Jahresende eine US-Produktion an erster Stelle der Top-Ten-Filme an der Hongkonger Kinokasse. Das, was für die meisten Länder der Welt eine Normalität ist, kratzte am Selbstverständnis der erfolgsverwöhnten Filmindustrie, denn in den Boomjahren waren sämtliche Filme auf den ersten zehn Plätzen heimische Produktionen. In der Folge errang Hollywood kontinuierlich immer grössere Anteile am Hongkonger Kinomarkt bis zur heutigen Vormachtstellung; zur gleichen Zeit gingen die Zuschauerzahlen allgemein massiv zurück, was man auch auf ein verändertes und diversifizierteres Freizeitverhalten der Jugendlichen zurückführte. Noch verheerender als auf dem heimischen Markt setzte die US-Konkurrenz der Hongkongfilmindustrie aber auf deren Auslandsmärkten zu. Auch zur Blütezeit der achtziger und neunziger Jahre waren die lediglich fünfeinhalb Millionen Einwohner (heute sind es deren sieben) des Stadtstaats nur marginal für den Erfolg der Filmindustrie verantwortlich, denn das Hongkongkino war immer ein Exportkino: Der wichtigste Auslandsmarkt war zweifellos Taiwan, doch die Hongkonger Produktionen waren auch in Singapur, Japan, Malaysia, Korea, Thailand, Indonesien und anderen Ländern des südostasiatischen Raums äusserst populär. Es kam sogar vor, dass manche Filme spezifisch für eines dieser Länder gedreht und gar nie in Hongkong selber aufgeführt wurden. Diese Auslandsmärkte fielen indes fast gänzlich der aggressiven Expansionspolitik der amerikanischen Produzenten und Verleiher zum Opfer.

Weitere Gründe für den Einbruch der heimischen Filmindustrie sah man auch in der asiatischen Finanzkrise Ende der neunziger Jahre und in der mangelnden Qualität der Produktionen selber: In den Boomjahren habe man zu sehr auf Quantität als auf Qualität gesetzt, das Publikum bevorzuge die höheren Standards ausländischer Produktionen und sei der formelhaften, sich wiederholenden lokalen Filme überdrüssig geworden, hiess es. Während solche Ansichten immer spekulativ und kontrovers bleiben, gibt es einen letzten Grund, der nicht von der Hand zu weisen ist (obwohl er auch die ausländischen Produktionen betraf): Die besonders vom Festland ausgehende immense Videopiraterie hat das Kino zweifellos Millionen Zuschauer gekostet. Für den Preis eines Kinobesuchs konnte und kann man in der nahen chinesischen Grenzstadt Shenzhen, aber auch auf dem Schwarzmarkt in Hongkong selbst gleich ein Dutzend aktueller Filme kaufen.

Trotz des eindeutigen Einbruchs in den letzten zwanzig Jahren wäre es aber eine grobe Übertreibung, zu behaupten, das Hongkongkino sei damit von der Bildfläche verschwunden.

Deutliche Lebenszeichen

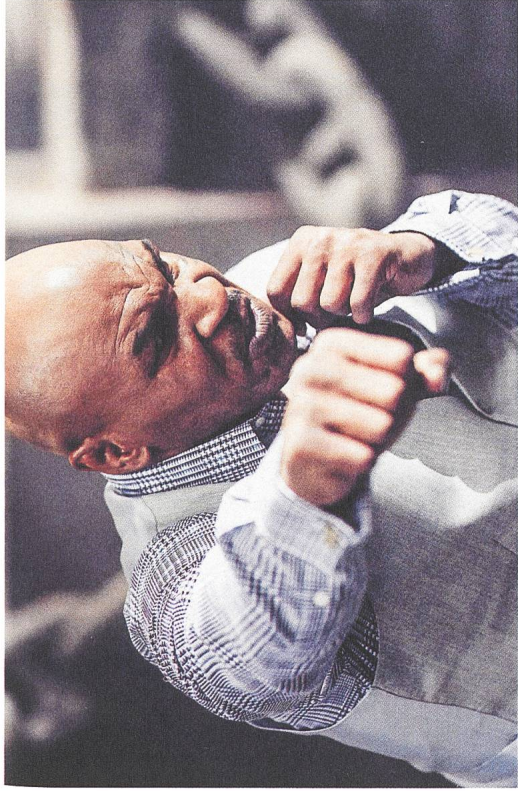
Es ist nichts Ungewöhnliches daran, wenn man sich in einem Land über den Zustand der indigenen Filmproduktion erkundigt, dass man sehr unterschiedliche Antworten bekommt. Je nach persönlichem Geschmack, ökonomischem Interesse oder filmpolitischen Wunschvorstellungen bekommt man divergierende Einschätzungen zu hören. Es gibt überall Optimisten und Pessimisten, propagandistische Schönredner und notorische Meckerer – das kennen wir auch hierzulande. Doch wer sich heutzutage in der Filmbranche Hongkongs umhört, erhält eine Bandbreite an Antworten, die in ihrer Widersprüchlichkeit geradezu abenteuerlich ist: Vom faktischen Tod des «wahren» Hongkongkinos bis zur Aussage, es ginge der indigenen Filmproduktion prächtig und es stünde ihr eine noch rosigere Zukunft bevor, sind alle Positionen vertreten. Paradoxerweise haben beide Seiten durchaus eine Berechtigung, so zu urteilen, wie wir hier nachfolgend darlegen wollen.

Der oben bereits hinreichend skizzierte Niedergang des Hongkongkinos ist nicht von der Hand zu weisen und nicht nur in Zuschauer-, sondern auch in Produktionszahlen zu belegen: Wurden in den fetten Jahren an die 200 Spielfilme produziert, kamen letztes Jahr noch grade 61 in die Kinos. Während vor dem Einsetzen der Krise, 1992, die einheimischen Produktionen noch 75 Prozent der Einkünfte am Box-Office ausmachten, zeigt sich 2015 mit den ausländischen (mehrheitlich Hollywood-)Produktionen, die 76 Prozent der Eintrittsgelder einheimsten, ein genau umgekehrtes Bild.

Doch nun kann man auch argumentieren, dass eine heimische Filmproduktion, die um die 25 Prozent des eigenen Markts innehat, gar nicht so schlecht dasteht – vergleichbar in etwa mit dem deutschen Film, der in den letzten fünf Jahren im Inland einen Marktanteil zwischen 18 und 27 Prozent besass. In vielen Ländern der Welt, so auch in der Schweiz, wäre das ein Wunsch- und Glanzresultat. Wenn auch die erste Position der zehn erfolgreichsten Filme in den letzten Jahren (fast) immer von Hollywoodstreifen belegt wurde, schaffen es regelmässig auch zwei, drei Hongkongfilme, sich in dieser Bestenliste zu platzieren.

Letztes Jahr landete zum Beispiel *Cold War II* von *Leung Lok-man* und *Luk Kim-ching* auf einem soliden dritten Platz und liess amerikanische Blockbuster wie *Batman v Superman*, *Doctor Strange* oder *Deadpool* hinter sich. Dabei handelt es sich um einen spannenden Action-Polizeifilm in klassischer Hongkongmanier, wie er auch in den frühen neunziger Jahren hätte gedreht werden können. Mit *Aaron Kwok*, *Chow Yun-fat* und *Tony Leung Ka-fai* ist er ausserdem mit Schauspielern besetzt, die in den achtziger Jahren Starstatus erlangten und an der Kinokasse offensichtlich immer noch Zugkraft besitzen.

Trotz Krise ist in den letzten zwanzig Jahren eine ganze Reihe von Filmen produziert worden, die in Hongkong und ausserhalb des kleinen Territoriums Beachtung gefunden hat. So etwa der in drei Teilen herausgekommene *Infernal Affairs* (2002–03), der nicht



Ip Man 3 (2015) Regie: Wilson Yip, mit Mike Tyson



Boat People (1982) Regie: Ann Hui



Shaolin Soccer (2001) Regie: Stephen Chow



Rouge (1982) Regie: Stanley Kwan

nur ein lokaler Kassenschlager war, sondern auch in Hollywood so geschätzt wurde, dass Warner Bros. die Rechte für ein Remake kaufte und den Film 2006 unter der Regie von Martin Scorsese als *The Departed* in den USA auf den Markt brachte. Grosse Erfolge feierten auch die Kung-Fu-Fussballkomödie – ja, so etwas gibts! – *Shaolin Soccer* (Regie: Stephen Chow), die sich 2001 vor allen ausländischen Produktionen behauptete, und die ebenfalls unter der Regie Chows entstandene Science-Fiction-Komödie *CJ7* (2008). Die historische Figur des legendären Grossmeisters Ip Man, dem wichtigsten Vertreter der Kampfkunst Wing Chun, hat dem Hongkongkino in den letzten Jahren ebenfalls eine Reihe von Erfolgen beschert: *Ip Man* (2008), *Ip Man 2* (2010) und *Ip Man 3* (2015), alle unter der Regie von *Wilson Yip* und mit dem Schauspieler, Actionchoreografen und Kampfkünstler *Donnie Yen* in der Hauptrolle, erzielten sehr positive Resultate sowohl im Inland als auch im Ausland – der dritte Teil hat weltweit immerhin 160 Millionen US-Dollar eingespielt; und Wong Kar-wais Version *The Grandmaster* (2013), die eher eine Charakterstudie als ein Kampfkunstfilm ist, behauptete sich im internationalen Arthousecircuit.

Johnnie To, einer der dynamischsten und angesehensten Regisseure und Produzenten Hongkongs, der seine Karriere ebenfalls in den Boomjahren lancierte, schafft es immer noch jedes Jahr, mindestens einen Film in die Kinos zu bringen. Nicht alle sind kommerziell erfolgreich, doch die meisten von ihnen laufen an den grossen Festivals und werden bei den Hong Kong Film Awards regelmässig ausgezeichnet. Es kommt auch wiederholt vor, dass manche Produktionen sogar besser im benachbarten Ausland laufen als in Hongkong selbst, wenn auch nicht in dem Ausmass, wie es früher der Fall war. Und auch bei den Asian Film Awards oder bei den für den chinesischsprachigen Film wichtigen Golden Horse Awards in Taipeh sind Filmschaffende aus Hongkong nach wie vor in allen Kategorien gut vertreten.

Angesichts dieser positiven Zeichen wundert es nicht, wenn *Li Cheuk-to*, einer der bedeutendsten Filmkritiker und -historiker Hongkongs und seit mehreren Jahren künstlerischer Leiter des Hong Kong International Film Festivals, im Gespräch durchaus positiv vom Zustand des Hongkongkinos spricht: «Ich bin auf jeden Fall nicht der Meinung, dass es vom Künstlerischen her, bei den qualitativen Standards, einen Niedergang in den letzten zwanzig Jahren gegeben hat. Im Gegenteil, wenn man den grossen numerischen Rückgang bei den Produktionszahlen bedenkt, der ja ausser Frage steht, kann man sogar sagen, dass zwar weniger, aber im Durchschnitt vielleicht bessere Filme gemacht werden. Natürlich kann man behaupten – das sind numerische Spielereien –, dass die Anzahl von wirklich guten Filmen pro Jahr bestimmt etwas kleiner ist als früher, aber einfach weil damals so viel mehr produziert wurde. In den achtziger Jahren konnten die erfolgreichen Filmemacher teilweise zwei, sogar drei Filme pro Jahr drehen! So war die Gesamtzahl guter Filme höher. Heute braucht ein guter Filmemacher vielleicht zwei bis drei Jahre, um ein Projekt zu realisieren. Allerdings sind die Filme dann oft mit einem grösseren Budget

ausgestattet und haben bessere Production Values. Selbst die Veteranen haben diesbezüglich dazugelernt und auch was die Qualität der Drehbücher anbelangt, gibt es nach meiner Ansicht Fortschritte.»

Zwar sind auch für Li die Rahmenbedingungen für den Hongkongfilm eindeutig schlechter geworden, und auch die Zensur kann für manche Filme ein Problem darstellen – dazu später mehr, doch das sollte nicht zu einem Pauschalurteil verleiten: «Jeder Film hat seine eigenen Herausforderungen, und es müssen viele und verschiedene Sachen stimmen, dass er gelingt. Aber zu sagen, vor 1997 waren die Produktionen gut und danach sind sie aufgrund von politischen oder ökonomischen Gründen schlechter, das wäre eine unsinnige und viel zu triviale Vereinfachung.»

Li sieht nicht nur in der Konkurrenz Hollywoods den Grund dafür, dass es der Hongkongfilm sowohl bei den heimischen als auch bei den Zuschauern in ganz Südostasien heute so viel schwerer hat als in der Blütezeit. Das ausschlaggebende junge Publikum sei heute viel kosmopolitischer und suche sich die Vorbilder im globalisierten Kulturangebot. «Damals in den Achtzigern und Neunzigern war die Populärkultur anders: Die Hongkongstars aus der Popmusik [von denen viele auch Schauspieler sind, A. d. R.], unsere Filmstars generell genossen einen hohen Status rund ums Chinesische Meer. Diese Stars waren von Thailand bis Japan beliebt, und es hiess: Wenn etwas in Hongkong klappt, dann klappt es auch im benachbarten Ausland. Hier hat sich das Blatt gewendet: Stars aus Ländern wie Japan oder auch Korea haben heute einen starken Marktwert, auch solche aus der Volksrepublik China. In China selbst sind die eigenen Stars oder eben solche aus Korea oder gar aus den Vereinigten Staaten zugkräftiger als jene aus Hongkong – mit Ausnahmen. Es hat sich eine viel stärkere Internationalisierung entwickelt, bei der sich Hongkong keine Vormachtstellung mehr erarbeiten kann. Wenn etwas in Hongkong funktioniert, heisst es schon lange nicht mehr, dass es auch für den Rest Asiens taugt.»

Die Beziehung zur Volksrepublik

Doch der eigentliche Schlüsselfaktor, um das Hongkongkino der letzten zwanzig Jahre zu verstehen, das Thema, das bei jedem Gespräch innerhalb der Filmbranche, bei jedem Symposium an erste Stelle steht, ist die Beziehung zur Volksrepublik China. Sie ist Glück und Verderb, Chance und Fluch zugleich.

Die Verflechtung der Hongkongfilmindustrie mit der des chinesischen Mutterlandes ist enorm und zeigt sich auf jeder Ebene: Sie erstreckt sich auf Produktion, Verleih und Marketing, betrifft Ressourcen ebenso wie Personal und schlägt sich selbst in der Filmästhetik nieder. Hongkong und China sind im Film so eng verbunden, wie es auf politischer und gesellschaftlicher Ebene zurzeit noch ein Wunschtraum ist. Nicht bei allen jedoch beruht diese Schicksalsgemeinschaft auf purer Gegenliebe, für manche ist sie nur ein notwendiges Übel, eine unausweichliche Überlebensstrategie. Trotzdem besteht kein Zweifel daran, dass beide Seiten von dieser Vermählung profitieren.

Der chinesische Filmmarkt ist der zweitgrösste der Welt und sollte nach neusten Projektionen im Jahr 2019 die USA auf Position eins ablösen. Nach Jahren rasanter Entwicklung, in denen Tausende neue Kinos gebaut wurden – in den letzten zehn Jahren hat sich die Anzahl Leinwände mehr als verzehnfacht –, und jährlichen Wachstumsraten des Box-Office von über 30 Prozent gab es 2016 zwar einen relativen Einbruch (es ist allerdings noch nicht klar, ob das Wachstum von «nur» 3,7 Prozent nicht auch auf eine korrektere Erfassung von vormals geschönten Daten zurückzuführen ist). Doch für das Hongkongkino mit seinem vergleichsweise winzigen Heimmarkt wirkt das Potenzial in China nichtsdestotrotz wie ein ökonomisches Himmelsreich.

Auch anderen Ländern, allen voran den Vereinigten Staaten, lässt der chinesische Markt Dollarzeichen in den Augen aufflackern, doch Hongkong besitzt gegenüber der Konkurrenz entscheidende Vorteile. Da sind die gemeinsame Sprache und die, trotz historisch gewachsener Unterschiede, gemeinsame kulturelle Basis zu nennen. Und vor allem unterliegt der Stadtstaat nicht den protektionistischen Restriktionen, mit denen die Volksrepublik ihren Markt immer noch schützt: In China dürfen pro Jahr maximal 34 ausländische Filme verliehen werden (seit 2012; von 2000 bis 2012 waren es nur 20 und davor sogar nur 10), ausserdem müssen ausländische Firmen einen Teil der Gewinne abliefern, und während besonders profitablen Spielzeiten im Jahreskalender – zum Beispiel den Neujahrsferien – sind die Säle nur chinesischen Produktionen vorbehalten. Reine Hongkongfilme, die von der Zensurbehörde in China für den Verleih freigegeben werden, unterliegen indes nicht dieser Importquote und müssen zudem einen viel geringeren Teil der Gewinne abliefern. Koproduktionen zwischen China und Hongkong werden sogar vollumfänglich wie einheimische Filme behandelt. Da ist es nicht erstaunlich, dass Hongkong das mit Abstand wichtigste Koproduktionsland auf dem Festland ist: 2016 waren 54 (60 Prozent) von 89 chinesischen Koproduktionen solche mit einer Hongkongpartnerschaft.

Seit mehr als fünfzehn Jahren gibt es so unzählige Allianzen zwischen staatlichen und privaten Filmakteuren des Festlands und solchen aus Hongkong. Hongkongproduzenten haben in China eigene Branchen aufgemacht, chinesische Unternehmen besitzen Beteiligungen an Hongkongfirmen. Investoren aus der ehemaligen Kronkolonie betreiben eigene Kinoketten auf dem Festland oder sind zumindest daran beteiligt – so zum Beispiel auch Actionstar Jackie Chan, der Mitbesitzer von Multiplexkinos in vierzehn chinesischen Grossstädten ist. Für ausländische Filmfirmen ist Hongkong zudem eine Art Eingangstor zum chinesischen Filmmarkt geworden. Viele haben sich deshalb mit eigenen Zweigstellen dort niedergelassen. Und der Hong Kong International Film & TV Market (Filmart) ist auch wegen der geografischen und strategischen Nähe zur Volksrepublik zur grössten Messe der Unterhaltungsindustrie in ganz Asien aufgestiegen. Noch sichtbarer als auf finanzieller Ebene ist die Präsenz Hongkongs im volksrepublikanischen Filmwesen auf

persönlicher Ebene: Unzählige Produzenten, Regisseure, Schauspieler und Techniker arbeiten heute ganz oder mehrheitlich in China statt in der ehemaligen Kronkolonie.

Letztes Jahr war die Anwesenheit von in China arbeitenden Hongkongregisseuren in den Top-Ten-Listen der Kinoeintritte nicht nur spürbar, sondern geradezu spektakulär. Fünf der zehn erfolgreichsten Filme wurden von Filmemachern der kleinen Finanzmetropole im Süden inszeniert; die restlichen waren Hollywoodproduktionen – nimmt man nur die zehn erfolgreichsten chinesischen Werke, sind dort mit ein paar Ausnahmen sogar ausschliesslich Hongkongfilmemacher zu finden. An erster Stelle stand *The Mermaid* des schon erwähnten Komödientopstars Stephen Chow, ein mehr als schräger Öko-Fantasy-Streifen, der in der Volksrepublik zum erfolgreichsten Film aller Zeiten wurde. Damit löste er den halbanimierten Abenteuerfilm *Monster Hunt* ab, der 2015 zu dieser Ehre kam und mit *Raman Hui* ebenfalls einen Hongkongregisseur aufwies (der das Metier allerdings bei DreamWorks erlernte).

Viele andere der grossen Regisseure der achtziger und neunziger Jahre wirken heute in der volksrepublikanischen Unterhaltungsindustrie: Tsui Hark hat schon mehrere Blockbuster für den chinesischen Markt gedreht, so die VRC-HK-Koproduktion *Detective Dee and the Mystery of the Phantom Flame* (2010), *Flying Swords of Dragon Gate* (2011) oder den diesen Februar in den Kinos gestarteten und von Stephen Chow produzierten *Journey to the West: The Demons Strike Back*, der bereits 250 Millionen US-Dollar eingespielt hat. Auch *Dante Lam*, *Wong Jing* und sogar John Woo, der vor 1997 nach eigenen Aussagen auch wegen ideologischer Antipathien gegenüber der Volksrepublik von Hongkong nach Hollywood übersiedelte (!), haben sich mittlerweile mit dem chinesischen Mutterland – und dem dort zu verdienenden Zaster – angefreundet. Gleiches ist für Produzenten und auch Stars zu vermerken: Es gibt fast niemanden der grossen Schauspielerinnen und Schauspieler des Hongkongkinos, die im letzten Jahrzehnt nicht, oft sogar vorwiegend, im Mainland-Kino arbeiteten.

All diese Entwicklungen kommentiert *Esther C. M. Yau*, eine der namhaftesten chinesischen Filmforscher, trocken: «The naming of Hong Kong cinema became detached from the city of Hong Kong in the mid-2000s.» In der Tat fällt seit geraumer Zeit die Definition äusserst schwer, was das Hongkongkino genau sei oder welche Filme dazu zu zählen seien. Je nach Perspektive werden ganz verschiedene Werke ein- oder ausgeschlossen. Das gilt jedoch gleichermassen für viele Produktionen aus der Volksrepublik. Der damals auch bei uns populäre *Hero* (2002) war eines der ersten Werke, bei dem diese Zuschreibung schwerfiel: Zwar wurde der Film ausschliesslich mit chinesischen Geldern finanziert und mit *Zhang Yi-mou* von einem Regisseur gedreht, der die sogenannte *Fünfte Generation* mitbegründete und so massgeblich zur Erneuerung des volksrepublikanischen Films beitrug. Andererseits waren die meisten Schauspieler etablierte Stars des Hongkongkinos. Ebenso arbeiteten viele Techniker von

dort gewichtig am Film mit, so der Actionchoreograf *Ching Siu-tung* oder der australische Kameramann *Christopher Doyle*, der sich mit den Filmen von Wong Kar-wai einen internationalen Namen gemacht hatte. Deshalb wirkt *Hero* in vielen Belangen wie ein typischer Film der ehemaligen Kronkolonie. Sowieso trägt jeder Kampfkunstfilm Spuren des Hongkongkinos: Denn während auf dem Festland dieses eskapistische und dazu oft mit einem feudalistischen Gesellschaftssystem verbundene Genre aus ideologischen Gründen jahrelang verpönt war, blickt die Kinematografie des Stadtstaates auf eine reichhaltige und somit prägende Tradition zurück.

Die heutigen komplexen Wechselwirkungen zwischen der Hongkonger und der volksrepublikanischen Filmindustrie werden des Öfteren mit der Beziehung zwischen dem britischen Kino und Hollywood verglichen. Auch dort wirken Regisseure, Produzenten und Schauspieler auf beiden Fronten, kommt es zu Geldflüssen und Beteiligungen in beide Richtungen, mit einer klaren ökonomischen Dominanz der USA. Der auf die Filmindustrie spezialisierte Kritiker *Lam Kam-po* zieht ebenfalls diesen Vergleich: «Es ist normal, dass sowohl junge als auch etablierte Regisseure nach dem grösstmöglichen Markt streben, ob sie ihn nun mögen oder nicht. Viele britische Regisseure arbeiten in den USA, wenn ihnen die Möglichkeit dazu geboten wird. Es ist für sie relativ einfach, weil sie die gleiche Sprache sprechen. Genauso versuchen viele Hongkonger Talente, auf dem viel grösseren chinesischen Markt Fuss zu fassen. Andere britische Regisseure wie etwa Ken Loach wollen hingegen dezidiert nicht in Hollywood arbeiten und bleiben in Europa. Doch es gibt andererseits auch viele britische Filme, die von den USA koproduziert werden.» Einen gewichtigen Unterschied gebe es aber schon, fügt Lam an: «Für einen britischen Regisseur ist es im Vergleich viel leichter, sich nur auf den heimischen Markt zu beschränken, denn der ist immer noch gross genug. Der geschrumpfte Kinomarkt hier in Hongkong ist hingegen fast zu klein: Wenn überhaupt, kann nur mit einem kleineren Budget gedreht werden, und es braucht viel Unterstützung, wenn möglich auch von der öffentlichen Hand.»

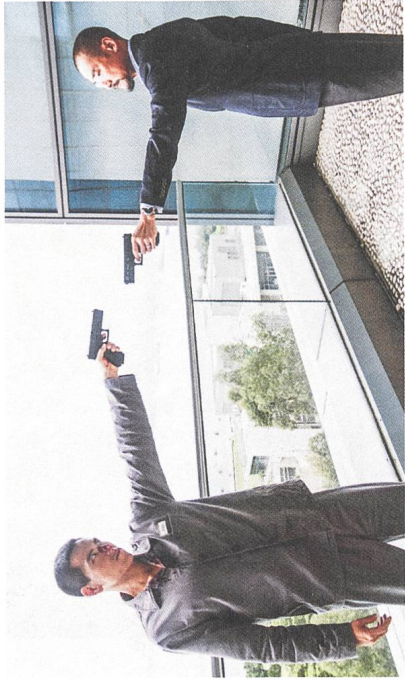
Divergenzen und Differenzen

Trotz der starken Vermischung und den symbiotischen Wechselwirkungen kommt die Beziehung zwischen der Filmbranche des Festlands mit derer Hongkongs nicht ohne Reibungen aus. Die damals von Deng Xiaoping für die Wiedervereinigung verkündete Losung «Ein Land, zwei Systeme» gab ein gewisses Konfliktpotenzial schon vor, und die unterschiedliche politische und wirtschaftliche Geschichte hat darüber hinaus zu spürbaren Mentalitätsunterschieden geführt. Es ist in dieser Hinsicht interessant, wie auch die Koproduktionen oder Filme, die eine starke Präsenz von Hongkongern bei den Kreativkräften aufweisen, beim Publikum sehr unterschiedlich ankommen. Beispielsweise platzierte sich der erwähnte letztjährige Kassenschlager in China *The Mermaid* trotz der Regie von Stephen Chow in Hongkong nur auf Rang sieben. Andere Filme, die in

Hongkong Erfolg haben, scheitern hingegen in China. Li Cheuk-to erklärt, wie es für Hongkongregisseure ein heikler Prozess war und immer noch ist, sich dem Geschmack des Mutterlands anzupassen: «Während in den Achtzigern und Neunzigern die Filmemacher von hier noch eine sehr gute Kenntnis des heimischen Publikums hatten, ist es heute sehr schwierig für sie, ihre Zuschauer einzuschätzen. Als der chinesische Markt immer wichtiger wurde, hat sich erst mal eine Verunsicherung eingestellt: Was will das neue Publikum, wie tickt es? Die Regisseure und Produzenten haben zunächst eine Trial-and-error-Strategie verfolgt. In diesem Prozess gab es auch viele Misserfolge und Pleiten – die aber auch lehrreich und spannend waren. Sagen wir so: Damals haben die Filmemacher intuitiv die Filme so gemacht, wie sie für *ihr* Publikum am besten waren. Heute müssen sie die Sache viel bewusster durchdenken.»

Auch in der Arbeitsweise ist ein Unterschied der Kulturen zu spüren. Man hört immer wieder Klagen der Hongkonger: Das chinesische Personal sei langsam, kompliziert und unproduktiv. Die Hongkonger gelten in China hingegen oft als arrogant und unkultiviert. So in etwa die gängigsten Vorurteile, die natürlich nur hinter vorgehaltener Hand geäussert werden. Stanley Kwan, einer der bekanntesten Vertreter des Autorenkinos der Blütezeit – sein berühmtes Werk *Rouge* (1987) ist im Programm des Filmpodiums zu sehen –, erzählt uns, wie er für *Centre Stage* (1992) schon sehr früh in China gearbeitet hat: «Wir haben den Film im staatlichen Shanghai Studio gedreht. Obwohl Schanghai die Wiege der chinesischen Filmindustrie ist, war es dazumal sehr schwierig mit den Technikern. Das Kernteam hatte ich deshalb aus Hongkong mitgebracht, doch es waren auch viele lokale Mitarbeiter dabei: Diese Leute aus den staatlichen Studios waren fix angestellt und bekamen am Ende des Monats ihren, wenn auch bescheidenen, Lohn, egal ob gerade ein Film gedreht wurde oder nicht. Um sechs Uhr wollten sie Feierabend machen, während wir aus Hongkong gewöhnt waren, bei Engpässen auch bis tief in die Nacht hinein zu drehen. Das brachte Kommunikationsschwierigkeiten und Streit.» Und er fügt schmunzelnd an: «Auf dem Papier waren es 150 Mitarbeiter, doch von denen haben wir am Tag meistens nur 30 oder 40 gesehen. Doch wenn wir am Mittag Dim Sum oder später das Abendessen bestellt haben, dann waren plötzlich alle anwesend.»

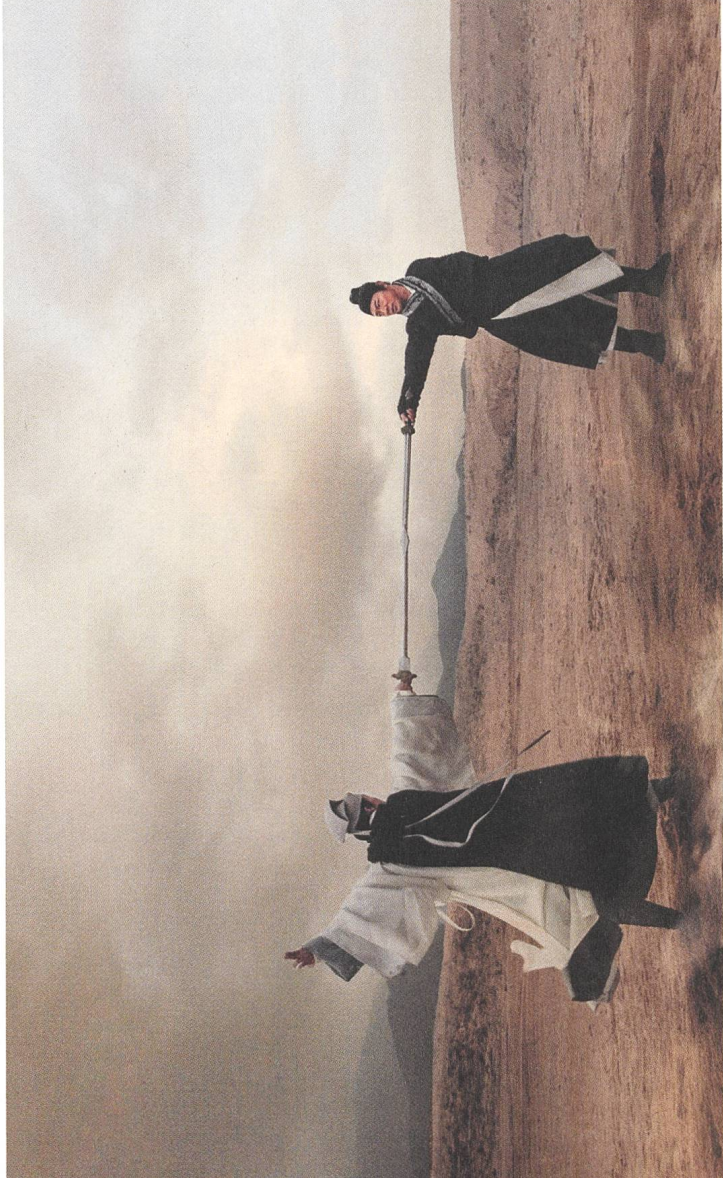
Der massive Zufluss von Filmemachern und Technikern aus Hongkong seit der Jahrtausendwende war indes auch eine gezielte Politik der chinesischen Filmbranche, die von deren Know-how profitieren wollte. Bis in die neunziger Jahre war eine kommerzielle Filmwirtschaft in China fast inexistent, während die Kollegen aus der südlichen Sonderzone auf eine jahrzehntelange Erfahrung zurückblicken konnten – was aber nicht bedeutet, dass sie bei allen beliebt waren. Auch Stanley Kwan beteuert aber, dass sich die Situation inzwischen stark verbessert habe. Besonders junge Leute, die von den Filmschulen kommen, seien heute viel engagierter, professioneller und auch gewillt, für einen Film Opfer zu bringen. Trotzdem seien immer noch Unterschiede vorhanden, das brauche halt Zeit.



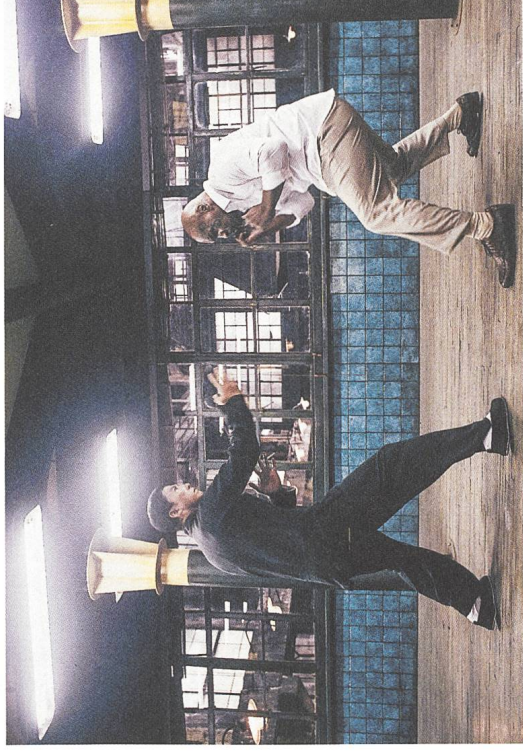
Cold War II (2016) Regie: Leung Lok-man, Luk Kim-ching



Infernal Affairs III (2003) Regie: Lau Wai-keung, Alan Mak



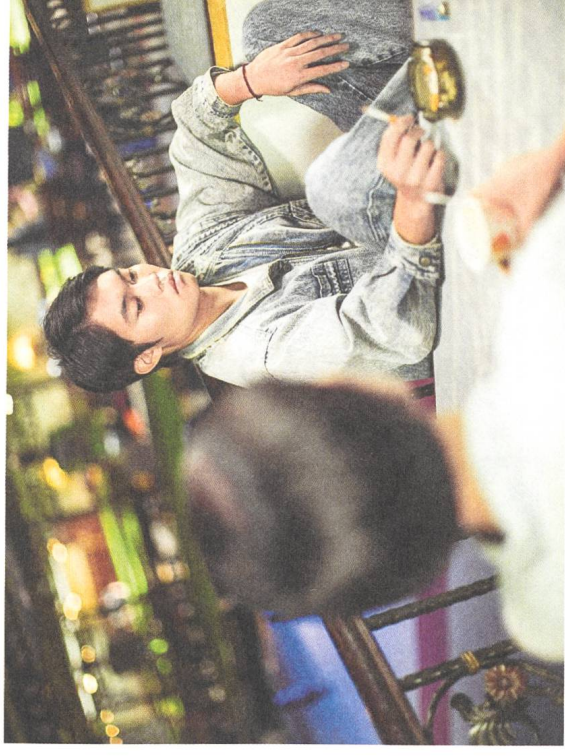
Flying Swords of Dragon Gate (2011) Regie: Tsui Hark



Ip Man 3 (2015) Regie: Wilson Yip



Hero (2002) Regie: Zhang Yi-mou



Weeds on Fire (2016) Regie: Chan Chi-fat



Rouge (1987) Regie: Stanley Kwan



Mad World (2016) Regie: Wong Chun

Ein weiteres Thema, das im Umfeld von «Ein Land, zwei Systeme» immer wieder für Konflikte sorgen kann, ist selbstverständlich das der Zensur. Obschon auch heute die meisten Filmemacher Hongkongs sich nach wie vor nicht zu einem dezidiert politischen Kino bekennen, weiss man natürlich, dass bei ungeliebten Ansichten oder gar offener Kritik an der Volksrepublik ein Ausschluss vom dortigen Markt droht. Auch Filme, die nur für den heimischen Markt bestimmt sind, können es bei brenzlichen Themen schwer haben, denn Peking übt bekannterweise einen nicht geringen Druck auf die Sonderverwaltungszone Hongkong aus, auch wenn in deren Grundrecht die Meinungsfreiheit theoretisch verankert ist. Und wie Kwan vermerkt, möchte man es sich als Filmemacher auch nicht mit der Regierung oder der Filmindustrie Chinas verscherzen, da man früher oder später vielleicht doch auf finanzielle Unterstützung der dort ansässigen Firmen angewiesen ist.

Die Folge ist, dass viele Filmemacher eine Selbstzensur betreiben und manche Themen von vornherein meiden oder ihre Aussagen verschlüsseln. Das muss aber nicht nur ein Nachteil sein, meint Li Cheuk-to, die Zensur könne auch zu raffinierten Geschichten und Metaphern führen. Schliesslich sei das Kino im Osten Europas zur Zeit des Eisernen Vorhangs auch nicht unbedingt schlechter gewesen als heute, nur weil es damals eine strenge Zensur gab.

Ein Hauptproblem mit der Zensurbehörde der chinesischen Zentralregierung ist vor allem ihre Unberechenbarkeit. Der Gewinner des Hong Kong Film Award 2015 hiess **Ten Years**. Dieser von fünf Regisseuren in ebenso vielen unabhängigen Episoden gedrehte Low-Budget-Film zeigt ein düsteres, dystopisches Zukunftsbild von Hongkong im Jahr 2025, das die Machthaber in Peking massiv erzürnte, sodass der Film in China verboten wurde. Das war vorauszusehen. Doch auch **Trivisa**, der 2016 sogar in fünf Kategorien ausgezeichnet wurde, ein gänzlich unpolitischer Actionthriller im Gangstermilieu, bei dem drei junge Hoffnungsträger (*Jevons Au*, *Frank Hui*, *Vicky Wong*) Regie führten, wurde in China verbannt – und das wie meistens: ohne jegliche Begründung. Das löste Wut, Unverständnis und ein grosses Rätselraten in der ehemaligen Kronkolonie aus. Die plausibelste Erklärung ist, dass einer der Regisseure (Au) auch bei **Ten Years** mitwirkte. Das käme aber einer unverhältnismässigen Überreaktion der Zensurbehörde gleich, zumal gerade dieser die wohl harmloseste Episode beisteuerte. Und die Tatsache, dass in **Trivisa** ein korrupter chinesischer Beamter vorkommt, sollte ebenfalls nicht zählen, da der Kampf gegen die grassierende Korruption eines der Hauptanliegen des Präsidenten der Volksrepublik, Xi Jinping, ist.

Die Spaltung, die weite Teile der Hongkonger Gesellschaft betrifft, wenn es darum geht, wie man sich gegenüber den Machthabern in Peking verhalten solle, ist auch sonst im Filmwesen zu spüren. Jackie Chan, der ehemalige Publikumsliebling und Superstar, trifft in Hongkong mittlerweile nicht nur auf Gegenliebe, nachdem er sich mehrmals hinter die chinesische Regierung gestellt hat. Er verkündete unter anderem, als Chinese solle man das eigene Mutterland

nicht öffentlich mit Kritik beschmutzen, egal wo man lebe. Dass er sich zudem angeblich in Limousinen der Roten Armee durch China chauffieren lasse, hat ihm ebenfalls nicht nur Freunde geschaffen. Auch das Regie-Urgestein Wong Jing, der seit den Achtzigern unzählige Genrefilme gedreht hat, wird von einem Teil des Publikums boykottiert. Wong hat allen Exponenten der Unterhaltungsindustrie, die sich 2014 mit der Demokratiebewegung Hongkongs, dem sogenannten *Umbrella Movement*, solidarisiert haben, öffentlich die Freundschaft gekündigt und verlauten lassen, er würde sie nie wieder in einem seiner Filme beschäftigen. Seitdem ist er für viele ein (sehr) rotes Tuch.

Identität des Hongkongkinos

Für viele Kulturschaffende, Intellektuelle und weitere Einwohner der ehemaligen Kronkolonie ist aber selbst die Zensur nicht die eigentliche Bedrohung des Hongkongkinos. Sie befürchten, dass die oben beschriebene starke Vermischung mit dem Filmwesen auf dem Festland, der immer grösser werdende kommerzielle Druck zu einer Auflösung der eigenen Identität und ihrer Spiegelung im Kino führen könnte. Es steht ausser Frage, dass das Kino, neben der Kantopop-Szene (Popmusik in kantonesischer Sprache), als grösste kulturelle Errungenschaft der sonst prosaischen Finanzmetropole gilt. Es ist für viele Einwohner ein gewichtiger Teil der Selbstwahrnehmung. Und die grössten Pessimisten erklären bereits jetzt das Hongkongkino diesbezüglich als gestorben.

Li Cheuk-to und andere Stimmen sind dahingegen weniger schwarzmalersch, zumal das Kino in Hongkong sich schon immer dauernd erneuern musste. Ausserdem solle man den Begriff der Identität auch nicht überstrapazieren, meint Li: «Die meisten Filmemacher haben eine andere Sicht der Dinge als die Kritiker, die besten versuchen vor allem, ehrlich zu sich selbst zu sein. Themen wie Identität sind für sie nicht prioritär, die entspringen eher aus der theoretischen Analyse eines filmischen Textes. Und gute Filme, auch von einer neuen Generation von Filmemachern, entstehen nach wie vor in Hongkong. Wenn das Publikum sie annimmt, sind sie automatisch auch identitätsstiftend.»

Auch die öffentliche Filmförderung, die lange Zeit eher darbt und nur selten die eigentliche Produktion von Filmen mitfinanzierte, hat in den letzten Jahren angezogen. Hervorzuheben ist die *First Feature Film Initiative*, die erst seit 2014 alljährlich drei von einer Jury ausgewählte Filmprojekte mit gesamthaft 9 Millionen Hongkongdollar unterstützt (etwa 1,2 Millionen Franken), davon 5 Millionen für den Gewinner. Voraussetzung ist, dass es sich um ein Erstlingswerk handelt, dass das Projekt fest in der lokalen Filmbranche verankert ist, die Beteiligten mehrheitlich aus Hongkong stammen und auch das Thema für den Stadtstaat relevant ist. Der Erfolg stellte sich auf Anhieb ein: Zwei von den beim ersten Mal geförderten Projekten wurden letztes Jahr bei den Hong Kong Film Awards mit Preisen ausgezeichnet: **Mad World** von Wong Chun und **Weeds on Fire** von Chan Chi-fat.

Der erste Film behandelt das im Hongkongfilm bis anhin selten aufgegriffene Thema von psychischer Krankheit und schildert, wie ein älterer Lastwagenchauffeur sich um seinen unter einer bipolaren Störung leidenden Sohn kümmert. Der zweite erzählt die auf wahren Gegebenheiten beruhende Geschichte eines Junioren-Baseballteams. Er ist zwar mit etwas gar viel Pathos versehen, doch der beschworene Durchhalte- und somit Siegeswille gepaart mit einem nostalgischen Blick macht ihn zu einem typischen Hongkongfilm.

Auch der erwähnte *Trivisa*, der sogar an der Berlinale lief, wurde von einem öffentlichen Förderungsprogramm unterstützt, das Johnnie To ins Leben gerufen hatte. Sowieso ist es auffällig, wie viele etablierte Regisseure und auch Produzenten, die ihr Geld zumeist auf dem grossen chinesischen Markt verdienen, bereit sind, kleinere, lokal verankerte Filme in Hongkong zu unterstützen. Noch wichtiger für das Weiterbestehen eines «echten» Hongkongkinos ist aber die Tatsache, dass auch die bekannten Schauspielerinnen und Schauspieler, oft für eine sehr begrenzte Gage, bei kleineren Projekten oder in Arthousefilmen auftreten. Eine weltweit ziemlich einzigartige Tradition, von der bereits die Autorenfilmer der achtziger und neunziger Jahre profitierten – so etwa Wong Kar-wai, der immer die allergrössten Stars in seinem Cast hatte, selbst als er noch nicht berühmt war. Der Regiedebütant Wong Chun konnte für seinen *Mad World* zum Beispiel auf *Eric Tsang*, einen der bekanntesten Schauspieler Hongkongs, zählen, der den Vater spielte, und auf den Jungstar *Shawn Yue*, der den kranken Sohn verkörperte: Beide waren einverstanden, sogar ohne jede Gage im Film mitzuspielen! Natürlich wissen viele Schauspieler, dass man bei ernsthafteren, bei den Kritikern beliebten Arthouseproduktionen eher zu begehrten Auszeichnungen kommen kann als beim kommerziellen Mainstream, doch die Unterstützung der heimischen Filmkultur spielt dabei gleichfalls eine wichtige Rolle.

«The flavor»

Es gibt keinen Artikel oder keine längeren Abhandlungen über das Hongkongkino, die von einem indigenen Filmkenner verfasst wurden, ohne die beschwörende Forderung, der Hongkongfilm dürfe nicht seine typische, einzigartige Ausstrahlung verlieren. Dafür wird im Englischen meistens der Begriff *Hong Kong flavor* benutzt. Doch wie definiert man diesen unverwechselbaren Geschmack des Hongkongkinos? Neben dem Gebrauch der kantonesischen Sprache, die nach wie vor essenziell ist, obwohl man bei den vielen Einwanderern in den Strassen Hongkongs heute immer häufiger auch Mandarin hört, werden ganz verschiedene Merkmale aufgezählt. Für Stanley Kwan ist die Komplexität ein wichtiger Faktor: «Die Filme sollten die Vielschichtigkeit und Diversität Hongkongs reflektieren, wie das in den Filmen der frühen Achtziger der Fall war. Untertöne gehören zu einem guten Hongkongfilm.» Und auf jeden Fall sollten sie die Liebe zur Stadt ausdrücken, topografisch klar identifizierbar sein. «Das bringt meistens eine nostalgische Note mit sich.»

Li Cheuk-to zählt eine ganze Reihe von Ingredienzen auf, die den Hongkonggeschmack ausmachen. «Gib nie auf!»: das sei eine Lebenseinstellung, die sich in fast allen Hongkongfilmen finden lasse. Ausserdem sei grosse Energie und auch Wildheit typisch für das heimische Kino, «the Hong Kong extravaganza», wie es auch David Bordwell ausdrückte. «Und es ist ein schneller Erzählrhythmus wichtig, eine kalkulierte Effektivität für das Publikum: In jeder Sequenz muss etwas passieren. Und damit meine ich nicht nur Actionfilme, sondern auch Liebesgeschichten oder Komödien. Ausserdem zeigt der Hongkongfilm eine starke Verbindung zur örtlichen Populärkultur, zum Fernsehen, zu Comics oder der Kantopopszene. Ebenso ist das häufige Vermischen von Genres ein typisches Merkmal», fährt Li fort. «Auch eine gewisse Bodenständigkeit und Vulgarität gehört durchaus zum Hongkongfilm, in den Komödien im Zusammenhang mit dem Wortwitz.» Und zuletzt beteuert auch Li, dass die Stadt als dramaturgisch sprechender Schauplatz mit ihren wiedererkennbaren Quartieren und Orten in den Filmen vorkommen müsse. Wie manche Verfolgungsjagden mitten in den belebten Strassen gedreht wurden, manchmal sogar ohne Genehmigung, das sei schon phantastisch, gerät Li ins Schwärmen. Tollkühn und waghalsig zu sein, das gehöre eben auch zu einem guten Hongkongregisseur.

Auch wir haben uns schon oft von dieser Begeisterung anstecken lassen und teilen die Hoffnung, dieses aussergewöhnliche Kino möge nie verschwinden. Gib nie auf!

- Filmen aus der Blütezeit des Hongkongkinos, den achtziger und neunziger Jahren, kann man im Juli und August an drei Orten in der Schweiz (wieder) begegnen: am ausführlichsten im *Filmpodium Zürich*, mit etwas reduziertem Umfang im *Kino Rex* in Bern und im *Kinok* in St. Gallen. Das Programm reicht von Melodramen wie *Rouge* von Stanley Kwan und *Comrades: Almost a Love Story* von Peter Chan über Martial-Arts-Filme wie *Once upon a Time in China II* von Tsui Hark und *Iron Monkey* von Yuen Woo-Ping bis zu Kriminalfilmen wie *The Mission* von Johnny To. In *Chicken and Duck Talk* von Clifton Ko gehts ums Essen, *Autumn Moon* von Clara Law zeichnet unter anderem ein melancholisches Porträt von Hongkong. Selbstverständlich darf auch Jackie Chan nicht fehlen, er ist mit den Komödien *Projekt A* und *Wheels on Meals* vertreten.
- Am 1. Juli gibt es im *Filmpodium* ein Podiumsgespräch mit *Till Brockmann* und *Ralph Umard*, Autor von «Film ohne Grenzen: Das neue Hongkong-Kino». Im Anschluss wird *Rouge* von Stanley Kwan gezeigt.