

Filmgeschichte **kompakt**



Stefan Kramer

Der chinesische Film



et+k

edition text + kritik

Filmgeschichte *kompakt*



Der chinesische Film

Stefan Kramer

et+k

edition text + kritik

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-565-6

E-ISBN 978-3-96707-566-3

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheber-
rechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung
des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG,
München 2022

Levelingstraße 6a, 81673 München

www.etk-muenchen.de

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Cathay Cinema, Shanghai / Alamy

Satz und Bildbearbeitung: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42,
72810 Gomaringen

Inhalt

1	Vorwort	7
2	Abendländisches Schattenspiel: Kolonialer Einfluss und kultureller Wandel (1896–1919)	13
3	Elektrische Schatten: Attraktionen von Technik und Gesellschaft (1920–1949)	26
4	Massenkultur: Postkolonialismus und ideologische Erziehung (1949–1978)	59
5	Modernisierung: Film-Literatur (1978–1994)	91
6	Standardisierung und Partikularisierung: Globale Märkte, urbaner Wandel und neue Bildschirmmedien (1994–2021)	124
	Filmauswahl	143
	Weiterführende Literatur	146
	Personenregister	148

1 Vorwort

Als die Kinematografie im Jahre 1896 erstmals Eingang in die Teehäuser und Varietés der kolonialen Konzessionen und Vergnügungsviertel chinesischer Großstädte wie Peking, Tianjin, Kanton oder Shanghai fand, wurde sie dort zunächst treffenderweise unter der Bezeichnung »Abendländisches Schattenspiel« (xiyang yingxi) angekündigt. Erst zwei Jahrzehnte später, als der Film mit den Lichtspielhäusern seinen festen Ort und eine soziale wie kulturelle Position und Funktion zugewiesen bekam, etablierte sich der bis heute gängige Begriff »Elektrische Schatten« (dianying). Hinsichtlich der Inhalte einer »Geschichte des chinesischen Films«, deren Grundzüge in diesem Band skizziert werden, wird es dem Leser der chinesischen Sprache in mancherlei Hinsicht einfacher gemacht als demjenigen des Deutschen. Im Chinesischen nämlich wird, ähnlich der englischen Sprache, deutlich zwischen der Geschichte im Sinne eines historischen Ereignisses und derjenigen im Verständnis einer Erzählung unterschieden. Die dafür verwendeten Begriffe 歷史 (lishi, history) sowie 故事 (gushi, story) verweisen auf je eigene Bedeutungen. Während der eine die Schriftzeichen für die »Erfahrung« 歷 und das »Aufschreiben« 史 zusammenführt, weisen die Zeichen des anderen die Einzelbedeutungen »Ursache« 故 sowie »Ding« bzw. »Ereignis« 事 auf. Gegenüber stehen sich demnach die aufgeschriebenen Erfahrungen des Historikers auf der einen, die Schöpfung von Dingen und Ereignissen auf der anderen Seite. Es geht um die Frage nach dem Aufzeichnen vorgängig vorhandener Wirklichkeiten oder dem Produzieren neuer Wirklichkeiten, welche die Geschichtsschreibung und das Schreiben von Geschichten genauso befruchtet wie sie seit den frühesten Filmen der vermeintlich aufzeichnenden Brüder Lumière und des vermeintlich erschaffenden Georges Méliès die Kinematografie geprägt hat. Dabei spielt die Unterscheidung zwischen dem im Deutschen immer an seine Materie und Form gebundenen Ding und dem in der Zeit positionierten Ereignis in China keine nennenswerte

Rolle. Beide finden unter dem allumfassenden Terminus der »zehntausend Dinge« 萬物 (wanwu) zusammen, unter dem die Chinesen seit jeher die materielle Welt zusammengefasst und deren immaterielle Bezugsebenen und Konsequenzen erklärt haben. Geschichte und Geschichten haben beide schon in der Frühzeit der das chinesische Ordnungsverständnis begründenden Schriftlichkeit vor etwa drei Jahrtausenden eine gemeinsame kulturelle Rolle im Funktionssystem von Staat und Kulturgemeinschaft eingenommen und diese bis in die Gegenwart beibehalten. Vertreten durch den Begriff des »Himmels« 天 (tian), stellt ihre Ordnung seit jeher das gemeinsame Dach der »zehntausend Dinge« dar und verleiht diesen ihre sinngebende Form. Ihre Anordnungsbedingungen präfigurieren die chinesische Ästhetik. Sie sind in der Hinsicht für das Verständnis des chinesischen Films von Bedeutung, dass sie eine Trennung von Ästhetik, Ökonomie, Politik, dem Sozialen und Individuellen, dem Technischen und dem Natürlichen, von Himmel und Erde von vornherein ausschließen und das eine jeweils nur in seiner Bezugnahme auf und in seiner Wirksamkeit für das andere verstehbar werden lassen. Dabei ist, wie der Blick auf die einzelnen Schriftzeichen zeigt, die begriffliche Trennung zwischen der Geschichte des Historikers und derjenigen des Literaten auch in China nicht durch scharfe Grenzen gekennzeichnet. Vielleicht ist das dort sogar noch viel weniger als in der deutschen Sprache der Fall, deren Unschärfe die rational-empirischen Wissenschaften in der Moderne eine teilweise umso strengere Teilung zwischen dem Tatsächlichen und Faktischen auf der einen, dem Gedachten und Gefühlten auf der anderen Seite entgegengesetzt haben: zwischen Materie und Geist oder auch zwischen den Natur- und den Geisteswissenschaften. Der Schwerpunkt des Begriffs 歷史 (lishi) liegt in diesem Sinne auf dem erfahrenden Subjekt und dem Prozess des Aufschreibens, keineswegs aber auf dem Objekt des Aufschreibens, dem Aufgeschriebenen. Ein mimetisches Weltverständnis, von dem die Geschichtswissenschaft ursprünglich ausgeht, ist ihm fremd. Gleichzeitig weist die Wortkombination aus Ursache 故 und Ding bzw. Ereignis 事 in den

Geschichten der chinesischen Literaten immer auch eine Anbindung an eine äußere Wirklichkeit auf. Fernab der Vorstellung von einem »reinen Geist«, welcher sich unabhängig von seiner Außenwelt verhalte, nehmen die Erzählungen in ihr ihre Ursache und entfalten in sie hinein ihre Wirksamkeit.

Der Film, als er im auslaufenden 19. Jahrhundert im Gefolge des Kolonialismus und als Vorbote von Industrialisierung und Moderne nach China kam, wurde als Fremdkörper des chinesischen Ordnungsverständnisses wahrgenommen. Nicht anders als viele technische und kulturelle Inventionen vor ihm auch, traf er aber von Beginn an auf ein zivilisatorisches Umfeld, welches das Fremde selbstverständlich zu integrieren und in seine Ordnungsmuster einzufügen gewohnt und bereit war. Eine Geschichte des chinesischen Films ist, genauso wie jede andere nationale Filmgeschichte auch, vor allem ein Konstrukt des Filmhistorikers. Er ist es, der die ihr zugrunde gelegten Elemente von Film, Geschichte und China, von Abendland, Schatten-spiel und Elektrizität zusammenfügt, um seinen Gegenständen damit den Anschein eines geschlossenen Systems mit in gewisser Weise kausal miteinander verknüpften Ereignissen und Prozessen zu verleihen. Indem die Sprache, die er bei seiner Beschreibung von Wirklichkeiten verwendet, etwas bezeichnet und das Bezeichnete dabei recht eigentlich erst erschafft, bezeichnet sie immer auch sich selbst. Diesem Aspekt ist im Falle einer deutschsprachigen Geschichte des chinesischen Films umso mehr Rechnung zu tragen, handelt es sich hier doch um einen multiplen Übersetzungsprozess nicht nur hinsichtlich der Interpretation von Filmwerken, sondern auch hinsichtlich der ontologischen Setzungen mitsamt ihrer epistemologischen Grundlagen, unter deren Prämissen die Filme, aber auch die Filmgeschichten entstehen und zueinander finden müssen.

Nicht vergessen werden darf dabei, dass jeder Film in Wirklichkeit immer ein singuläres Kunstwerk darstellt, das sich jeglichen a priori vorgenommenen begrifflichen Kategorisierungen, mit denen die Geschichtsschreibung gemeinhin arbeitet, notwendigerweise entzieht. Seine imma-

nenten Bezüge zu anderen Kunstwerken und Künstlern, einem Staat, einer sozialen Gruppe oder auch nur einer historischen Periode können daher auch nicht als gegeben vorausgesetzt werden. Vielmehr ist es die Aufgabe einer Filmgeschichte, sie dort, wo sie plausibel sind, argumentativ herzustellen und in der kulturellen und wissenschaftlichen Debatte zu vertreten, sie in anderen Fällen aber auch zu verwerfen und in das Reich der politischen Mythen, aus dem sie zumeist entsprungen sind, zurückzuverweisen. Das gilt umso mehr dann, wenn, wie es bei nationalen Filmgeschichten unweigerlich der Fall ist, Kunst an das Konzept der Nation gebunden wird. Das nämlich hat zur Folge, dass die Nation aus ihren historischen Zusammenhängen gerissen, ja zu einem quasi naturgegebenen Apriori für die Kunst erhoben wird, um so erst Marken wie diejenige einer »chinesischen Kunst« oder eines »chinesischen Films«, die sich von ihren Werken und Akteuren her gar nicht zwangsläufig in dieser Einteilung ergeben würden, begrifflich entstehen zu lassen. Dies fällt im Falle des chinesischen Films in besonderem Maße ins Gewicht, bei dem der nationalen ja noch eine zusätzliche geografische resp. geopolitische Aufteilung hinzugefügt wird, wenn, so auch hier, die Filmgeschichten Hongkongs und Taiwans je eigene Erzählungen zugewiesen bekommen, die sich weniger an historischen Kontinuitäten, sondern vielmehr an gegenwärtigen politischen Gegebenheiten orientieren, wenn sie etwa das Kino der festlandchinesischen Republikzeit (1912–1949) von der schließlich auf der Insel Taiwan fortgesetzten Republik abkoppeln und stattdessen der erst 1949 gegründeten festlandchinesischen Volksrepublik zuordnen. Auf diese Weise verleiht sich auch die Nation selbst erst durch das Aufschreiben ihrer Geschichte(n) in den Kunstwerken sowie durch die Historiker, welche diese in Kategorien zusammenfassen, die für ihren Fortbestand notwendigen Narrative und Mythen und kann sich somit in den Erzählungen der Kunst immer wieder neu erfinden. Dass dies für die Frage nach dem chinesischen Film von ganz besonderer Bedeutung ist, zeigt sich daran, dass China bis heute eigentlich überhaupt kein Konzept für die Nation, ja nicht einmal

eine diese adäquat ausdrückende Begrifflichkeit entwickelt hat. Das darauf basierende Staatenprinzip hat China sich politisch zwar angeeignet und gelernt, es auch machtvoll geopolitisch zu vertreten. Kulturell beruht das Selbstverständnis, welches einen »chinesischen Film« zu begründen vermag, allerdings nach wie vor nicht auf juristischen und politischen Kategorien, sondern auf einer sich an Wissen und Riten orientierenden Zivilisation. Sie mit ins Auge zu nehmen, stellt somit ein wesentliches Kriterium für die Darstellung der Geschichte(n) des chinesischen Films dar, wie auch immer man diese definieren will.

Weder hat der Film nämlich technische, kulturelle oder geisteshistorische Wurzeln, die sich in irgendeiner Weise an chinesische Vorentwicklungen anbinden ließen, noch findet sich in China ursprünglich ein Geschichtsverständnis, das den linear-kausalen Konventionen europäischer Geschichtsschreibung entspräche. Nicht zuletzt ist auch der Begriff »China« und ein damit verbundener Nationalgedanke ein importiertes Konzept, welches erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts infolge von Kolonialismus und Industrialisierung nach China gelangt ist. Genauso wenig zielführend wäre es allerdings, dem importierten Modell der »Moderne« eine quasi »reine« chinesische Kultur gegenüberzustellen, die es zu bewahren, ja zu verteidigen oder auch aufzugeben und durch etwas Neues zu ersetzen gäbe. Nicht zuletzt diese Polarisierung zwischen einer »westlichen Moderne« und einer »chinesischen Tradition« ist es, welche beide Seiten, die Bewahrer wie auch die Erneuerer, seit nunmehr einem Jahrhundert antreibt. »Tradition« und »Moderne« sind längst zu politischen Kampfbegriffen geworden. Dabei waren sie von Beginn an nicht in der Lage, den vielfältigen Gegebenheiten und ihrer Prozesshaftigkeit auch nur annähernd gerecht zu werden und das zu erfassen, was einen »chinesischen« Film als eine so zu bezeichnende Einheit auszumachen vermag. Eine Geschichte des chinesischen Films kann sich daher nicht auf den Anspruch beschränken, als historische Rekonstruktion Daten und Fakten zu rekonstruieren, um mit ihrer Hilfe eine vermeintliche Wirklichkeit Chinas und seines Filmwesens wiederherstellen zu

lassen. Tatsächlich handelt es sich nämlich bei den Daten und Fakten weniger um solche der von ihnen begrifflich repräsentierten Wirklichkeit als vielmehr um solche, die vor allem der Wirklichkeit des Historikers zuzuordnen sind. Eine Geschichte des chinesischen Films muss sich stattdessen selbst als eine Erzählung verstehen, die darüber hinaus zur Lektüre der Filme, von denen sie berichtet, einlädt. Diese nämlich erzählen ihre je eigenen Geschichten 故事 (gushi) und verweisen zudem auf eine Vielzahl von ihnen ausgehender Geschichten, die es im Weiteren zu erkunden gilt. Auf die eine Wahrheit wird man dabei nicht stoßen, stattdessen aber immer neue Geschichten entdecken und zu seinen eigenen Geschichten hinzumontieren können. Sie alle ergeben in ihrer Summe und in ihrer gegenseitigen Bezugnahme eine Vielfalt von Perspektiven und Formen, bei denen China selbst als Größe einen nur noch marginalen Charakter aufweist. Eine Geschichte 歷史 (lishi) des chinesischen Films versteht sich somit als ein Faden und zugleich ein Knoten in einem unendlichen dynamischen Netzwerk von (nicht nur kinematografisch erzählten) Geschichten 故事 (gushi), zu deren Lektüre dieser Band anregen möchte. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wird nicht allein von Filmen und ihren Akteuren zu erzählen sein. Vielmehr geht es darum, die Filme mit ihren Geschichten und technisch-ästhetischen Anordnungen zu erfassen und in ihren jeweiligen kulturellen, sozialen und auch politischen Milieus zu verorten. Es sollen Gemeinsamkeiten beschrieben werden, die »der chinesische Film« mit dem weltweiten Kino teilt, aber auch seine Besonderheiten gilt es zu erfassen und zu begründen. Das bedeutet, dass auch verschiedene Aspekte von Film, die in den meisten europäischen Filmgeschichten als Selbstverständlichkeit mitgeführt werden bzw. zum Gegenstand je eigener Historiografie geworden sind, in besonderem Maße hervorgehoben und im Kontext des spezifischen Milieus, auf welches sie in China stoßen, neu diskutiert werden müssen. Das wird auf Kosten einer – ohnehin unerreichbaren – Vollständigkeit der Aufführung von Akteuren und Werken gehen, ist aber für ein Verstehen dessen, was Film und Kino

in China darstellen und bedeuten, unabdingbar. Lektürehinweise am Ende dieses Bandes sind in diesem Sinne als Vorschläge zu betrachten, die zahlreichen enzyklopädischen Lücken dieses Bandes anderenorts zu füllen. In den fünf die maßgeblichen politischen und ästhetischen Brüche in der Entwicklung des chinesischen Films spiegelnden Kapiteln dieses Buches geht es vor allem darum, entlang der beobachteten und erzählten Filmgeschichten Kontexte und Verbindungen zu erarbeiten. Diese sind für eine verstehende Lektüre chinesischer Filme mit den ihnen eigenen ästhetischen und narrativen Formen unabdingbar. Sie ermöglichen zudem einen differenzierten Zugang zu den Kulturen Chinas und deren vielfältigen Prozessen im langen Jahrhundert der Kinematografie, welches dieser Band umfasst.

2 Abendländisches Schattenspiel: Kolonialer Einfluss und kultureller Wandel (1896–1919)

Als im Jahre 1896 erste Filmvorführungen Eingang in die Teehaustheater der noch kaiserlich regierten Hauptstadt Peking und anderer chinesischer Metropolen fanden, befand sich die nur wenige Monate zuvor erstmals öffentlich gewordene Kinematografie auch in Europa und Nordamerika noch in ihrer frühesten Experimentierphase. Hier wie dort hatte der Film damals noch längst nicht seinen Ort gefunden: das Kino, als welches er zwei Jahrzehnte später seinen weltweiten kulturellen, künstlerischen und vor allem ökonomischen Erfolgsweg antreten sollte. Der Film der ersten zwei Jahrzehnte ist in diesem Sinne vor allem unter dem Aspekt des Ausprobierens zu verstehen, als Experiment seiner technischen und ästhetischen Möglichkeiten im Kontext der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge seiner Produktion, Distribution und Konsumption. Das technische Experimentieren und die Suche nach ästhetischen Eigenheiten stellen wesentliche Merk-

male des frühen Films weltweit dar. Ihr Zusammenspiel hat die Filmgeschichten von der starr montierten zur bewegten Kamera, zu neuen Montagetechniken, dem Tonfilm, dem Farbfilm und Breitbildformaten geprägt. Schließlich hat es die unterschiedlichen nationalen und transnationalen, aber auch vielfältige lokale ästhetische Handschriften hervorgebracht, die sich aneinander und in Konkurrenz zueinander geschärft haben. Dabei weist der Film in seiner chinesischen Erscheinungsweise über die allgemeinen Phänomene seiner Entwicklung hinaus einige historische, politische und insbesondere ästhetisch-soziale Besonderheiten auf, die sich bereits in seiner Anfangsphase offenbarten und seinen Werdegang durch das 20. Jahrhundert bestimmten.

Seinen Weg nach China fand das »abendländische Schattenspiel« (xiyang yingxi), wie es in der kulturellen Pekingener Oberschicht in Anlehnung an das populäre Schattentheater anfangs genannt wurde, nur wenige Monate nach den ersten Vorführungen von Werken des neuen Mediums in Paris, Berlin und anderen europäischen Metropolen. Es wurde von den Brüdern Louis und Auguste Lumière und kurze Zeit später auch von weltweit agierenden Unternehmen wie der französischen Pathé Frères und der amerikanischen Edison Company in das sich ewig wädhende »Reich des Himmels« (tianxia) gebracht. Dort wurde es anfangs in gleicher Weise zu einem politischen Instrument der kolonialen Einflussnahme wie auch zu einem Wirtschaftsgut der mit dem Kolonialismus verwobenen urbanen Handelsschicht. Letztere war im untergehenden Kaiserreich gerade erst im Entstehen begriffen und eng mit dem kolonialen Projekt der europäischen Besatzungsmächte verbandelt. Die infolge des internationalen Handels, kolonialen Warenverkehrs und erster Berührungen mit der industriellen Moderne aufkommende urbane Mittelschicht trug maßgeblich zum Aufleben des Marktes an Printerzeugnissen und zur Entstehung eines über die klassischen lokalen »Volkskünste« hinausgehenden kommerziellen Unterhaltungsgewerbes bei, welches die Frühphase der einige Jahrzehnte später die politischen Diskurse beherrschenden »Massenkultur« bildete. Mit ihren Zeitungen und Zeitschriften sowie einem erst-

mals auflebenden öffentlichen Bildungssektor boten die kolonialen Inventionen für die städtische Elite Chinas durchaus attraktive Alternativen zu der zentralistischen Wirtschafts- und der hermetischen Kultur- und Ordnungspolitik des Kaiserreichs mit seinen zudem hierarchisch angeordneten Wissens- und streng reglementierten Unterhaltungsangeboten. Auch wenn er über Jahrzehnte hinweg noch keine feste Position in der selbst in eine ungewisse Zukunft strebenden Gesellschaft Chinas besetzen konnte, versprach der Film mit seinen technischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten, sich auf die eine oder andere Weise in die Prozesse des kulturellen Wandels einzufinden und zur Neugestaltung einer nachkaiserlichen und schließlich auch postkolonialen Kultur beizutragen.

Mehr als jedes andere Medium und mehr als jede andere Kunstgattung ist die Kinematografie im 20. Jahrhundert zum Sinnbild genauso wie zu einem Phänomen und Motor der sozialen und kulturellen Prozesse Chinas geworden. Die Besucher der Teehäuser in chinesischen Metropolen wie Peking, Shanghai, Kanton oder Tianjin, die sich in den letzten Jahren des chinesischen Kaiserreiches, eingebettet in Schattenspieldarbietungen, die Aufführung von Szenen traditioneller Dramen und von Musik und Geschichtenerzählungen, von der ästhetischen Attraktion der technisch-apparativ erzeugten Bewegungsbilder beeindruckt ließen, werden noch kaum an die Konsequenzen der kolonial importierten Kulturtechnik für die weiteren Geschehnisse Chinas gedacht haben. Bei ihnen handelte es sich vorwiegend um ein der europäischen Kultur mit exotisch verklärtem Blick zugeneigtes mittelständisches Publikum: Kaufleute genauso wie mittlere Beamte und Unternehmer. Weniger dagegen handelte es sich um die neukonfuzianische Oberschicht der Beamten und des Adels, die das Land bis dahin politisch wie kulturell beherrscht und von den im Umfeld der kaiserlichen Macht vergebenen Privilegien profitiert hatte. Keineswegs aber handelte es sich um Angehörige der bäuerlich geprägten Landbevölkerung, die, obgleich die große Mehrheit darstellend, noch lange Zeit nur wenig an der Gestaltung Chinas oder auch nur an den Prozessen von