

Werden hundert Blumen blühen?

Autor(en): **Shing-hon, Lau / Eichenberger, Ambros**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **33 (1981)**

Heft 7

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933118>

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.

Werden hundert Blumen blühen?

Ein Interview mit Lau Shing-hon zur Situation des chinesischen Films

«Lasst hundert Blumen blühen und hundert Schulen miteinander wetteifern»

Mao-Tse-Tung

Der Kulturaustausch zwischen China und Europa ist in Bewegung geraten. Eine Ausstellung über chinesische Kunst im Zürcher Kunsthaus beispielsweise hat alle bisherigen Besucherrekorde übertroffen, und in Berlin, Hildesheim, Köln und anderen Orten, wo die Veranstaltung in der Folge zu sehen ist, wird der Erfolg kaum geringer sein.

Auch im Bereich des Films, wo das durchschnittliche Wissen hierzulande über die verfilmten Revolutions- und Ballettopern wie zum Beispiel «Das Mädchen mit den weissen Haaren» und «Das rote Frauenbataillon» kaum hinausgewachsen ist, konnte die grosse Mauer durchbrochen werden. Wertvolle Pionierdienste hat dabei das britische Filminstitut in Zusammenarbeit mit dem «Great Britain – China Centre» geleistet. Vor allem dadurch, dass versucht wurde, auch die interessantesten alten, vor der «Befreiung» im Jahre 1949 entstandenen Filme wieder zugänglich zu machen. An der 14. Mostra von Pesaro im Jahre 1978, wo erstmals im Westen eine grössere Anzahl von chinesischen Filmen zu sehen war, hatte man sich auf die Mao-Ära beschränkt. Für das laufende Jahr wird in Italien nun allerdings, unter dem Titel «Elektrische Schatten – 50 Jahre chinesisches Kino (1930–1980)», «die grösste Retrospektive über die chinesische Kinematografie» (man rechnet mit etwa 100 Filmen) angekündigt, die in einem westlichen Land bis jetzt je zu sehen war. Darüber hinaus ist der Vertrag einer chinesisch-italienischen Koproduktion über Marco Polo unter Dach, und Michelangelo Antonioni, nach dem Debakel seines

Werks «Chung Kuo Cina» mit den chinesischen Filmleuten neuerdings wieder versöhnt, plant Dreharbeiten zu einem zweiten Chinesenfilm, «Cina No 2». In Deutschland hat das ZDF mit der Ausstrahlung von drei chinesischen Spielfilmen das unbekanntes Filmland Volksrepublik China zu erschliessen begonnen. Trotz dieser Initiativen gibt es noch viele Fragezeichen in Bezug auf die künstlerische, politische, thematische und technische Entwicklung des chinesischen Films, der – theoretisch – in China allein (die zahlreichen chinesischen Gemeinschaften in den anderen asiatischen Ländern nicht mitgerechnet) über ein Zuschauerpotential von mehr als einer Milliarde Menschen verfügt. Antworten darauf werden natürlich auch in Asien, vor allem in Hongkong gesucht, wo das Interesse für und die Abhängigkeiten von China natürlich grösser sind als bei uns. Verdienste als filmkulturelle «China-Watchers» haben sich dort vor allem die Fachleute erworben, die mit der Vorbereitung und Gestaltung des Hongkonger Internationalen Filmfestivals beauftragt sind, das jedes Jahr eine informative und gut dokumentierte Asien-Sektion programmiert.

Zu diesem Fach-Team gehört Lau Shing-hon (geboren 1947). Er schreibt Filmkritiken für verschiedene chinesische Zeitschriften, gibt Filmkurse an der «Chinese University» und hat 1978 mit seinem Film «Das Haus der Laute» Aufmerksamkeit geweckt. Mit ihm hat Ambros Eichenberger in Hongkong das folgende Interview geführt.

In Asien haben vor allem Indien und Japan eine international anerkannte Film-

industrie entwickelt. Viel weniger wurde hierzulande (bis jetzt) über das chinesische Filmwesen bekannt. Ist dieser Zustand nur den politischen Verhältnissen zuzuschreiben oder heisst das auch, dass die chinesische Filmindustrie im Lande selbst ein Stiefkind geblieben ist und es gar kein Filmschaffen mit spezifisch nationalen Zügen gibt?

Das Medium Film hat in China, unter der Bezeichnung «elektrische Schatten», schon im Jahre 1896, also kurz nach seiner Erfindung, Eingang gefunden. Damals hat ein Theater der Hafencity Shanghai, sechs Jahre vor Peking, in seinem Variété-Programm erstmals von bewegten Bildern Gebrauch gemacht.

Das kosmopolitische Shanghai ist in der Folge denn auch zur Filmhauptstadt, zum Hollywood Chinas, geworden. Dort wurde im Jahre 1922 durch den berühmten Drehbuchautor und Regisseur Zhang Si-chuan die bekannte Produktionsfirma Ming Xing gegründet, die das Filmschaffen der Pionierzeit massgeblich beeinflusst hat. Hier sind bis zum Jahre 1937, als die Studios wegen dem Einfall der Japaner geschlossen werden mussten, an die 180 Langspielfilme entstanden, darunter beachtliche Werke wie «Der Engel der Strasse» von Yuan Mu-zhi und «Kreuzung» von Shen Xi-ling, die man heute – mit Hilfe des Britischen Filminstitutes BFI – wieder auszugraben versucht.

Die entscheidendsten Impulse für die Produktion dieser Jahre (1930–1937) – das gilt auch für die 1930 gegründete Lianhua Filmkooperative – kamen von links (das Jahr 1932 wird als «left turn» im chinesischen Film bezeichnet). Die marxistisch-leninistischen Kräfte, die sich zehn Jahre zuvor in der sogenannten «Bewegung des 4. Mai» zusammengeschlossen hatten, wurden nun auch filmkulturell aktiv. Unter der Herrschaft der kommunistischen Partei kämpften sie sowohl gegen die Kuomintang wie gegen die japanische Invasion und halfen so den Machtwechsel von 1949 vorzubereiten und herbeizuführen. Bedeutende Regisseure wie Sun Yu, Xia Yan, Shen Xi-ling, Yuan Mu-zhi, Cai Chu-

sheng, Situ Hui-min, Yang Han-sheng und andere haben dieser Bewegung ihre Talente zur Verfügung gestellt. Die Ideen und Inhalte dieser Werke waren insofern neu, als sie keine chinesischen Geistergeschichten mehr erzählten oder Melodramen kopierten, sondern sie versuchten möglichst nahe an die Lebensverhältnisse einfacher Menschen, seien es Arbeiter, Bauern oder grossstädtische Proletarier, heranzukommen. «Misch Dich unters Volk» hiess damals der Marschbefehl. Was Stil, Schauspielkunst, Dramaturgie und Charakterentwicklung anbelangt, kommen auch diese Filme, wie alle andern, noch sehr stark von der Tradition des chinesischen Theaters, der chinesischen Oper, der chinesischen Poesie und der chinesischen Malkunst her.

Leider ist es nicht einfach, an diese interessanten Filme heranzukommen; ich selbst, obwohl Filmkritiker und hier in Hongkong stationiert, habe bisher nur drei davon gesehen.

Diese offenbar vielversprechende Phase in der Geschichte des chinesischen Films ist nicht nur – während etwa acht Jahren – durch den chinesisch-japanischen Krieg unterbrochen worden; sie wurde, in neuerer Zeit, auch von den Drahtziehern der Kulturrevolution als «evil trend» (böartige Erscheinung) an den Pranger gestellt.

Vieles, was während dieser Zeit in China passierte, mutet uns heute noch widersprüchlich und schleierhaft an. Während der Ereignisse wurden die Informationen von China an die Aussenwelt derart streng kontrolliert, dass sich auch hier niemand ein zuverlässiges Bild von der wirklichen Lage machen konnte. Nur im Lande selbst haben sich offenbar einige über die Vorgänge und ihre Tragweite Rechenschaft gegeben. Heute wissen wir, dass die zehn Jahre Kulturrevolution für das gesamte intellektuelle und künstlerische Leben Chinas, insbesondere auch für den Film, nicht nur den Stillstand, sondern einen grossen Schritt zurück bedeutet haben. Viele der besten und erfahrensten Filmmacher sind verfolgt und gefoltert

worden; man hat sie aufs Land hinaus in die Verbannung geschickt, wo sie harte, körperliche Arbeit verrichten mussten, sodass ans Filmemachen nicht mehr zu denken war. Im schlimmsten Fall wurden sie sogar mit dem Tod bestraft. Auch die Studios und Film-schulen sind geschlossen worden, der Vertrieb früherer Filme wurde eingestellt; viele Kopien und Tonbänder vernichtete man, und die Produktion sank beinahe auf den Nullpunkt. Ein künstlerisch anspruchsvoller Film aus dieser Zeit ist mir jedenfalls nicht bekannt.

Solchen Massnahmen steht man umso verständnisloser gegenüber, wenn man bedenkt, dass gerade jene Leute Opfer dieser Verfolgung wurden, die, wie angedeutet, Mao den Weg zur Macht-übernahme im Jahre 1949 vorbereiten halfen.

Gibt es Erklärungen dafür, dass gerade im Bereich der Filmbranche besonders hart zugeschlagen wurde?

Der gesamte Bereich der Kultur wurde von Mao Tse-tung, der ja selbst Dichter war, als wichtig und daher auch als gefährlich erachtet. Durch die von Lin Piao und der sogenannten Viererbande im Jahre 1966 ausgelöste Kulturrevolution sollten also in erster Linie die Intellektuellen und Kulturschaffenden verfolgt werden, weil man befürchtete, sie könnten für das herrschende politische System eine Gefahr darstellen.

Die Filmschaffenden wurden von dieser Verfolgungsjagd besonders hart getroffen, weil Maos Frau, Jiang Qing, prominentestes Mitglied der Viererbande, früher selbst eine Filmschauspielerin war. Sie kannte daher diese Kreise – darunter befanden sich auch frühere Rivalinnen und Rivalen – sehr gut. Andererseits kannten diese Kreise natürlich auch Jiang Qing; da und dort bis ins Privatleben hinein; das war unbequem! So profitierte sie von der Politik ihres Mannes – von Rachegefühlen offensichtlich nicht frei –, um zu einem grossen Kahl-schlag auszuholen, dem viele Film-künstler zum Opfer gefallen sind.

Aber heute, sechs Jahre später, zu einer Zeit, da die Ent-Maoisierung mit der

Verurteilung der sogenannten «Viererbande» offenkundig ist, gibt es Anzeichen, dass die Filmindustrie des Landes zu neuem Leben erwacht?

Ja, in kurzer Zeit scheint sich vieles geändert zu haben. Vor allem ist der Spielraum der Meinungsfreiheit grösser geworden. Das erlaubt zum Teil eine erstaunlich offene Selbstkritik, die auch von den Filmschaffenden, nicht nur in bezug auf die jüngste Vergangenheit, sondern auch in bezug auf die Mängel an der filmischen Infrastruktur und der Filmqualität rege in Anspruch genommen wird. Äusserungen dieser Art können in den Filmzeitschriften nachgelesen werden, die jetzt, oft nach mehrjährigem Unterbruch (die angesehene Filmzeitschrift «Dianying Yishu» – Film-Kunst – etwa war während 12 Jahren verboten), wieder erscheinen dürfen. Viele Schlüsselstellungen in den Studios von Peking, Shanghai, Changchun, um nur die drei wichtigsten zu nennen, sind heute wieder mit den erfahrenen Pionieren von damals besetzt. Die neuen Filme, die entstehen – für 1980 wird die Produktion auf 70 Spielfilme geschätzt –, geben auch privaten, nicht nur offiziellen Gefühlen wieder Raum, und der Wunsch nach Steigerung der künstlerischen Qualität scheint einhellig zu sein.

Um diese Wünsche zu erfüllen, müssen aber eine ganze Reihe von Voraussetzungen geschaffen werden. Das wird Zeit, schätzungsweise weitere vier bis fünf Jahre, in Anspruch nehmen. Zu bedenken ist, dass die jüngere Generation, infolge der langjährigen Isolation des Landes keine Gelegenheit hatte, sich mit den internationalen Standards der Branche zu messen. Sie hatte ja nicht einmal Gelegenheit, die guten einheimischen Filme der dreissiger Jahre zu sehen. Indessen sind die Meister von damals alt geworden; ausgebildete, mittlere Kader sind somit kaum vorhanden. Die schöpferisch-künstlerische Seite der Filmindustrie hat unter dem bürokratischen Apparat mit seinen vielen Vorschriften und dem fehlenden Spielraum für das Experiment natürlich ebenfalls einen grossen Schrumpfung-



Lau Shing-hon.

Bild: Eichenberger

prozess durchgemacht. Politische Propaganda und Indoktrination, Stereotypen in der Darstellung der Charaktere (nur positive oder negative Helden) haben die Filmkunst ersetzt. Nach meiner Schätzung dürfte der technische und künstlerische Stand der Filmindustrie in China deshalb zur Zeit ungefähr demjenigen Hongkongs oder Taiwans in den sechziger Jahren entsprechen. Aber die Diskussion um diese Fragen, auch um solche grundsätzlicher Art, zum Beispiel über das Verhältnis von Kunst und Politik, von Kunst und Demokratie, der Stellung des Regisseurs im Produktionsprozess, ist aufgebrochen.

Wie lange wird sie voraussichtlich weitergehen?

Das ist wegen den vielen Sprunghaftigkeiten in der gesellschaftlichen Entwicklung des Landes nicht leicht vorauszu-

sagen. Im Augenblick herrscht der Eindruck vor, dass heute schlecht ist, was gestern gut war. Das hat viele Leute verunsichert und desorientiert. Revolutions- und anderes Pathos stossen daher auf Skepsis, vor allem bei der jungen Generation, die sich politisch missbraucht vorkommt und diese Gefühle jetzt ohne Angst zum Ausdruck bringt. Liberalisierungs- und Modernisierungsversuche stehen heute im Vordergrund. Im Filmbereich machen sie sich etwa dadurch bemerkbar, dass Elemente aus der westlichen Filmtechnik, und seien es bloss Stehkader oder «slow motions», zur Anwendung kommen. Vor wenigen Jahren wäre man schon deshalb als bürgerlicher Reaktionär verschrien worden.

Du hast Dich für die Gattung der sogenannten Martial-Art-Filme (Schwertkämpferfilme) besonders interessiert und darüber auch einiges veröffentlicht. Martial-Art-Filme scheinen eine typische und sehr populäre Erscheinungsform des chinesischen Films zu sein.

Gilt das in erster Linie für die britische Kronkolonie Hongkong, oder trifft das auch für China zu?

Bevor es Martial-Art-Filme gab, gab es eine umfangreiche Martial-Art-Literatur. Sie reicht bis in die zwanziger Jahre zurück. Elemente von Martial Art (Kriegskunst) sind auch in der chinesischen Oper und im chinesischen Theater immer wieder anzutreffen. Ihre Popularität bewirkte, dass sie in der Folge auch im Film Eingang gefunden haben. Anfänglich standen diese Produktionen allerdings der Science-Fiction näher als der Martial Art. Die Kategorie profilierte sich aber sehr rasch. Sie bedeutet für uns Chinesen dasselbe, was die Samurai-Filme für die Japaner oder der Western für die Amerikaner.

Dieser chinesische Action-Film war auch in China sehr beliebt. Schon in den Jahren 1928/30 entstanden dort ganze Serien davon, wie beispielsweise «Der Brand des roten Lotus-Klosters». Zur Zeit der japanischen Invasion wurde die Gattung in China dann durch patriotische Filme ersetzt, und nach der kommunistischen Machtübernahme im Jahre 1949 ist sie vollends verbannt und verurteilt worden. Das hatte zur Folge, dass Hongkong sich zum Zentrum des Martial-Art-Films emporschwingen konnte. Hier hat sich denn auch eine recht eigenständige, von japanischen Einflüssen losgelöste Variante davon herausgebildet. Sie wird häufig, zu Unrecht, mit dem Filmschaffen in der Kronkolonie schlechthin identifiziert, hat aber im ganzen südostasiatischen Raum und darüber hinaus grosse Verbreitung gefunden.

Ein Höhepunkt in der Martial-Art-Produktion wurde Mitte der siebziger Jahre erreicht. Heute scheint er überschritten zu sein. Die Nachfrage ist gesunken, eine Art Sättigung ist eingetreten. Wahrscheinlich haben die Leute zuviel von diesen Filmen gesehen, die reinen Unterhaltungszwecken dienen und keine gedanklichen Anstrengungen verlangen. Abgesehen von wenigen guten Martial-Art-Filmen, wurde auf der Leinwand ja wirklich oft 90 Minuten lang – oder länger – nur gekämpft, ohne ent-

sprechende Entwicklung der Charaktere und der Form. Da der Schauplatz fast immer in der Vergangenheit angesiedelt war, gab es auch keine Probleme mit der Zensur. Bezüge zur politischen oder sozialen Realität der Gegenwart waren nicht vorhanden. Es bleibt zu hoffen, dass das Nachlassen des Interesses an diesen Filmen den jungen Filmschaffenden hier eine Chance bietet, etwas Neues zu versuchen.

In deinem eigenen Film «Das Haus der Laute» (1979) hast du offensichtlich auf traditionelle Elemente der chinesischen Kultur zurückgegriffen. Die Laute scheint während Jahrtausenden ein Symbol des chinesischen Intellektuellen gewesen zu sein. In Bezug auf die Darstellung von Sexualität weist aber die Dreiecksgeschichte, die du erzählst, Freiheiten auf, die ganz unchinesisch sind, jedenfalls dann, wenn es stimmt, dass dieser ganze Bereich in der chinesischen Öffentlichkeit und auf der chinesischen Leinwand noch immer wie ein Tabu behandelt wird.

Wenn man die herrschende, konservative Haltung der Chinesen in Bezug auf den Bereich der Sexualität zum Dogma erklärt, könnte man meinen Film als untypisch betrachten. Tatsächlich ging es mir aber gerade darum, dieses Verhalten einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Ich habe das mit sehr ernsthaften, also keineswegs spekulativen Absichten getan, was eher die Ausnahme bedeuten dürfte.

Die sexuellen und erotischen Verhaltensweisen in der chinesischen Gesellschaft wurden von einer mehrtausendjährigen Tradition geprägt, die heute noch bestimmend ist. Dabei gibt es allerdings Varianten. In Taiwan ist man beispielsweise konservativer als bei uns in Hongkong, und in China ist man konservativer als in Taiwan. Während es in Taiwan nicht zulässig ist, die entblösste Brust einer Frau auf der Leinwand zu zeigen, fängt die Tabuzone in China schon bei den Nackenpartien an. Die Chinesen sind in dieser Hinsicht also viel weniger frei als etwa die Japaner oder die Leute aus den westlichen Län-

dern. Im Westen hat die individuelle Freiheit des Einzelnen ganz allgemein einen anderen Stellenwert als bei uns, wo das Gruppenverhalten weitgehend die Verhaltensnormen bestimmt. Das gilt allerdings in erster Linie für den Bereich der Öffentlichkeit. In der Privatsphäre ist die Kontrolle weniger strikt, sodass sich mit einer Art von «In-door-Sex» auch so etwas wie eine doppelte Moral entwickelt hat.

Du hast Dich an der San Francisco State University zum Regisseur und Drehbuchautor ausbilden lassen; du lebst im westlich beeinflussten Hongkong und bist trotzdem deiner chinesi-

schen Tradition und deiner chinesischen Seele treu geblieben. Ohne Schwierigkeiten?

Dass es eine asiatische und eine chinesische Filmkultur gibt, ist mir lange Zeit unbekannt geblieben. Einerseits, weil die Filmszene von Hongkong ausschliesslich kommerziell ausgerichtet war, wenigstens so lange, bis im Jahre 1975 das internationale Filmfestival HKIFF (Hong Kong International Film Festival) gegründet wurde, das viel zur künstlerischen und kulturellen Belebung dieser emsigen Geschäfts- und Bankmetropole beigetragen hat. Billig Filme einkaufen oder produzieren und teuer absetzen, war – und bleibt – das erste Gesetz der Hongkonger Filmindustrie. Das Risiko, Qualitätsfilme zu programmieren, wollte kein Kinobesitzer auf sich nehmen. Zum ändern war das kommunistische China jahrelang, trotz seiner geographischen Nähe, ideologisch sehr weit von uns weg und fast völlig abgeschirmt, sodass wir von der Existenz des rot-chinesischen Films sozusagen keine Kenntnis hatten.

Die Entdeckung, dass es nicht nur in den USA und in Europa, sondern auch in Asien gute Filme gibt, habe ich dem Japaner Akira Kurosawa zu verdanken. Beim Ansehen seiner Filme spürte ich sofort, dass sie der asiatischen Mentalität und Kultur viel näher standen als alles, was ich bisher gesehen hatte. Damit drängte sich mir und meinen Freunden die Frage auf: Sind wir Chinesen mit unserer jahrtausendealten Kultur nicht imstande, ähnliche filmkulturelle Leistungen hervorzubringen, wie das den Japanern möglich ist?

Den Anfang dazu habe ich dann mit Drehbuchexperimenten und Assistenzarbeiten bei den Shaw-Shaw-Brothers hier in Hongkong gemacht. Aber die Kung-Fu-Produktion dieses Hauses behagte mir nicht. So entschloss ich mich, eine Filmschule in San Francisco zu absolvieren. Dort habe ich dann mit den verschiedensten Tendenzen des Weltfilmschaffens, auch denjenigen in der Dritten Welt, Bekanntschaft gemacht.

Neuer Dritte-Welt-Medienkatalog

mg. Soeben erschien der neue Verleihkatalog 1981 zu den Stichwörtern «Dritte Welt – Schweiz/Kirchliche Arbeit/Entwicklungszusammenarbeit/Rassismus/Flüchtlinge», herausgegeben von KEM-Fotodienst, HEKS-AV-Dienst, Brot für Brüder und (neu) der Katholischen Missionsgesellschaft Bethlehem. Zusätzlich zum Angebot dieser Werke wurde versucht, die wichtigsten Medien weiterer Verleihstellen zu den obgenannten Stichwörtern zu integrieren. Neben der Information über Produktion und technische Angaben, Inhalt und Verwendbarkeit (mit Altersangaben des Mediums) bei jedem Titel (total 196) existieren in diesem Katalog ein Verzeichnis nach Kontinenten und Ländern sowie ein weiteres nach Stichwörtern aufgeschlüsselt. Für Individualisten besteht die Möglichkeit, aufgrund eines nach Ländern eingeteilten Verzeichnisses die Stelle zu finden, bei der Spezialzusammenstellungen von Dias oder Schwarzweiss-Bildern zum gewünschten Land zu haben sind. Bestellt werden kann der Verleihkatalog 1981 (solange Vorrat) gratis bei:

KEM-fotodienst, Missionsstr. 21,
4003 Basel (Tel. 061/25 37 25)
oder HEKS AV-Dienst, Postfach 168,
8035 Zürich (Tel. 01/361 66 00).

Interview: Ambros Eichenberger