

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 63 (2021)
Heft: 393

Artikel: Unabhängig, unerwünscht, unterdrückt
Autor: Mazzoni, Primo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976636>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

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

Unabhängig, unerwünscht, unterdrückt

TEXT Primo Mazzoni

1989 ist auch im streng von der Zensur bewachten China der Wunsch erwacht, unabhängig Filme zu machen. Doch nach ohnehin schwierigen Jahrzehnten zieht das Regime heute die Schrauben noch stärker an.



She, a Chinese 2009, Guo Xiaolu

Während rund 40 Jahren bestimmte in der Volksrepublik China allein die regierende Kommunistische Partei, was gefilmt und vorgeführt werden durfte – und natürlich auch, von wem. Die Geburtsstunde des unabhängigen chinesischen Films fiel dennoch nicht zufällig in das (nicht nur für China) schicksalhafte Jahr 1989. Damals schloss die sogenannte sechste Generation die Pekinger Filmhochschule ab und stand zunächst ohne Arbeit da. Entweder war man noch keinem der staatlichen Studios zugeteilt oder man durfte nicht die Filme machen, die man wollte. Und das war der springende Punkt. Das bisherige Prozedere – die Schulabgänger*innen wurden einem der staatlichen Filmstudios zugeteilt, wo sie ihre Sporen abzuverdienen und sich zu bewähren hatten – passte nicht länger zum Zeitgeist, auch wenn eine deutliche Manifestation desselben am Tian'anmenplatz gerade erst auf Heftigste unterdrückt worden war. Sich selbst und die eigenen Bedürfnisse auszudrücken, war angesagt. Ausserdem wollten die jungen Berufsleute nicht warten, sondern etwas tun.

Zensursystem

Den frisch erwachten Wünschen nach persönlichen Ausdrucksformen kam die digitale Videotechnik sehr entgegen. Waren die ersten Independentfilme noch mit erbetteltem oder sonstwie erschlichenem Filmmaterial gedreht (Filmhersteller waren staatliche Betriebe und die Verteilung des Materials war kontrolliert), eröffneten die günstigen und handlichen DV-Kameras und Editingsysteme auf dem Heim-PC ganz neue Möglichkeiten. Die Crews konnten klein gehalten werden. Sogar reine Ein-Personen-Projekte waren plötzlich kein Problem mehr. Auch störten niedrig aufgelöste und wacklige Bilder, statt sorgfältig arrangierter und ausgeleuchteter Komposition, kaum. Denn gefragt war jetzt Authentizität. Was fehlte, und das gilt bis heute, ist der Zugang zum heimischen Publikum. Der unabhängige chinesische Film war und bleibt in China weitgehend unsichtbar. Und das hat mit dem staatlichen Zensursystem zu tun.

Ohne eine von der China Film Administration vergebene Auswertungslizenz, umgangssprachlich Drachenstempel genannt, kann kein Film in China veröffentlicht werden – keine Kinovorstellungen, kein Fernsehen, keine DVD, kein Online-Streaming, sprich kein Publikum und somit keine Einnahmen. Wird ein bereits fertiggestellter Film abgelehnt, darf er nicht gezeigt werden. Oder er kann nach der Umsetzung der verlangten Änderungen wieder neu eingereicht werden. Dieses Prozedere kann sich theoretisch unendlich oft wiederholen. Deshalb legen Produzent*innen ihre Projekte auch schon im Drehbuchstadium vor,

um das Risiko hoher Ausgaben für möglicherweise nicht genehme Stoffe zu mindern. Denn das Besondere an diesem Verfahren ist, dass der Kriterienkatalog einerseits gewisse Dinge verbietet, wie die Partei oder die Staatsideologie in Frage zu stellen, andererseits etwas schwammig gehalten ist und auf eine Art weitgehender Harmonie abzielt. So ist man teilweise der Willkür der Prüfer*innen und der aktuellen Stimmung in der Regierung ausgeliefert. Folgerichtig arbeitet jeder Produzent, jede Autorin und jeder Regisseur ex ante mit einer Schere im Kopf.

Seit 2017 werden die Schrauben gar noch stärker angezogen. Während man früher noch einen fertigen, ungeprüften, also unter dem Radar realisierten Film aus dem Land an ein internationales Festival schmuggelte (und dafür zuhause viel Schimpf und Ärger und im Westen viel Lob und Unterstützung erhielt), reicht inzwischen der staatliche Arm so weit, dass auch Vorstellungen und andere Auswertungsformen im Ausland betroffen sind. Ohne Drachenstempel keine Festivalteilnahme, keine öffentlichen Vorführungen. Das kann mitunter auch fertiggestellte Grossproduktionen oder Werke bekannter Künstler*innen treffen, wie jüngste Beispiele wie Zhang Yimou One Second (2020), Derek Tsangs Better Days (2019) oder Guan Hus Ba Bai (The Eight Hundred) (2019) zeigen. Ein chinesischer Independentfilm entsteht also zuvorderst «unabhängig» von jeglicher staatlicher Einmischung. Mit den genannten Konsequenzen, sollte man sich für diesen Weg entscheiden.



Ohne DRACHENSTEMPEL geht nichts. Die Bescheinigung, die im Vorspann eines jeden Films erscheint, der über eine chinesische Leinwand flimmert, wird von der China Film Administration (SAPPRFT) vergeben. Welches genau die Kriterien sind, nach denen die Behörde Filme prüft, ist nicht klar. Bekannt ist, dass jeder Film einer Gruppe von fünf Menschen gezeigt wird, die ihn mit einer Note von 1 bis 5 bewerten und «Verbesserungsvorschläge» anbringen. Wenn eine Gruppe keine Einigkeit über einen Film erlangt, wird er einer weiteren Gruppe von fünf Zensor*innen vorgelegt. Gemäss der «Global Times China» beschäftigt die Zensurbehörde ungefähr 50 Leute, von denen die Mehrheit über 50 Jahre alt ist. Während früher Filme generell zugelassen oder abgelehnt wurden, tendiert die Zensurbehörde heute dazu, Filme mit Anmerkungen zurückzureichen.

Stunde Null

Zurück zu den Anfängen des chinesischen Indiefilms: 1989/90, eine Zeit, in der viele, heute auch international etablierte Künstler*innen die Entscheidung für ihr weiteres Schaffen trafen. Was die Arbeit nach der Filmschule anging, hatte Zhang Yuan zunächst Glück. Er war als Kameramann einer Verfilmung eines Stoffes der Schriftstellerin Dai Qing zugeteilt. Doch als diese sich mit den Anliegen der Protestierenden auf dem Tian'anmen-Platz solidarisierte, wurde das Projekt abgesagt. Zhang sah sich um seine erste Bewäh-

rungsprobe gebracht und entschied sich kurzerhand, trotz allem zusammen mit einer Gruppe von Freunden eine Minimal-Budget-Variante zu verwirklichen. Er schrieb das Drehbuch rund um die Geschichte einer alleinerziehenden Mutter eines autistischen Kindes um und übernahm auch gleich die Regie. So wurde Mama (1990) zum ersten Independentfilm im eigentlichen Sinne seit der Machtübernahme der Kommunist*innen, also ein Film, der ganz ohne ein grosses Studio und ohne Parteieinfluss entstand.

Gleichzeitig «erfand» Wu Wenguang den unabhängigen Dokumentarfilm. Er hatte genug davon, Dokumentationen zu wichtigen Persönlichkeiten und vorbildlichen Arbeiterinnen oder Bauern für das Fernsehen zu drehen. Er richtete seine Videokamera auf sein eigenes Umfeld und filmte während zweier Jahre seine Freund*innen, die wie er ihrer Kunst nachgingen, Theater inszenierten, Texte schrieben, Bilder malten und fotografierten. Sie alle blieben ohne weitere Aufenthaltserlaubnis in Peking hängen, wo sie eben ihre Kunstschule abgeschlossen hatten, und versuchten unter prekären Umständen ihr Künstler*innenleben zu meistern. Bumming in Beijing: The Last Dreamers (1990) zeigt genau das, was diese jungen Menschen ausmachte und durchaus auch auf Zhang Yuan und seine Mitstreiter*innen zutraf. Sie wollten ihr Ding durchziehen, ihre Befindlichkeiten und Anliegen mittels ihrer Kunst ausdrücken. Und nicht länger nur das tun, was die Partei vorgab, an jenem Ort, dem sie zugeteilt wurden.

«Film ist eine Industrie. Film ist aber auch etwas sehr Persönliches. Deshalb entschieden wir uns, nicht länger zu warten», bringt es der später mit Beijing Bicycle (2001) international erfolgreiche und kürzlich wieder mit So Long, My Son (2019) in den Kinos vertretene Wang Xiaoshuai in einem Interview im Dokumentarfilm My Camera Doesn't Lie (2003) von Solveig Klåßen und Katharina Schneider-Roos auf den Punkt. Er selbst realisierte seinen ersten Film The Days (1993) ebenfalls als Cinéma-copain-Projekt und erzählt direkt aus dem eigenen Alltag. Ein junges Paar, beide haben kürzlich die Pekinger Kunsthochschule abgeschlossen, wurstelt sich unter äusserst prekären Umständen durch, während ihre Ehe langsam zerbricht.

Neue Sichten

Emily Tang wagte es gar, die Tian'anmen-Protestbewegung und deren Unterdrückung zum Thema ihres Conjugation (2001) zu machen, natürlich ohne die Vorfälle zu zeigen oder auch nur explizit zu erwähnen. Ihr Film spielt im Winter 1989, nach den Ereignissen, und beobachtet, wie sich deren Nachwirkungen auf das Denken und Handeln der Protagonist*innen auswirken. Richtig in Fahrt kam der unabhängige Film

Mama 1990, Zhang Yuan



Beijing Bicycle 1997, Jia Zhangke





«Den frisch erwachten Wünschen nach persönlichen Ausdrucksformen kam die digitale Videotechnik sehr entgegen.»

dann nach Jia Zhangkes Debüt Pickpocket (1997), der Geschichte eines Taschendiebs in einer Kleinstadt in der Provinz, der mit den Veränderungen rund um ihn herum nicht mehr zurechtkommt. In interessierten Kreisen erregte dieser Film viel Aufsehen, und in der Folge nahm die Zahl der produzierten unabhängigen Filme sprunghaft zu.

Sowohl in Pickpocket (1997) als auch im nachfolgenden Platform (2000) stellte Jia normale Nobodys ins Zentrum seiner Geschichten. Sie handeln vom Leben in seiner Heimat, der Provinz Shanxi, die Menschen sprechen in ihren lokalen Dialekten und haben ganz normale alltägliche Sorgen. Bei einer Ad-hoc-Vorstellung von Pickpocket an der Pekinger Universität im Jahr 2001 sprach Jia die Dialoge live ein, weil das Publikum den im Film gesprochenen chinesischen Dialekt nicht verstand. So etwas war ganz neu und aufregend. «Viele sagen, meine Filme sähen aus wie Dokumentarfilme», sagte Jia damals, ebenfalls in My Camera Doesn't Lie. «Ich will zeitgenössische Filme machen [...]. In Peking veränderte sich mein Lebensstil. Ich ging an die Uni, und die Leute und Veranstaltungen waren sehr anders. Ich begann über mein Leben nachzudenken.» Später realisierte Jia abwechselnd Spiel- und Dokumentarfilme und mischte gelegentlich auch beide Formen wie in 24 City (2008) zu einer Doku-Fiktion. Du Haibin begleitete mit seiner DV-Kamera mit viel Geduld eine Gruppe Obdachloser und Menschen am Rand der Gesellschaft, die nahe





Pickpocket 1997, Jia Zhangke

einer Bahnstation in der Shaanxi-Provinz leben. Along the Railway (2000) liess erahnen, wohin die Reise des unabhängigen Dokumentarfilms gehen sollte. Dieser richtete nämlich zunehmend seinen Blick auf soziale Missstände oder vom System ungerecht behandelte Normalbürger*innen. Du sollte später mit 1428 (2012) einen vielbeachteten Dokumentarfilm über das grosse Erdbeben von Sichuan (2008) realisieren. Er zeigt nicht nur die Zerstörung und die Konsequenzen, sondern reflektiert auch die medial vermittelten Bilder und den Katastrophentourismus. Der ungleich berühmtere Künstler Ai Weiwei widmete übrigens demselben Ereignis, und vornehmlich dem Versagen der Behörden, ebenfalls einen Film, So Sorry (2011), und eine gleichnamige Ausstellung.

Menschen im Fokus

Die Eisenbahn ist auch der rote Faden in Wang Bings Tie Xi Qu: West of the Tracks (2003). Das rund neunstündige Werk beschreibt die Umgebung und Menschen entlang der Schienen im Stadtbezirk Tiexi von Shenyang. Während zweier Jahre filmte Wang den Zerfall dieses Industriegebiets. West of the Tracks zählt für viele Filmkritiker*innen zu den besten chinesischen Filmen der Nullerjahre und war der Start des wohl wichtigsten Dokumentarfilmers Chinas. Der Film enthält bereits alles, was Wang Bings Schaffen ausmacht. Direkt, nah dran, mit viel Geduld und in

«Direkt, nah dran, mit viel Geduld und in langen Einstellungen taucht man in die gezeigte Welt ein. Das ist bei Wang selten angenehm und verlangt viel ab.»

langen Einstellungen taucht man in die gezeigte Welt ein. Das ist bei Wang selten angenehm und verlangt viel ab. Ein seltener Wille, durchzuhalten, der bis zu seinem bisher jüngsten Film konstant bleibt. An Dead Souls (2018) arbeitete er über ein Jahrzehnt. Er lässt während achteinhalb Stunden Überlebende von sogenannten «Umerziehungslagern» Ende der Fünfzigerjahre unter Mao erzählen. Ein intensiver Film, der dazu ermahnt, die aktuelle Kritik an Chinas Umgang mit den Uigur*innen ernst zu nehmen.

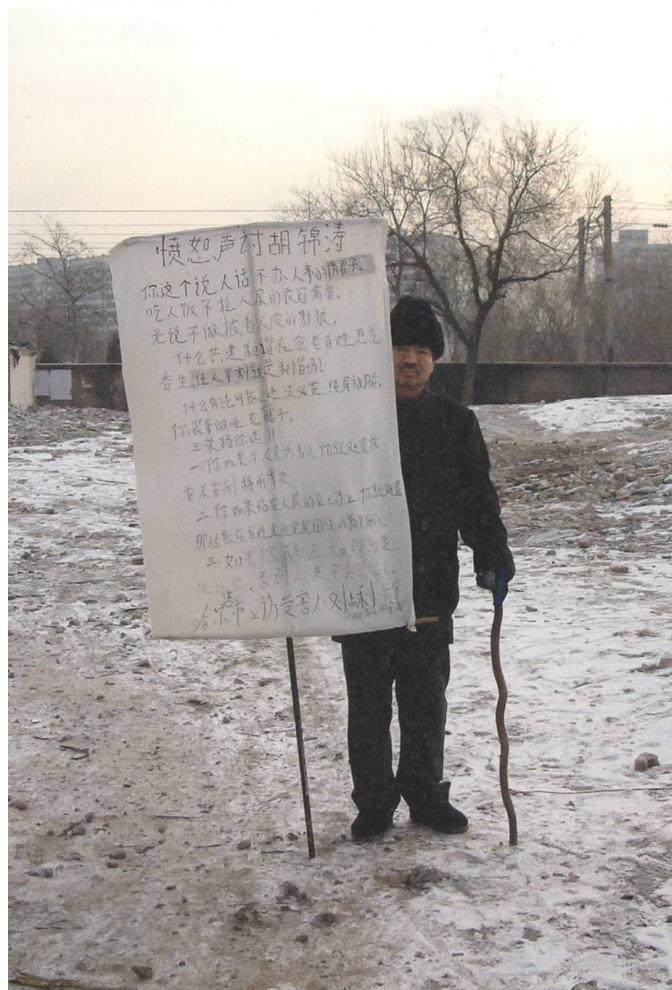
Auch Zhao Liang drehte seine Dokumentarfilme Paper Airplane (2001), Crime and Punishment (2007) und Petition (2009) jeweils in Personalunion als Autor-Regisseur, Kameramann und Editor – und mit eisernem Willen. Petition, sein bisher wichtigster Film, erzählt von Menschen, die beim Büro für Rechtsersprachen in Peking oft über Monate und Jahre anstehen und auf die Behandlung ihres Anliegens warten. Um das Verwaltungsgebäude herum ist eine Art Notsiedlung entstanden, das Dorf der Kläger*innen. Hier filmte Zhao zwölf Jahre lang. Der Schnitt des rund 500 Stunden starken Materials nahm ein weiteres Jahr in Anspruch. Daraus entstanden zwei Versio-

nen, eine rund zweistündige Fassung und ein knapp fünfeinhalbstündiger Director's Cut.

Acht längst abgelaufene 16-mm-Filmrollen sind besser als nichts, sagte sich Ju Anqi. Zusammen mit zwei Freunden machte er sich auf, und im Stil von Strassenumfragen hielten sie Passant*innen Mikrofon und Kamera entgegen, mit der stets gleichen Frage, was sie vom Wind hielten, der zurzeit in Peking eher streng blase. Eine scheinbar oberflächliche Frage nach dem Wetter, die man nicht nur als Chines*in durchaus vielfältig interpretieren kann. Daraus entstand There Is a Strong Wind in Beijing (2000), ein fröhliches und teilweise dramatisches Zeitporträt von Menschen in der Hauptstadt. Es lebt von seinem Mix aus Komik und eindringlichen Szenen, die aus den zufälligen Begegnungen entstehen. Einmal wird ein Mann auf einer öffentlichen Toilette «belästigt» oder ein Ehepaar verzweifelt, weil es den Krankenhausaufenthalt seines todkranken Kindes nicht länger bezahlen kann. Der Film feierte seine Premiere an der Berlinale, und gleich im Anschluss machte sich Ju zusammen mit seinem Dichterfreund Shu und einer kleinen Videokamera auf eine Reise quer durchs Land. Verschiedene weitere Projekte und Ideen waren dann aber der Grund dafür, dass das gedrehte Material lange liegen blieb. Erst 2015 stellte Ju das Roadmovie Poet On a Business Trip fertig und gewann damit den Preis für den besten asiatischen Film am Internationalen Film Festival Rotterdam.

Geheime und geschlossene Festivals

Mit diesen und vielen weiteren Filmschaffenden wurde klar: Der unabhängige Film war gekommen, um zu bleiben. Doch wie sollte man umgehen mit dem Quasi-Auswertungsverbot? Viele Filme wurden mit gutem Erfolg an ausländischen internationalen Festivals gezeigt und oft auch ausgezeichnet. Doch bei einigen Regisseur*innen machte sich Frust breit. Sie wollten ihre Filme auch dem chinesischen Publikum zeigen können. Eine Strategie war und ist, eine Vorführung in einem Kunstraum oder an Universitäten zu organisieren, da diese weniger strikt kontrolliert werden. Und während fast 20 Jahren versuchte sich die «Szene» selbst zu helfen. Verschiedene Plattformen wurden gegründet, um die Filme zeigen und sich darüber austauschen zu können. So wurden Filme mit einem Fernseher und einem DVD-Player in wechselnden Bars und Clubs gezeigt und später, meist in universitären Kreisen, sogar kleine Festivals gegründet. Diese Independent-Festivals hatten von Anfang an mit Gängeleien der Behörden zu kämpfen, schafften es aber immer wieder auf die eine oder andere Art, ihre Programme durchzuführen. So kam es nicht selten vor, dass angesagte Vorstellungen kurzfristig umdisponiert



Petition 2009, Zhao Liang

Fish and Elephant 2001, Li Yu



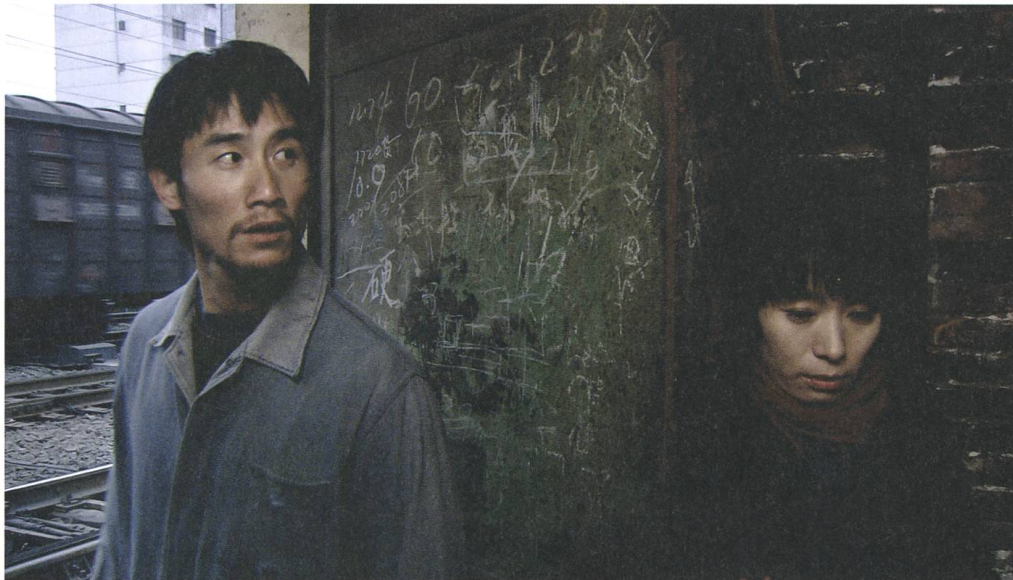
China's van Goghs 2016, Yu Haibo, Kiki Yu Tianqi

Lunar Eclipse 1999, Qian'an Wang





Female Directors 2012, Yang Mingming



Night Train 2007, Yinan Diao

werden mussten. Das eingeweihte Publikum erfuhr auf klandestinen Wegen Ort und Zeit, und so fand man sich schliesslich auf dem Sofa bei jemandem zuhause ein statt im vorgesehenen Vorführraum (wo die Polizei wahrscheinlich den Eintritt verhinderte). Doch die Situation wurde zunehmend schwieriger.

Das um 2006 von Zhu Rikun gegründete und kuratierte DOChina und das Beijing Independent Film Festival (BIFF) wurden 2011 unter seiner Leitung zusammengelegt, als im Kontext der Verhaftung Ai Weiweis die behördlichen Restriktionen zunahmen. Nur drei Jahre später mussten sie ganz aufgeben, und auch die Zukunft des renommierten Li Xianting Film Fund, der das Festival ausrichtete, ist ungewiss. Von dieser Schliessung legt die Doku-Kompilation A Filmless Festival (2015) eindrücklich Zeugnis ab: Einen Tag bevor das 11. BIFF seine Tore öffnet, verbieten die Behörden die Durchführung. Die Polizei konfisziert über tausend DVDs aus der Sammlung des Li Xianting Film Fund und beschlagnahmt alle Computer. Li Xianting, der Gründer und Leiter der Stiftung, wird verhaftet. Um sicher zu gehen, dass die Anordnungen eingehalten werden, drehen die Behörden Wasser und Strom ab. Der Filmmacher Wang Wo sammelte die meist mit Handy gefilmten Aufnahmen der Festivalteilnehmer*innen und -mitarbeiter*innen vom Eingreifen der Behörden und von den darauffolgenden Protesten und Diskussionen und montierte daraus die Dokumentation.

Zuletzt hat das älteste und widerständigste dieser Festivals vor einem Jahr das Handtuch geworfen. Das 2003 gegründete China Independent Film Festival in Nanjing (CIFF) stellte 2020 nach 14 Editionen seine Arbeit endgültig ein. Bereits früher hatte es wiederholt Probleme gegeben. So berichtete 2012 der künstlerische Leiter Cao Kai frustriert in einem offenen Brief im Internet von den Gängeleien der Behörden. Während des Bestehens des Festivals kamen am CIFF rund tausend unabhängige chinesische Filme zur Aufführung.

Anpassung und Exil

Angesichts dieser staatlichen Widerstände verlassen viele Filmmacher*innen heute den Weg der «Unabhängigkeit» und legen ihre Filme den Behörden vor. Zhang Yuan etwa hatte nach seinem sechsten Film East Palace, West Palace (1996) genug und entschied sich dafür, in Zukunft mit dem Einverständnis der China Film Administration zu arbeiten. Ebenso arrangierte sich Jia Zhangke, der keinen Sinn darin sah, weiterhin chinesische Geschichten ausschliesslich für Nicht-Chines*innen zu drehen. Die Mehrheit jener, die weiter «unabhängig» bleiben wollen, lebt und arbeitet heute im Ausland. Wang Bing etwa lebt heute in



Railroad of Hope 2001, Ning Ying

Paris und es ist ihm inzwischen egal, dass seine Filme in China nicht zu sehen sind. Gerade Expats schaffen weiterhin facettenreiche Auseinandersetzungen mit der alten Heimat. Und selbstverständlich ist im Ausland längst eine neue Generation an der Arbeit. Erwähnt seien Zhu Shengze und ihr Partner Yang Zhengfan, die in den USA gegenseitig ihre jeweiligen Filmprojekte produzieren. Zhus jüngster Film A River Runs, Turns, Erases, Replaces feierte diesen März gerade im Forum der Berlinale seine Premiere. ■

LESENSWERT «Räume für unabhängigen chinesischen Film ab 2000» von Katharina Schneider-Roos, in: *Culture Scapes China. Chinas Kulturszene ab 2000*. Hrsg.: Culturescapes. Christoph Merian Verlag.



Leiste einen Beitrag
zur **Förderung** der
Luzerner **Kinokultur**.

verein-drehmoment.ch



Freund*innen
Riffraff/Houdini

Leiste einen Beitrag
zur **Förderung** der
Zürcher **Kinokultur**.

linie32.ch

Verein
LINIE

32