

Pfeile und Ziele : Aspekte des chinesischen Spielfilms von 1930 bis heute [Schluss]

Autor(en): **Cosandey, Roland**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **35 (1983)**

Heft 15

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932398>

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.

den niveaumässig pitoyablen Programmen darstellt, bieten die öffentlichen Fernsehanstalten Europas im Schnitt ein recht vielfältiges und qualitativ ansprechende Programme an. Dies gilt insbesondere im Hinblick auf die Verbreitung von Spielfilmen, bei der keineswegs nur die gängigen Produktionen, sondern auch Zielgruppen- und Studiofilme, mitunter im Gegensatz zu den Kinos gar Filme aus der Dritten Welt ins Programm aufgenommen werden.

Wie überflüssig Pay-TV im Grunde genommen ist, wies Ruth Wysser in der «Basler Zeitung» einschlägig nach: Ihre Untersuchung über den Pay-TV-Versuchsbetrieb «Teleclub» in Zürich zeigt, dass rund zwei Drittel der Filme, die dort angeboten werden, auch beim Fernsehen DRS bereits gezeigt wurden oder unmittelbar vor der Ausstrahlung stehen. Das exklusive «Teleclub»-Drittel besteht aus Filmen, deren Niveau für die SRG inakzeptabel ist. Werden auch ARD, ZDF und ORF berücksichtigt, sinkt der exklusive Anteil im Pay-TV gar auf einen Fünftel. Ob es sich dafür lohnt, eine zumindest im jetzigen Zeitpunkt recht hohe Abonnementsgebühr zu bezahlen, haben die Rediffusions-Kunden eindeutig beantwortet: Nur ganze fünf Prozent sollen dem

Vernehmen nach vom neuen Dienst ihres Kabelverteilers Gebrauch machen.

So ist denn, wie bereits angedeutet, nicht auszuschliessen, dass die hohen Erwartungen ins Abonnements-Fernsehen gehörig zurückgesteckt werden müssen, zumal in der Bundesrepublik Deutschland, wo sich nach Auffassung der zukünftigen Pay-TV-Veranstalter der aussichtsreichste Markt für einen Programmverkauf dieser Art abzeichnet – die Verkabelung der Grossagglomerationen nur wenig fortgeschritten ist. Zudem formiert sich dagegen je länger je mehr eine unüberhörbare Opposition aus der Bevölkerung, deren Ansichten in einem krassen Gegensatz zu den optimistischen Verlautbarungen des BRD-Postministers Schwarz-Schilling stehen.

Das sind, glaube ich, alles in allem genug Gründe, um eine breite Vernehmlassung durch den Bundesrat – wie sie ja schliesslich auch bei Tel-Sat, den Lokalrundfunk-Gesuchen und beim Teletext in die Wege geleitet wurde – zu rechtfertigen. Medienpolitik und Medienentwicklungen dürfen in einem demokratischen Staatswesen nicht zur privaten Sache einiger weniger Entscheidungsträger werden.

Urs Jaeggi

Pfeile und Ziele

Aspekte des chinesischen Spielfilms von 1930 bis heute (Fortsetzung und Schluss)

II 1949–1982

1. Film in der Volksrepublik China

Mit der kommunistischen Machtergreifung ändern sich alle Gegebenheiten. Von diesem Moment an ist die dem Film zugewiesene Rolle von zwei Prinzipien bestimmt, nämlich sich der politischen Ordnung zu fügen und sich in erster Linie an «Bauern, Arbeiter und Soldaten» zu richten. Das erstere macht aus dem Film ein in den Staatsapparat integriertes Bildungsmittel, eine Propagandawaffe in

den Händen der Partei; letzteres umreisst sein Zielpublikum, die – hauptsächlich bäuerlichen – «Volksmassen». Das ist, soziologisch gesehen, ein neues Publikum in stetem Wachstum, ideologisch gesehen aber eine präzise Kategorie, der entsprechend das künstlerische Vorgehen determiniert ist.

Zur gleichen Zeit wird, aus einleuchtenden politischen und philosophischen Gründen, der Realismus zur einzig möglichen Ästhetik erklärt. Dabei handelt es sich um jene strikte Form von Sozialistischem Realismus, die während der zwan-

ziger Jahre in der UdSSR entwickelt, 1934 von Ildanov dogmatisiert, schliesslich in Yanan von Mao übernommen und an die chinesischen Verhältnisse angepasst worden war.

Innerhalb eines Rahmens, der festlegte, wie Personen nach einer starren Sozialtypologie darzustellen sind, und definierte, welcher Art die zur Darstellung geeignete «Wirklichkeit» sei, liess dieser strikte Realismus Varianten zu, die man manchmal als unvereinbar empfinden kann. Was für Formen das Dogma auch annahm – ob revolutionäre Romantik wie in der Kulturrevolution, ob revolutionärer Realismus wie seit 1978 –, das Postulat einer Kunst im Dienst der Erziehung der Massen und alles, was das auf der Ebene von Kommunikation mit sich bringt, wurden niemals in Frage gestellt.

Die Frage nach der Stellung von politischer und künstlerischer Instanz zueinander und das Problem nationaler ästhetischer Formen führten zu lebhaften Auseinandersetzungen. Die Debatten oszillieren zwischen zwei Polen, die glücklicherweise im kanonischen Text der «Gespräche von Yanan» genannt sind:

Auf der einen Seite steht das absolute Primat der Ideologie, auf der anderen die Wirksamkeit, die der ästhetischen Qualität eines Kunstwerks als Wert zugestanden wird. Erzieherische Ziele haben Vorrang, und das Nützlichkeitsdenken räumt dem Vergnügen, der Unterhaltung, nur ein kleines Plätzchen ein. Der revolutionäre Moralismus verurteilt jede Darstellung von Gewalt und Sexualität ebenso wie die Satire als Ausdrucksmittel, die vor der Befreiung ja nützlich war, aber in der neuen Gesellschaft gegenstandslos geworden sei...

Man soll sich hüten, solche Aspekte zu vereinfachen und von ihrer tiefen Verankerung in der Kultur abgelöst zu betrachten. Die Darstellung von Beziehungen, von Privatem, läuft zum Beispiel über Verweise auf soziale Verhaltensformen und Gebräuche, deren Unkenntnis den westlichen Zuschauer irreführt. Durch die propagandistischen Absichten hindurch ahnt man dunkel, dass der Bereich des Darstellbaren von unserem verschieden ist und dass der Zwang, sein «Gesicht nicht zu verlieren», eine wichtige selek-

tive Rolle spielt. Auch auf dem weniger unsicheren Gebiet der «chiffrierten Sprache» (bestehend aus Analogien, historischen Anspielungen, stehenden Metaphern) sind Missverständnisse unvermeidlich. Es werden Zeichen benutzt, hinter denen wir mit unseren kulturellen Traditionen nichts vermuten (oder das Falsche), so dass wir vielleicht nicht erkennen, was ganz deutlich artikuliert ist. So zum Beispiel gilt die wunderbare Verfilmung der Oper «Die fünfzehn Schnüre Geld» (Tao Jin, 1956) hier allgemein als blosser Huldigung an die Tradition. Bezieht man sie aber auf das klassische Thema vom guten Magistraten im Konflikt mit dem Buchstaben des Gesetzes, so ergibt die Interpretation einen ganz klaren Sinn für die Gegenwart. Man ist versucht zu sagen (als allgemeine Weisheit), dass im chinesischen Film vieles sinnlos bleibt, wenn wir uns mit der oberflächlichen Erscheinung zufrieden geben.

Die charakteristischen Züge der Filmpro-

5.

Für Filmanalysen sind Untersuchungen zu chinesischer Literatur (D.W. Fokkema) und chinesischem Theater (A.C. Scott, C. Makerras) äusserst nützlich und wertvoll. Weshalb, haben wir bereits angetönt: Film wird praktisch zur Literatur gerechnet; der Typologie von Personen und dramatischen Situationen kommt grösste Bedeutung zu; Verfilmungen von Romanen und Theaterstücken sind überaus häufig. Eine Anthologie wie «Literature of the People's Republic of China» (Kai-yu Hsu und Ting Wang, Bloomington and London 1980) ist deshalb so aufschlussreich, weil viele Schriftsteller zugleich Drehbuchautoren sind.

Die englischsprachige Monatszeitschrift «Chinese Literature» (erscheint in Beijing) veröffentlicht neben literarischen Texten auch theoretische Essays. Diese beziehen sich zwar nicht direkt auf Film, sind jedoch darauf anwendbar. Deshalb ist auch die Kenntnis von Mao's «Reden von Yanan über Kunst und Literatur» – ein leicht zu findendes Werk – unerlässlich. Ihren Anwendungen wird man in Roxane Witkes reichhaltigem Buch «Genosse Chiang Ching» (1977) folgen können, das sowohl eine politische Biographie der mächtigen Frau Maos wie auch eine kulturelle Geschichte der chinesischen Revolution bietet.

duktion werden, trotz schwankender Direktiven, durch den Primat der Ideologie bestimmt: Dem Drehbuch kommt grösste Bedeutung zu, es steht immer im Zentrum von Diskussionen und hat sich zu einem literarischen Genre ausgewachsen; fast durchwegs wird die Studio-Technik (Beleuchtung, Dekor, Nachsynchronisation) verwendet; Produktionen brauchen durchschnittlich sehr viel Zeit, was damit zusammenhängt, dass sie nicht ökonomisch rentabel sein müssen; das Produktionsvolumen ist bescheiden, gemessen am gigantischen Zuschauerpotential; es kommt oft vor, dass ein lang vorbereitetes Projekt nicht zu Ende geführt oder ein fertiger Film nicht an die Öffentlichkeit gebracht wird.

Da der Inhalt so hoch veranschlagt wird, ist eine thematische Einteilung der Filme der kürzeste Weg zu einem generellen Überblick. Geschichte und Gegenwart liefern folgende Themen: die diversen Kampagnen der Regierung, der anti-japanische Widerstand, der Bürgerkrieg und der anti-imperialistische Kampf. Diese Grundinhalte werden je nach Kombination im passenden Genre vermittelt (als Lebensgeschichte eines realen oder fiktiven Helden, Spionagefilm, Oper usw.) oder in einer lockeren dramatischen Gattung (Komödie, Armee- oder Partisanenepos, historisches Gemälde, Melodrama usw.). Als Kategorie für sich steht das (verfilmte) traditionelle Theater, und eine weitere bilden die Verfilmungen von Romanen und Theaterstücken von vor 1949, die als vorrevolutionäre Klassiker anerkannt sind.

Diese Einteilung ist rein empirisch und berücksichtigt die Klassifikation der Chinesen nicht, sie soll deshalb als versuchsweise und annähernd betrachtet werden. Eine weitere Achse der Einteilung nach Inhalt ist durch das Zielpublikum gegeben, zum Beispiel Kinder, Jugendliche oder nationale Minderheiten. Dieser Aufstellung fehlt die historische Dimension. Sie einzubeziehen liegt ausserhalb unserer Reichweite, wir können nur ein paar Einzelheiten nennen.

Die Komödie ist ein rares Genre geblieben, vielleicht, weil sie gefährlich leicht zweischneidig werden kann oder weil pures Vergnügen verwerflich sei. Und doch

6.

Der kurze Überblick hat gezeigt, wie wenig direkte Quellen den Nichtsinologen, und damit auch dem Autor, in Übersetzung zugänglich sind; wobei chinesische Sprachkenntnisse keineswegs Zugang zu den erhaltenen Dokumenten garantieren.

Schliesslich stellt der wissenschaftliche chinesische Diskurs in seiner Eigenart und Einzigartigkeit hermeneutische Probleme. Vollständig von einer ausdrücklich ideologischen Denkweise durchdrungen, zwingt er zu einer ständigen Zwischenschaltung, einer Transformation und Selektion, alle vermittelten Gegebenheiten müssen herausgeschält und übertragen werden. Was im Zusammenhang mit der Kulturrevolution im Westen lief, hat deutlich gemacht, dass man ohne diese kritische Optik in reine Nachplapperei verfällt.

beweisen ein paar Filme das grosse Geschick von Regisseuren und Schauspielern in der Sparte der zeitgenössischen politischen Komödie: «*Bevor der neue Direktor kommt*» (Lu Ban, 1956). «*Der grosse Li, der kleine Li und der alte Li*» (Xie Jin, 1962), «*Li Shuangshuang*» (Lu Ren, 1962) und «*Eine Stickerie mit Blumen*» (Xie Tan und Chen Fangqian, 1962). Ebenfalls 1962 entstand die amüsante Verwechslungskomödie «*Die merkwürdigen Abenteuer eines Gauklers*» (Sang Hu), die «nur» Vorwand für den ersten dreidimensionalen Film Chinas war.

Ab 1963 bereits wurde unter Jiang Qing eine radikale Reform des Bühnendramas durchgeführt und eine neue gereinigte Form fixiert. Nun entstanden die bekannten Opern- und Ballettfilme, zum Beispiel die acht «Musterwerke», die während der Kulturrevolution unablässig gezeigt wurden. Sie stellen eine letzte Stufe der Typisierung von Geschehen und Figuren (bis zur Kontrolle der Beleuchtung) dar, so dass etwa Personen nur noch als entweder gut oder böse gezeigt werden. Diesen getanzten und gesungenen Filmen fehlt, im Gegensatz zu realistischen Fiktionen, jede Illusion einer dokumentarisch-realistischen Wirklichkeit. Mit unterschiedlichem Erfolg tragen sie die Künstlichkeit ihrer Substanz zur Schau und wirken wie eine Choreografie reiner Zeichen. In einem gewissen Sinne haben diese Filme (die an sich nie wirklich verurteilt worden

sind) zum Prinzip erhoben, was dem ganzen chinesischen Film eigentümlich ist, nämlich den Formalismus zu unterstreichen statt illusorische Reproduktion vorzugeben.

2. Filmbeispiele 1949–1976

Der Film der Volksrepublik China bildet ein einzigartiges, geschlossenes System von der Produktion bis zur Verbreitung. Eine gründliche Analyse müsste alle die komplexen Gegebenheiten in ihrer Gesamtheit erfassen und dabei politische Intention, Rezeption und gewählte Formen in Verbindung bringen können. Form und Funktion voneinander zu lösen, wäre eine besonders zentrale Aufgabe, da in diesem Fall die Funktion vorgängig durch die Ideologie festgelegt ist. Beim gegenwärtigen Stand der Kenntnisse sind das nichts als fromme Wünsche; wir sind erst am mühsamen Zusammentragen der Fakten. Unsere Sicht ist vorläufig fragmentarisch und voreingenommen und hängt von einer mehr normativen als deskriptiven ästhetischen Optik ab. Wir heben eine gewisse Originalität hervor und haben gleichzeitig den Verdacht, dass Wiederholung und Schematisierung systematisch eingesetzt werden und es deshalb wenig Sinn macht, für einen bestimmten Gebrauch des Mediums beispielsweise die plakative Eindimensionalität zu beschreiben.

Mit diesem methodischen Paradox im Hinterkopf, erwähnen wir von den Werken der ersten Jahre doch lieber solche, die statt der kontrollierten Studioatmosphäre noch etwas von der freien Luft des Widerstandes vermitteln. «*Töchter Chinas*» (Ling Zifeng, 1949) und «*Der Brief mit den Hühnerfedern*» (Shi Hui, 1953) sind Filme voller Leben, die sich geschickt zwischen Abenteuer und musterhaftem Heldentum bewegen, den beiden ungleichen Polen der Partisanenerzählungen. Derselbe Shi Hui hatte seinen zweiten Film in der Übergangszeit nach der Befreiung gedreht und damit die Tradition der Verfilmung moderner Klassiker gesichert. Es handelte sich um Lao Shes «*Mein Leben*». Die Verfilmung ist ein faszinierendes Werk des Übergangs, sie ver-

bindet die Errungenschaften von Shanghai und Yanan in sich.

Der gewisse Freiraum, den eine respektierte Textvorlage gewährt, ist wohl mitverantwortlich für die ausserordentliche Qualität einiger anderer Verfilmungen vorrevolutionärer Literatur, die in liberaleren Perioden produziert werden konnten. Beispiele sind «*Familie*» (Chen Xihe und Ye Ming, 1956), ein prächtiges Melodrama über die Vertreibung einer Mandarinfamilie, und «*Der Laden der Familie Lin*» (Shui Hua, 1959), ein meisterhaftes ökonomisches Lehrstück, dem man später die psychologischen Feinheiten zum Vorwurf machte.

Die Rückkehr in eine relativ nahe Vergangenheit – die Zeit, in der die literarischen Vorlagen spielen, ist etwa 1920–1940 – erwies sich somit als geeignetes Mittel, um der extremen Typisierung zu entkommen, die alle Darstellung von Widerstand, Befreiung und revolutionärer Gegenwart bestimmte. Man konnte widersprüchlichere Figuren und ein dramatisch reicheres Universum rechtfertigen, wenn auch in einer abgeschlossenen Vergangenheit. Das Werk, das diese Zwierspältigkeit am besten aufzeigt, ist eine Biografie des kommunistischen Komponisten Nie Er, der mit progressiven Filmern zusammengearbeitet, berühmte Filmmusiken komponiert hatte und 1936 früh verstorben war. Zheng Junli, der Regisseur, und Zhao Dan, der Hauptdarsteller, waren beide Protagonisten jener Zeit. Ihr Werk schildert mit sichtlicher Lust und grosser Genauigkeit die Film- und Theaterwelt der Jahre 1927–1936. Aber es ist kein nostalgisches Dokument, denn «*Nie Er*» baut ein programmatisches Bild des revolutionären Künstlers auf und ist gleichzeitig ein unerhört virtuoseres Spiel auf verschiedenen Ebenen von Fiktion. Wie jede hochkodifizierte Kunst gewährt auch der chinesische Film einen Freiraum innerhalb der festen Regeln, man braucht sie nur formell einzuhalten, um hernach den Blick auf andere Weise oder in eine andere Richtung zu lenken. Der herrliche Film «*Bühnenschwestern*» (Xie Tielin, 1965) ist dafür ein Beispiel; der Regisseur erfüllt bestimmte Konventionen, schildert aber eigentlich die persönliche Beziehung von zwei Schauspielerinnen, ein



Aus «Wie die Sterne heut nacht funkeln» von Xie Tieli und Chen Huaiai.

sehr privates, somit – in China – ungewöhnliches Thema.

In diese unvollständige Aufzählung gehören zwei Produktionen, die einen eigenständigen Weg aufzeigen, der vom sowjetrealistischen Modell ebenso entfernt ist wie von einer chinesisch-europäischen Mischung: «*Li Shizhen*» (Shen Fu, 1956) erzählt von einem Heilkundigen des 16. Jahrhunderts, «*Die Legenden des Lu Ban*» (Sun Yu, 1958) von drei Legenden mit einem mythischen Baumeister als Helden. Wollte man nach dem «Chinesischen» im chinesischen Film forschen, so wären diese zwei in historischer Vergangenheit spielende Werke für genaue Untersuchungen geeignet. Zu beachten und beobachten wären vor allem Erzählrhythmus, Zeitaufteilung, Kamerabewegung und Bildausschnitt.

Schliesslich muss festgehalten werden, dass der allerstrengste Dogmatismus auf seinem Gebiet erstaunliche Leistungen erbringen kann. Auf die «Musterwerke» der Kulturrevolution sind wir bereits eingegangen. Ein anderes Beispiel wäre «*Das Lied der Jugend*» (Cui Wei und Chen Huaiai, 1959); ein grandioser Märtyrerkitsch mit einer Mystik der Einweihung (in die KP) und des Opfers, die unseren erschütterndsten Heiligenviten in nichts nachsteht. Der Film, ein Gemisch von sozialistischem Realismus und revolutionärer Romantik, erreicht in seiner bunten Exaltiertheit unbestreitbar gewaltige Kraft.

In ähnlicher Hinsicht ist «*Der Osten ist rot*» (Wang Ping, 1965), ein Ballett über die Geschichte der Revolution, ein einzigartiges Konstrukt. Der Film verfilmt nicht einfach ein Ballett, sondern gibt sich als Aufzeichnung einer wirklichen Vorführung. Am Ende jedes Aktes vollführt die Kamera ein langsames Traveling nach hinten und entdeckt einen riesigen Saal,

gefüllt mit einer Zuschauermasse in Braun und Blau. Dieses gewaltige Publikum vor der Bühne, wo bald das Schauspiel der Revolution wieder beginnt, wird durch den Mechanismus des Films mit dem realen gewaltigen Publikum vor der Leinwand verzahnt, das das gleiche Schauspiel in einem gleichen Ritual zu sehen bekommt.

3. Nach der Kulturrevolution

Die Entwicklung seit 1976 ist vorläufig noch schwer zu beurteilen. Was seit der Öffnung nach aussen geschieht, hat nichts mit demokratischem Liberalismus zu tun, wie wir ihn uns allenfalls vorstellen. In der Zeit nach der Kulturrevolution ist es zu einer Vertrauenskrise gekommen; der Film *«Bittere Liebe»* (Pai Hua und Peng Ning, 1981) war offenbar so deutlich in dieser Hinsicht, dass er nicht an die Öffentlichkeit kam.

Die Werke, die wir kennen – einige sind letztes Jahr von dem Fernsehen DRS und dem ZDF gezeigt worden – machen einen Eindruck überraschender Vielfalt. Der unverwundliche sozialistische Realismus in der Realisierung eines schwülstigen Militärschinkens dient weiterhin erzieherischen Zwecken *«Wie die Sterne heut nacht funkeln»* (Xie Tieli und Chen Huaiai, 1981). Ein antifeudalistisches Thema, die Lebensbedingungen der Frau in der Vergangenheit, gibt Anlass zu einem auf die Spitze getriebenen Kammerspiel *«Wilde Heide»* (Ling Zi, 1981). Die offizielle Wiederannäherung des japanischen und des chinesischen Volkes wird durch ein Melodram mit tränenreicher Familienvereinigung gefeiert *«Kirschblüten»*, (Zhang Xiangchi und Han Xiaolei, 1979). *«Die wahre Geschichte Ah Q's»* (Cen Fang, 1982, nach Lu Xun) setzt die Tradition moderner Literaturverfilmungen fort; *«Li Si-guang»* (Ling Zifeng, 1979) erzählt im Genre Biografie die politisch-wissenschaftlichen Leiden eines Geologen. Erwähnen wir zu guter Letzt noch die *«Kaligrafie der Liebe»* (Yan Bili), ein Kostümfilm, der mit seiner süsslichen Geschichte und kitschigen Machart direkt aus Taiwan zu kommen scheint.

Was da neben der Vielfalt vor allem auf-

fällt, ist die formale Unbeständigkeit der Filme. Die chinesischen Filmleute verwenden zur Zeit wahllos und undifferenziert die oberflächlichsten Tricks der westlichen, bzw. der Hongkonger Produktion. Voll wilder Zooms, gespickt mit schwindelnden Rückblenden und auf überbedeutungsträchtigen Bildern zum Stillstand gebracht, machen manche Sequenzen oder ganze Werke den Eindruck eines eigenartigen Werbefilms ohne Objekt. Gewiss lässt sich diese Mode erklären, es stürzt sich nun eben eine junge Generation von Regisseuren und Filmtechnikern mit Heisshunger auf alle Neuerungen, und die Ausbreitung des Fernsehens wird auch ihren Einfluss haben. Aber es ist eine enorme Distanz zwischen dieser kopierten Neuheit und der hochentwickelten, eigenständigen Gestaltung, zu der die Chinesen verschiedentlich vorgedrungen sind.

Vielfalt an sich ist schon ein Zeichen grosser Veränderung. Dazu kommen weitere, die dem westlichen Betrachter mangels Vergleichsmöglichkeiten leicht entgehen. Ein ganz charakteristischer Zug der Neuorientierung ist dadurch gegeben, dass viele der aufgezählten Filme im Privatbereich spielen. Die *«vis dramatica»* hat sich verschoben, behandelt werden

Bibliographie

Die Liste ist chronologisch und beschränkt sich auf westliche Publikationen.

1. Casiraghi, Ugo, Il cinema cinese, questo sconosciuto. Centrofilm, No 11–12, Juli–August 1960 (Vergriffen, S. 4).
2. Leyda, Jay, Dianying – Electric Shadows. An Account of Films and Film Audiences in China. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), London, 1972 (Die broschiierte Ausgabe enthält ein Supplement).
3. Bergeron, Régis, Le cinéma chinois. Tome 1: 1905–1949. Alfred Eibel, Lausanne, 1977. (Band 2 ist nicht erschienen).
4. Cinema e Spettacolo in Cina oggi. XIV Mostra internazionale del nuovo cinema, Pesaro, 1978. (Enthält eine ergänzte Neuauflage der Arbeit von Casiraghi).
5. Loesel, Jörg, Die politische Funktion des Spielfilms in der Volksrepublik China zwischen 1949 und 1965. Minerva, München, 1980.
6. Meek, Scott und Tony Rayns, Electric Shadows: 45 Years of Chinese Cinema. British Film Institute, London, 1980. (Vergriffen).
7. Blank, Marion, Le cinéma chinois des années 30. Naisance d'un cinéma de gauche. Paris, 1979–1980. (Unveröffentlichte Dissertation).
8. Mackerras, Colin, The Performing Arts in Contemporary China. Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley, 1981.
9. Ombre elettriche. Saggi e ricerche sul cinema cinese. Electa, Milano, 1982.
10. Der chinesische Film. Retrospektive zur XXXI Internationalen Filmwoche, Mannheim, 1982.

nun oft das Schicksal eines einzelnen oder einer Familie, persönliche Gefühle wie die Liebe, moralische Gewissenskonflikte und ähnliches. Ferner werden seit kurzer Zeit politische Führer wie Mao, Zhu De, Zhou Enlai u. a. im Bild gezeigt, was bisher, Irrtum vorbehalten, nicht vorkam. Die Kulturrevolution spielt nun die gleiche Rolle wie die Zeit vor der Befreiung. Es ist eine Periode, worin man bequem alles Negative ansiedeln kann, da sie politisch verurteilt ist.

Damit ist eine neue Konvention etabliert, die auf die «Narbenliteratur» der künstlerischen «Neuen Welle» zurückzuführen ist. Es kommt aber auch vor, dass ein Film die verfemte Zeit mit grosser analytischer Sorgfalt behandelt wie «Die Legende vom Berg Tian Yun» (Xie Jin, 1981). Auch «Der Vorfall von Xi An» bricht mit einer Konvention: Er beschreibt die Ereignisse, die zur Bildung der Einheitsfront führten,

gezielt in Richtung einer geschichtlichen Interpretation und nicht eines ideologischen Theaters, und ist in diesem Sinn neuartig.

Es wäre verfrüht, allgemeine Schlüsse zu ziehen. Es ist eine Übergangszeit. Nach einer langen äusseren und inneren Isolierung müssen nun Fäden wieder angeknüpft werden, andere brechen ab, vielleicht nur vorübergehend. Jedenfalls (dies als provisorische Schlussfolgerung) wäre die grosse Rückschau, zu der wir eingeladen wurden, undenkbar gewesen ohne einen festen Willen zum Pragmatismus.

«Mehr Experte als rot», diese Umkehrung des Slogans ist auch die wichtigste Voraussetzung zu einer neuen besseren Kenntnis des chinesischen Films.

Roland Cosandey

(Aus dem Französischen übersetzt von Marianne Sträuli)

FILMKRITIK

Psycho II

USA 1982. Von Richard Franklin
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 83/220)

Es war einmal eine Filmszene, die als Inbegriff des inszenierten Schreckens zu Weltruhm kam und verantwortlich war für nasse Badezimmerböden, weil etliche Duschvorhänge nach dem Kinobesuch vorsichtshalber offenblieben. Marion Crane alias Janet Leigh, Star und Identifikationsfigur bis zur Mitte von Hitchcocks Film «Psycho», stieg da 1960 unter die Dusche eines abgelegenen Motelzimmers, um mit dem Staub der Strasse ihre Schuld an einem Gelddiebstahl von sich abzuwaschen. Aber sie war nicht allein; ein junger Mann guckte durch ein Loch in der Wand zu und mit ihm der Zuschauer. Was wir da zu sehen bekamen liess uns das Blut in den Adern gefrieren: Der wachsende Schatten jenseits des Dusch-

vorhangs, die dunkle Silhouette mit dem erhobenen Küchenmesser, der Schreier in der Falle gefangenen Frau, die niederfahrende Klinge, die ausgestreckte Hand, die den Duschvorhang niederriss, der Blut- und Wasserstrudel im Abfluss, schliesslich das auf uns gerichtete ausdruckslose Auge der Toten – dies alles, untermalt durch Bernard Herrmanns Begleitmusik der spitzen Violschreie, traf den damaligen Kinogänger mitten ins Mark. Die völlig unerwartete Wendung eines Alltagskrimistücks in puren Horror verunsicherte und schaffte gleichzeitig die Spannung, die bis zum Ende von «Psycho» anhielt: Alles war jetzt möglich, jeder konnte das nächste Opfer sein, und der Zuschauer als heimlicher Voyeur war mittendrin in der unberechenbaren Handlung. Neue Hauptfigur nach dem so plötzlichen Ableben von Marion Crane wird der halb unheimliche, halb sympathische Motelbesitzer Norman Bates (Anthony Perkins), dessen verrückte