



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zum politischen Potenzial chinesischer Stummfilme
zwischen 1922 und 1929“

Verfasserin

Nina Dillenz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

Danksagung

Ich danke meinem Betreuer Dr. Claus Tieber für die konstruktiven Gespräche und Anregungen, vor allem aber für das ehrliche Interesse an meiner Themenwahl, das mich darin bestärkt hat meine Forschung auf diesem Gebiet fortzusetzen.

Ebenso möchte ich Dr. Isabel Wolte vom Institut für Ostasienwissenschaften und Sinologie der Universität Wien für die geduldige Unterstützung als Beraterin und Lektorin danken. Ihr Fachwissen war eine große Inspiration und Hilfe während der Entstehung dieser Arbeit.

Ein besonderer Dank gebührt meiner Familie, speziell aber meiner Mutter Susanna Gartner-Dillenz, für die Ermöglichung meines Studiums, sowie für die konstante Unterstützung meiner Projekte und Ambitionen.

Weiters möchte ich meinem Onkel Dr. Walter Dillenz für die anregenden Gespräche, für dessen Zeit und stählerne Nerven beim Korrekturlesen meiner Arbeit danken. Ich bedanke mich bei meinem Freund Alexander Brovman, ohne den ich so manche Deadline versäumt hätte, für den emotionalen Beistand und sein Engagement. Nicht zuletzt gebührt ein spezieller Dank Herbert Krill, der so freundlich war mir eine Kopie seines Dokumentarfilms *Dianying: Im Reich der elektrischen Schatten* zu schenken und mir somit einen der ersten Ansatzpunkte für diese Arbeit zur Verfügung stellte.

Meinem Vater Mag. Shi Li gilt mein Dank für die Verbindung nach China. Unseren Reisen ist es zu verdanken, dass ich das Studium der Sinologie begonnen habe. Ich möchte mich bei unserem gemeinsamen Freund Mag. Arch. Yin Ming bedanken, der mir mit endloser Geduld geholfen hat, die Zwischentitel dort zu übersetzen, wo mein Chinesisch versagt hat. Während meiner Recherche in China waren Tiaotiao und Xiaosheng unentbehrliche Ratgeber und eine zweite Familie. Danke an Lan Song und alle Freunde vom Konservatorium in Beijing. Am Filmarchiv Beijing möchte ich mich bei Zhu Tianwei und Yao Rui für die Hilfe bei der Beschaffung von DVDs und Recherchematerial bedanken, die mir vieles erleichtert hat. Abschließend danke ich Qin Zhen und Xinyue Wang für die Hilfe bei der Beschaffung chinesischer Literatur.

Zu guter Letzt möchte ich mich auch bei Ines Kratzmüller und Dr. Jürgen Kaizik für die Unterbringung in der wahrscheinlich schönsten Schreibstube Österreichs bedanken.

感谢信

石黎，我的爸爸，他将我和中国连接在一起，我们一起的中国之旅让我有了新的改变，并开始了我的汉语的学习及中国文化研究，谢谢你！

我想在此感谢我们共同的朋友：

感谢凌玲，黄鑫，在我到达北京时和在北京期间给予我的帮助。

感谢建筑师印鸣，当我在汉语方面遇到困难，失败的时候，以无尽的耐心帮助我解释，翻译。

感谢迢迢，小胜，你们是我的学习，研究工作不可缺少的顾问，你们那里是我的第二个家。

感谢岚松和音乐学院的朋友们给我带来的每个愉快的时光。

在北京电影资料馆期间，我要感谢朱天伟，姚睿花费了大量的时间帮助我，这使我更容易的采购到音像和研究资料。

最后，我要感谢秦溱和王心玥让我在获得更多的中国文学资料方面给予的帮助，让我对中国文化有了更多的了解和认识。

你们的妮娜

妮娜

二零一五年一月，于维也纳

I. Inhaltsverzeichnis

I. Inhaltsverzeichnis.....	1
II. Abkürzungsverzeichnis.....	4
III. Anmerkung zu Romanisierung und Übersetzung.....	4
IV. Gendergerechte Schreibweise.....	5
1. Einleitung.....	7
1.1 À la recherche du film perdu.....	8
1.2 Umgang mit Problemstellungen.....	12
1.3 Aufbau der Diplomarbeit.....	13
2. Historisch-politischer Kontext: Chinas Weg von der Kolonialzeit ins 20. Jahrhundert.....	16
1.1 Alles unter dem Himmel?.....	16
2.2 Expansion und Kollaps.....	20
2.2.1 Vorzeichen der Krise im 18. Jahrhundert.....	20
2.2.2 Die Demütigung Chinas: Kolonialismus und Kriege im 19. Jahrhundert.....	21
2.3 Fin de Siècle, das Ende des Kaiserreichs und die frühe Republik.....	25
2.4 Die Bewegung des Vierten Mai.....	28
2.5 KPCh & GMD: Gründung, Machtkämpfe und Kooperationen in den 1920er Jahren.....	29
3. Die Anfänge des Films in China: Versuche einer Periodisierung.....	31
3.1 Rezeption vor Eigenproduktion: Lumiere, Edison und die Problematik ausländischer Dominanz auf dem chinesischen Markt.....	34
3.2 Vorführungsorte, Genres & das urbane Publikum.....	37
3.2.1 Frau & Film.....	39
3.4 Der erste chinesische Film: Parallelentwicklung oder Abspaltung von Europa ab 1905?.....	41
4. Die erste Studio-Ära: Vier Analysen.....	47
4.1 Die Welt von <i>Laborer's Love</i> : Mingxing & die Filmbranche der frühen 1920er...48	
4.1.1 Konkurrierende Ideologien: Mit neuer Kultur gegen Mandarinanten und Schmetterlinge - gibt es einen Film der Vierten Mai Bewegung.....	49
4.2 <i>A Laborer's Love</i> : Zwischen Slapstick und Gesellschaftsbild.....	52
4.2.1 Der Stil von <i>Laborer's Love</i> : Die Entwicklung einer chinesischen Filmästhetik.....	57
4.2.2 Opernfilm oder Hollywood-Imitat?.....	60
4.3 Verwestlichung und Nationalkino zur Zeit von <i>A String of Pearls</i>	61
4.4 Changcheng & Hou Yao: Zwei bewegte Geschichten.....	64
4.5 <i>A String of Pearls</i>	66

4.5.1 Die vervollständigte Bildsprache von <i>A String of Pearls</i> : stilistische Aspekte.....	69
4.5.2 Die Sinisierung Maupassants und die Verhandlung neuer, alter Werte über das Narrativ der modernen Ehe.....	71
4.6 Minxin: Das Studio hinter <i>Romance of the Western Chamber</i>	76
4.7 Der 30. Mai 1925 und seine Auswirkung auf das Nationalkino.....	78
4.8 Hou Yaos Verfilmung eines chinesischen Stoffes: <i>Romance of the Western Chamber</i> – zwischen Avantgarde und Rückkehr zum Theatralen.....	83
4.9 Wu Suxin, Zhang Huimin & die Huaju Studios.....	91
4.10 <i>An Orphan</i> : Die Sehnsucht nach der Moderne in einer neuen Bildsprache.....	92
4.10.1 Interpretationsversuche: Innovation oder fehlgeschlagene Adaption?.....	95
4.11 Das Ende der ersten Studioära im Vorfeld des zweiten Sino-Japanischen Kriegs.....	101
5. Schlusswort.....	103
6. Endnoten.....	107
V. Anhang.....	113
Abbildungsverzeichnis.....	113
Filmografie.....	114
Online-Quellen.....	115
Literaturverzeichnis.....	116
Abstract Deutsch.....	119
Abstract Englisch.....	119
Curriculum Vitae.....	121

II. Abkürzungsverzeichnis

GMD = Nationale Volkspartei Chinas; (Pinyin: Zhōngguó Guómíndǎng, Wade-Giles: Chungkuo Kuomintang)

Komintern = 1919 von Vladimir Iljitsch Lenin gegründete Kommunistische Internationale unter Führung Moskaus, die 1943 von Joseph Stalin aufgelöst wurde

KPR = der zwischen 1918 und 1925 geläufige Begriff wird hier der Einfachheit halber allgemein zur Bezeichnung der Kommunistischen Partei Russlands verwendet, da der seit 1952 etablierte Name KPdSU (Kommunistische Partei der Sowjetunion) im hier behandelten Zeitraum nicht existierte. Da in dieser Arbeit nicht genauer auf innerparteiliche Spaltungen eingegangen und die Verhältnisse innerhalb der russischen KP nur in Bezug auf China behandelt werden, werden auch auf durch die Bolschewiken vorgenommenen Namensänderungen in Sozialdemokratische Arbeiterpartei Russlands (RSDAP) 1903 und Kommunistische Allunions Partei (WKP) 1925 verzichtet.

KPCh = Kommunistische Partei Chinas

MDB = *Mandarin Ducks and Butterflies*; kommerzielle, literarische Strömung die oft als Gegenspieler der Vierten Mai Ideologie begriffen wird; „Schmetterlingsliteratur“

SU = Sowjetunion, siehe auch UdSSR

UdSSR = Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken

III. Romanisierung & Übersetzung

Die Romanisierung chinesischer Schriftzeichen erfolgt in der vorliegenden Arbeit über das Transkriptionssystem Hanyu Pinyin (Hànyǔ Pīnyīn, 汉语拼音) und außer bei Ersterwähnung von Filmtiteln ohne Tonangaben, sofern die Nutzung alternativer Schreibweisen, etwa für Eigennamen, nicht gebräuchlicher und dadurch leichter verständlich ist. So wird beispielsweise von Chiang Kai-shek und nicht von Jiang Zhongzheng oder Jiang Jieshi gesprochen. Ebenso erfolgt die Nennung chinesischer Namen nach der in China gängigen Reihenfolge *Nachname Vorname*. Beim Referenzieren von Literatur ist es im Fließtext teils erforderlich zusätzlich Vornamen anzugeben, da einige chinesische Autoren die selben Familiennamen haben, was zu Verwechslungen führen kann. Für Filmtitel wird im Fließtext der gängige englische Name benutzt. Da die meisten frühen chinesischen Filmtitel allerdings über mehrere englische Versionen verfügen, werden hier zumindest bei Ersterwähnung Pinyin und Kurzzeichen zusätzlich in Klammern angegeben. Langzeichen werden nicht benutzt. Im Literaturverzeichnis werden chinesische Titel in ihrer Umschrift und Übersetzung angegeben. Die Einordnung erfolgt ansonsten je nach romanisiertem Namen des Autors alphabetisch.

IV. Gendergerechte Schreibweise

Das Binnen – I wird in dieser Arbeit nicht verwendet. Nach Möglichkeit findet selbstverständlich eine Ausdrucksweise mit geschlechterdifferenzierten Endungen Anwendung, sofern diese der Vermittlung des Inhalts dient und faktisch korrekt ist. Da diese Arbeit zu weiten Teilen eine Ära betrifft, in der Frauen nun einmal eher marginal im öffentlichen Leben vertreten waren, wird es als kontraproduktiv und bisweilen missverständlich angesehen etwa von Soldatinnen oder Politikerinnen zu sprechen, wenn der Kontext dies durch historische Ausnahmen nicht explizit erfordert. Als produktiv wird die Verwendung geschlechtsneutraler Nomen (z. B. Lehrende, Studierende, Personen, Mitglieder etc.) erachtet. Im Sinne eines ästhetischen Schriftbilds, sowie um unnötige Längen und Wortwiederholungen zu vermeiden wird aber beispielsweise unter der Bezeichnung „Filmemacher“ im Zweifelsfall sowohl der weibliche, als auch der männliche Anteil derselben bezeichnet und nicht ständig ausschließlich von Filmschaffenden gesprochen.

1. Einleitung

2012 löste China Japan als zweitgrößten Filmmarkt der Welt nach den USA ab. Während das wirtschaftliche Interesse an der chinesischen Filmindustrie international steigt und laut MPAA (Motion Picture Association of America) pro Tag zehn neue Leinwände in China errichtet werden, wird der Entstehungsgeschichte des chinesischen Films vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zuteil. Die Mehrheit der aktuellen Forschungen bezieht sich auf das Kino der Gegenwart, beginnend mit den Filmen der sogenannten fünften Generation von Filmemachern wie Zhang Yimou (张艺谋, Zhǎng Yímóu) und Chen Kaige (陈凯歌, Chén Kǎigē), die es als erste nach der 1978 implementierten Politik von Reform und Öffnung zu internationalem Erfolg schafften, oder aber auf das Filmschaffen von 1949 bis zur Kulturrevolution. Vor 1949 ist größtenteils die linke Filmbewegung der 30er und 40er Jahre ausführlich analysiert worden. Die Periode von 1896 bis 1929 wurde jedoch bestenfalls oberflächlich erforscht, oder um einen Kontext für später angesetzte filmgeschichtliche Analysen zu schaffen, wenn man von einigen Ausnahmen wie etwa Paul G. Pickowiczs Forschungen absieht, die gemeinsam mit einigen anderen Werken einen Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet.

Dass der älteste vollständig erhaltene Film aus dem Jahr 1922 stammt, ist der Filmforschung über frühe Werke nicht zuträglich. Dieser Umstand führte dazu, dass die Anfänge des chinesischen Films oft nur mit einigen einleitenden Worten als Vorstadium oder als experimentelle Phase des Kinos abgetan werden, in der die Möglichkeiten des Mediums Film erstmals ausgetestet wurden. Wie in Kapitel drei ausführlicher erörtert wird, trifft diese Beobachtung zum Teil zu, sofern es um rein stilistische und technische Kriterien geht. Kernaussage dieser Arbeit ist allerdings, dass chinesischer Film, in diesem Fall in einem relativen Frühstadium, nicht als abgelöste Entität, getrennt von den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen des Landes, als generell irrelevant abgetan werden kann. Der Mangel an Material verleitet oftmals zu ebendieser Schlussfolgerung und stellt eine problematische Auslassung in der Forschung dar. Laut dieser Arbeit wurde Film nicht erst mit explizit gesellschaftspolitischen Themen, wie sie in den 30ern aufkamen, zum politischen Faktor, sondern absorbierte und reproduzierte unabhängig von seinem technischen Standpunkt das historische Geschehen stets bis zu einem gewissen Grad. Ich argumentiere, dass der frühe Film einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der chinesischen Film- und Zeitgeschichte leistet und daher ganz besonders im deutschsprachigen Raum einer differenzierteren Untersuchung bedarf, wo bis heute so gut wie keine Auseinandersetzung mit dem Thema stattgefunden hat. Gleichzeitig soll jedoch auch die reine Darstellung des Stummfilms als „Zeitzeuge“, der jeglichen künstlerischen Werts entbehrt, vermieden und die Ästhetik der behandelten Filme aus den 1920er Jahren ausführlich dokumentiert werden.

Die Zeitspanne zwischen der Ankunft des ersten Films in China 1896 und der japanischen Besetzung der Mandschurei 1931 ist durch politische Turbulenzen und große gesellschaftliche Umbrüche geprägt, die, wie hier argumentiert wird, wesentlich zum wissenschaftlichen Verständnis des chinesischen Films beitragen und sich darüber hinaus, entgegen der gängigen Meinung der frühe chinesische Film sei ein reines

Unterhaltungsmedium ohne größeren Einfluss oder kulturellen Wert gewesen, eventuell sogar im Filmschaffen dieser Periode widerspiegeln. Umgekehrt soll demonstriert werden, dass sich auch aus Filmen ohne plakativ politische Botschaft wertvolle Erkenntnisse zu Gesellschaft und (Film-) Geschichte ablesen lassen. Die vier Filme, die den Hauptkörper dieser Arbeit bilden, sollen in entsprechenden Analysen auf ebendieses „politische Potenzial“, wie es im Arbeitstitel genannt wird, untersucht werden. Unter dem politischen Potenzial ist aber nicht die Instrumentalisierung des Films zu politischen Zwecken, wie sie beispielsweise über Propagandafilme erfolgt zu verstehen, sondern sein Vermögen als Subtext zu historisch – politischen Ereignissen zu fungieren und diese in einem neuen, medialen Kontext begreiflich zu machen.

1.1 À la recherche du film perdu

Der Film der 1920er Jahre spricht selbst in China ein wenig bearbeitetes Feld an, dessen Erforschung für das nicht chinesische Ausland oftmals in die Sinologie übergeht, oder zumindest einen Teil der Filmwissenschaft betrifft, der ohne Kenntnisse der chinesischen Sprache und des Landes schwerlich auskommt. Daher ist es aufschlussreich im Sinne der Transparenz noch einige Worte zur Recherche und Motivation zu verlieren, die hinter dieser Arbeit stehen, bevor Rechercheproblematiken und der Aufbau der Diplomarbeit erläutert werden.

Die Themenfindung lässt sich auf das Bestreben zurück führen, die Kombinationsfähigkeit der Studienrichtungen Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Sinologie in einem akademischen Rahmen zu erproben, vor allem aber auch aus dem Willen heraus, dies über ein Thema zu tun, in dem beide Wissenschaften symbiotisch miteinander funktionieren. Obwohl es sich im Kern um eine filmwissenschaftliche Arbeit handelt, kann der sinologische Kontext keinesfalls weggedacht werden. Essentiell wird dieser zum einen durch den sprachlichen Aspekt, denn obwohl es um Stummfilme geht, wurden im Zuge ihrer Analyse rund 300 Zwischentitel neu übersetzt. Zum anderen erfordert die Verortung des Filmmaterials in der chinesischen Geschichte und in weiterer Folge in der Weltgeschichte zumindest ein Grundverständnis der chinesischen Kultur, Politik, Ökonomie und Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Zur Literatur abseits filmwissenschaftlicher Werke ist in erster Linie die Fachbereichsbibliothek der sinologischen Fakultät in Wien zu nennen, insbesondere möchte ich aber in einigen Sätzen auf die Recherche in Beijing im Sommer 2013 eingehen. Abseits von Privatgesprächen und dem Versuch Filme aus den 1920er Jahren auf DVD zu erstehen, fand diese hauptsächlich am chinesischen Filmarchiv in Beijing (Zhōngguó Diǎnyǐng Zīliào Guǎn, 中国电影资料馆) statt, wo mir Zugang zu Nachschlagewerken und Literatur verschafft wurde. Die Filme selbst dürfen aufgrund ihres schlechten Zustandes im Original selten vorgeführt werden. Obgleich diverse Kopien der meisten Filme, sofern überhaupt erhalten, im Internet auffindbar sind, arbeite ich hier fast ausschließlich mit Filmen, die zumindest als DVD verfügbar waren. *A String of Pearls* (一串珍珠, Yī chuàn zhēnzhū) ist als DVD erhältlich, allerdings wurde mir eine digitale Kopie des Filmarchivs zur Verfügung gestellt,

die ich im Zuge dieser Arbeit benutzt habe. Im Internet kursieren zahlreiche, oftmals in Eigenregie bearbeitete Versionen (meist mit Musik oder neuen Untertiteln unterlegt), die das ausfindig machen des Originals erheblich erschweren, beziehungsweise teils unmöglich machen. Alle einbezogenen Filme wurden in ihrer komplett stummen Version, also ohne jegliche musikalische Untermalung untersucht, da es für die im Internet existenten Versionen keine Garantie der Authentizität gibt und die DVDs ebenfalls oft mit neu komponierten Soundtracks verkauft werden. Die Filme wurden im Original häufig zu Live – Musik gezeigt. Da die Frage nach Stummfilmmusik in China den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde und zudem nicht weiter zur Hauptargumentation beiträgt, wird nicht mehr näher auf die Thematik eingegangen.

Schlussendlich ist die Entscheidung, das Arbeitsthema ausschließlich in den Zeitraum 1922 bis 1929 zu verlagern nicht nur auf der unzureichenden Aufarbeitung im westlichen Kulturraum zurück zu führen. Aus Gesprächen mit chinesischen Bekannten war bereits im Anfangsstadium meiner Recherchen hervorgegangen, dass nur in Einzelfällen überhaupt bekannt ist, dass China bereits vor den 30er Jahren über eine eigene Stummfilmkultur verfügte. Es war zwar keine der befragten Personen älter als 50 Jahre, allerdings konnten auch von den Personen, deren Elterngeneration die Stummfilmära noch aktiv miterlebt hat, nur drei aus 10 Befragten etwas mit dem Begriff des chinesischen Stummfilms anfangen, wobei eine Person im Filmarchiv in Beijing tätig ist. Gesprächspartner, die nach 1970 geboren wurden, waren sich, einen Filmstudenten ausgenommen, generell nicht über Existenz oder Titel etwaiger Werke im Klaren.

Dementsprechend geringer ist daher auch die Aufmerksamkeit die der chinesischen Filmwelt aus Mitteleuropa zukam. Ein Großteil der brauchbaren Lektüre zum Thema stammt, abgesehen von China, aus den USA, Australien oder England, wo asiatische Geschichte spätestens seit dem zweiten Weltkrieg und natürlich auch wesentlich früher, durch die Kolonialzeit, einen etwas größeren Raum in der Fachliteratur beansprucht als im deutschen Sprachraum. Eine der wenigen mir zugänglichen deutschsprachigen Publikationen, die die chinesische Filmproduktion vor 1930 zumindest oberflächlich darstellt, entstand im Rahmen der Filmwoche Mannheim im Jahr 1982. Obgleich diese Dokumentation aufgrund ihres Alters zu weiten Teilen durch aktuellere Forschungen überholt ist, weist sie im Bezug auf das frühe Filmschaffen doch große Parallelen zur mangelhaften Darstellung mancher heutiger Werke auf. So wird beispielsweise in der Einleitung von Cheng Jihua die Periode 1913 bis 1933 in groben Zügen wie folgt beschrieben:

„In den 20 Jahren [Anm.: nach 1913] danach entwickelte sich das chinesische Filmwesen auf einem Zickzackweg. Die Leinwand wurde dominiert von Filmen, die die Menschen von der harten Realität ablenkten, wie Pornofilme, Kriminalfilme, Kung-Fu-Filme und Geisterfilme, die sich wie eine Droge auf die Stadtbürger und die intellektuelle Jugend auswirkten. Erst in den 30er Jahren, mit der Herausbildung der berühmten ‚Bewegung Linker Filmschaffender‘ 1932, hat sich in dem chinesischem Filmwesen ein gewaltiger Wandel von historischer Bedeutung vollzogen.“¹

Diese Tendenz zur Verallgemeinerung früher Filme als unbedeutende Unterhaltungsobjekte zieht sich zu großen Teilen auch noch durch aktuelle Publikationen, die die chinesische Filmgeschichte als Ganzes untersuchen. Abgesehen davon, dass vor allem ältere chinesische Texte oftmals politisch gefärbt sind, ist das zum Teil insofern verständlich, da unverhältnismäßig wenige Werke aus den 1920er Jahren erhalten und noch weniger öffentlich zugänglich sind. Andererseits ist es durchaus problematisch, dass 25 Jahren chinesischer Filmgeschichte ab 1905 im Durchschnitt pro Werk nur wenige Seiten oder gar Zeilen Text zugestanden werden, die häufig ausschließlich dazu dienen, ein Bild von Vorführsituationen wiederzugeben, oder der Vollständigkeit halber in einem einleitenden Kapitel Erwähnung finden und selten in die Tiefe erforscht werden. Das mag daran liegen, dass der sogenannte „frühe Film“, also die Periode des europäischen und amerikanischen Filmschaffens von 1895 bis etwa 1917 (hier wird der erstmalige Einsatz von Technicolor 1917 als Eckpfeiler verstanden) auch in der westlichen Filmwissenschaft stets als eigene Entität behandelt wird, deren genauere Erfassung eine wissenschaftliche Spezialisierung erfordert. Obwohl der Film anfangs auch in Europa als Unterhaltungsgut ohne besonderes kulturelles oder künstlerisches Potenzial eingestuft wurde, ist es heute dennoch unvorstellbar nicht zumindest um seine Existenz zu wissen, unabhängig davon ob man ein entsprechendes Studium verfolgt oder nicht. International und sogar in China selbst klafft, den chinesischen Stummfilm betreffend, an dieser Stelle zwischen dem ersten chinesisch produzierten Film *The Battle of Dingjunshan* (Dìngjūn Shān, 定军山) 1905 und dem Beginn der linken Filmbewegung in den 30er Jahren eine informative Lücke. Paul G. Pickowicz, auf dessen Theorien zur Manifestation des Vierten Mai Gedankenguts im Film ich im Laufe dieser Arbeit öfters zurück greife, beschreibt in *China on Film* das folgende, exemplarische Szenario:

„...I was invited by friends at East China Normal University (ECNU), one of the most forward looking institutions in China, to teach a course in Chinese on 1920s and early 1930s silent-era Chinese filmmaking...Once the class started, I was rather surprised to learn that none of my forty-two Shanghai students had seen a single one of the silent-era films I brought with me, despite the fact that all of the films had been made in Shanghai itself, the Hollywood of China in the 1920s....The whole point...is to question the idea that nothing culturally interesting or substantial was produced by the Shanghai film world in the 1920s, prior to the launching of what was later celebrated as the 'leftist' film movement of the early 1930s.²“

Die hier beschriebene Situation basiert auf der gängigen Auffassung, dass der frühe chinesische Film aufgrund aus heutiger Sicht ästhetischer, technischer oder inhaltlicher Mängel wissenschaftlich nur als Vorläuferprodukt des „richtigen“ sprich linken chinesischen Filmschaffens nach 1930 erwähnenswert ist und gibt auch meine persönliche Rechercheerfahrung wieder. In dieser Arbeit wird die Position vertreten, dass die untersuchten Filme de facto produktiv zum Verständnis des chinesischen Filmschaffens und der chinesischen Geschichte beitragen. Das zu beweisen erfordert daher sowohl die Untersuchung einer vom Kolonialismus geprägten Entstehungsgeschichte als auch die Berücksichtigung politischer Ereignisse und ihre Auswirkung auf das Filmschaffen in der sogenannten ersten Studio-Ära. Umgekehrt gilt es zu hinterfragen, weshalb gewisse Filme heute als weniger interessant oder relevant wahrgenommen werden, obwohl man sie

keinesfalls über einen Kamm scheren, oder behaupten kann, sie verfolgen alle den selben Stil oder eine ähnliche Moral und narrative Struktur. Im Gegenteil kann die Filmlandschaft in den 1920ern keineswegs als homogen bezeichnet werden.

Nachdem die partiell schwierige Recherche, sowie Problematiken der bisherigen Forschung zum frühen chinesischen Stummfilm angesprochen wurden, bleibt an dieser Stelle noch zu erörtern, weshalb ein derartiger Mangel an Filmmaterial herrscht. Wie in vielen anderen Ländern ist auch in China die Verwendung des hochentzündlichen Nitrofilms ein Mitgrund, weshalb es aus den ersten 17 Jahren chinesischen Filmschaffens von 1905 bis 1922 keine erhaltenen Kopien gibt. Erschwerend hinzu kamen chaotische, bürgerkriegsähnliche Verhältnisse in weiten Teilen des Landes seit dem Ende der letzten kaiserlichen Dynastie 1911, die dazu führten, dass Filme aus finanziellen Notlagen heraus recycelt wurden, um das Silber aus der Emulsion weiter zu verkaufen. Unter denselben Umständen gingen zahlreiche kleine der zeitweise über 100 Shanghaier Studios der ersten Studio Ära pleite, ohne ihre Produktionen, oft war es auch nur eine einzige, jemals adäquat archivieren zu können, da entsprechende Institutionen wie Filmarchive nicht existierten. Die Versuche der Präservaion in Privatsammlungen scheiterten zumeist an unsachgerechter Lagerung. Zuletzt spielt natürlich auch die willentliche, schwer nachverfolgbare Vernichtung von Filmen eine große Rolle. Wie Chen Biqiang in einer Podiumsdiskussion im Rahmen des Toronto International Filmfestivals 2013 festhielt, fiel ein aus heutiger Perspektive unmöglich nachvollziehbare Anzahl an Filmen der Konfiszierung durch lokale Beamte zum Opfer, die Exemplare welche als *“cultural garbage from the past”*³ erachtet wurden, zerstörten. Der Verlust dieser Werke kann nicht auf den Zeitraum 1905 bis zur Produktion des ersten erhaltenen Films aus dem Jahr 1922 eingeschränkt werden, da auch aus den 1920er und 30er Jahren zahlreiche Produktionen dokumentiert, aber nicht mehr auffindbar sind. Die von Chen Biqiang genannten Gründe der schlechten Lagerung und Präservaion deuten zwar darauf hin, dass ein Großteil dementsprechend bald nach der Herstellung, also ungefähr bis zur Machtergreifung der KPCh 1949, zerstört wurde. Fakt ist allerdings auch, dass damals gegründete Filmarchive im Vorfeld der Kulturrevolution geschlossen und die Filmproduktion in ihren ersten Jahren, vor dem Produktionsstart der großen Propagandadramen, eingestellt wurde. Es besteht daher durchaus Anlass zur Vermutung, dass ein Teil der Werke bis zur Kulturrevolution überlebt haben könnte und erst in Folge der Säuberungskampagnen zwischen 1966 und 1976 verschwand. Zweifellos endete die politisch turbulente Zeit nicht mit der Machtübernahme Mao Zedongs. Es ist daher nicht ausgeschlossen, dass auch spätere einschneidende Ereignisse wie etwa der Koreakrieg, der desaströse “große Sprung” und die Kulturrevolution durchaus ihren Beitrag zum Verschwinden von Filmen geleistet haben könnten, sollten diese den zweiten Weltkrieg unbeschadet überstanden haben.

1.2 Umgang mit Problemstellungen

„Doing research on Chinese-language films produced in the 1920s is rather like doing archeological research. Something very big and grand and complicated was out there once, but now its physical remains are almost gone.“⁴

Wie Pickowicz hier treffend beschreibt, besteht das Hauptproblem in der Recherche zu 1920er – Stummfilmen hauptsächlich darin, dass aus den über 500 Produktionen, die zwischen 1920 und 1929 exklusive Nachrichtensendungen, Dokumentarfilmen und Erziehungsfilmen lediglich 18 Werke überlebt haben. Aus diesen 18 sind wiederum nur acht Spielfilme vollständig erhalten. Praktisch umgesetzt bedeutet das, dass man diesbezüglich schnell an eine informelle Grenze stößt. Es ist unmöglich ist mehr Wissen als das bereits vorhandene zu generieren, da die Objekte der Untersuchung nicht mehr existieren. Die Erwähnung verschwundener Filme ist daher nur auf Überlieferungen und das akkumulierte Wissen bereits bestehender Publikationen zurückzuführen und soll in erster Linie die Darstellung der Filmszene zu gewissen Zeitpunkten unterstützen. Umso wichtiger ist daher eine Auseinandersetzung mit dem historischen Umfeld, das oft als einziger Anhaltspunkt dient um die Filme, die im Kern der Arbeit stehen in ihren Implikationen deuten zu können.

Zum filmhistorischen Abschnitt der Arbeit (Kapitel drei) ist anzumerken, dass sich die finanzielle Situation des frühen Filmmarktes schwer abschätzen lässt. Obgleich mehrere der von mir benutzten Publikationen über detaillierte Tabellen zu Kartenverkäufen, Studiofinanzierungen und dergleichen verfügen, ist im Prinzip kaum ersichtlich, in welcher Relation diese Summen stehen. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zeichnete sich vor allem durch politische Instabilität und starke ausländische Einflussnahme auf den chinesischen Markt in nahezu allen Bereichen aus. Zu diesem Zeitraum liegen allerdings einzig vom Groningen Growth and Development Center Daten vor, denen zufolge das jährliche Bruttoinlandsprodukt pro Kopf in China zwischen 1890 und 1931 relativ konstant um die 550 US-Dollar betrug. Im Vergleich dazu lag es in Österreich bei etwa 3000 US-Dollar und in Großbritannien bei ungefähr 5000 US-Dollar⁵. Es kann natürlich davon ausgegangen werden, dass gerade der Filmsektor, der eine vornehmlich städtische Errungenschaft war, in einem Leistbarkeitsbereich angesiedelt war, der es im Endeffekt sowohl Ausländern als auch Chinesen ermöglichte ins Kino zu gehen oder auf Herstellerebene Studios zu gründen und, dass demnach keine massiven finanziellen Verschiebungen oder extreme Tendenzen feststellbar sind. Nachdem hier keine wirtschaftswissenschaftliche Arbeit verfasst wird, sollte diese Fragestellung auch von fachkundigeren Personen untersucht werden. Ich halte es jedoch für erwähnenswert, da in keiner einzigen der von mir verwendeten Quellen die scheinbar offensichtliche Problematik festgehalten wird, dass man sich unter den erwähnten Zahlen heute de facto wenig vorstellen kann. Es wird zwar ein ungefähres Verhältnis ersichtlich und die meisten der genannten Summen erscheinen aus heutiger Sicht gering, konkrete Fragen, wie etwa mit wie viel Renminbi ein chinesischer Yuan aus dem Jahr 1910 beispielsweise heute vergleichbar wäre, können aber nicht beantwortet werden. Hierbei handelt es sich natürlich um eine Dimension, die mit der Analyse wenig zu tun hat, die im Zuge der Recherche allerdings aufkam und daher festgehalten werden soll, auch weil sich manche Publikationen stärker auf solche

Daten beziehen als andere und diesbezüglich daher kritisch gelesen werden müssen, selbst wenn es sich um Randinformationen handelt.

Zuletzt sind die eingangs bereits erwähnten Zwischentitel anzusprechen. Nicht-chinesisch Sprechern fällt beim Betrachten der Filme zunächst auf, dass es in drei von vier Fällen englische und in einem Film französische Zwischentitel gibt, dass diese oftmals in einem mangelhaften oder zumindest antiquierten Englisch abgefasst wurden. Es stellte sich daher die Frage, ob Information bei der Originalübersetzung von Chinesisch auf Englisch/Französisch verloren gegangen waren und wenn ja, ob es sich um relevante Information handelt. Nachdem ich begonnen hatte Titel für Titel zu übersetzen, ein Unterfangen das sich durch die Verwendung des traditionellen Schreibstils (von oben nach unten und von rechts nach links in Langzeichen), vor allem aber durch die überholte Ausdrucksweise als überaus langwierig erwies, stellte sich heraus, dass bis auf ein oder zwei Ausnahmen der Inhalt nicht, oder nur marginal abgeändert wurde. Wie ein chinesischer Freund, der mir bei der Übersetzung half, auch anmerkte sind es im Übrigen auch nicht nur die englischen/französischen Zwischentitel die für heutige Verhältnisse teils kurios oder schlichtweg falsch klingen, sondern auch die chinesischen. Abgesehen davon, dass noch heute kein homogenes Sprachbild in China vorgefunden werden kann – die unterschiedlichen Dialekte sind zum Teil nur über die gemeinsame Schrift gegenseitig verständlich – war die Sprache über die Jahrhunderte einem wesentlich regeren Wandel ausgesetzt als beispielsweise romanische Sprachen. Die Komplexität der Schriftzeichen (汉字, Hànzì) veranlasste nicht zuletzt auch diverse Politiker immer wieder Sprach- und Schriftreformen anzustreben. Die amtliche Einführung der Kurzzeichen in den 50er und 60er Jahren ist daher lediglich die jüngste in einer Reihe von kontinuierlichen Veränderungen. Im Bezug auf die Filmanalyse wurde daher festgestellt, dass die Zwischentitel, abgesehen von der Kommunikation der Handlung, nur in wenigen Fällen aufschlussreiche Informationen liefern können. In den Fällen, in denen ein Bezug zu politischen oder gesellschaftlichen Thematiken klar wird, wurden diese selbstverständlich besprochen.

1.3 Aufbau der Diplomarbeit

Die Forschung zu den schwarz-weiß Stummfilmen der 1920er Jahre thematisiert ein Feld, zu dem vergleichsweise wenig Material vorliegt und das darüber hinaus nicht auf einer rein filmwissenschaftlichen Basis untersucht werden kann. Deswegen wird es als essenziell erachtet im nächsten Kapitel ein historisch-politisches Grundlagenwissen zur Situation Chinas ab Beginn des 20. Jahrhunderts zu vermitteln, um Entstehungsbedingungen und Vorgeschichte sinnig in einem internationalen politischen Kontext verorten zu können. Dieser geschichtliche Überblick konzentriert sich vornehmlich auf das Geschehen ab 1911 unter Hervorhebung der Bewegung des Vierten Mai, er soll aber zumindest im Groben auch einige Eckdaten zu den wichtigsten Ereignissen ab der 1773 beginnenden Kolonialisierung durch England und den Opiumkriegen wiedergeben, auf denen die Geschichte des neuzeitlichen China maßgeblich aufbaut. Es wird angestrebt, einen Ausgangspunkt in Form historischer Anhaltspunkte für eine Leserschaft ohne spezifisches Vorwissen zur chinesischen Geschichte zu kreieren, das es später im Hauptteil der Filmanalyse erübrigt, in

Exkurse und Erklärungen zu geschichtlichen Ereignissen abzuschweifen, die vom Kernthema ablenken würden. Welche Entwicklungen als erwähnenswert erachtet wurden beziehungsweise zu welchem Ausmaß sie behandelt werden, hängt dabei davon ab, inwieweit ihre Konsequenzen die Gegenwart der Stummfilme prägten. Es soll außerdem eine möglichst nachvollziehbare Struktur für die Diplomarbeit gefunden werden, die es Kapiteln ermöglicht, sukzessiv aufeinander aufzubauen. Im Sinne einer möglichst linearen, chronologischen Struktur wurde es daher auch als konstruktiv erachtet, die Anfänge des Films in China in Kapitel drei und die historisch-politische Geschichte vorerst separat zu behandeln, bevor beide Ansätze im analytischen Teil der Arbeit mit Hilfe spezifischer Filmbeispiele zusammengeführt werden. Produktionshintergründe, die besonders klar anhand eines spezifischen Films, oder umgekehrt, eines bestimmten Ereignisses dargestellt werden können, werden in eigenen Unterpunkten diskutiert. Zhiwei Xiao bemerkt in dem Essay "Policing Film in Early Twentieth Century China, 1905 – 1923", dass, obwohl die Forschung zum frühen chinesischen Film im englischsprachigen Raum tendenziell wächst, ein Trend zur Analyse einzelner Werke besteht und die Gesamtheit des Filmmarktes, insbesondere politische Faktoren, dadurch oft vernachlässigt werden⁶. Produktion, Distribution und Vorführungspraktiken darzustellen, erfüllt daher keinen reinen Aufzeigecharakter, sondern dient besonders dem politischen Verständnis der nachfolgend analysierten Filme. In der Hoffnung trotz dem analytischen Schwerpunkt nicht in einseitige Beschreibungen abzudriften, wird die Filmbranche auch über das filmhistorische Kapitel hinaus in ihrer Gesamtheit dargestellt und direkt mit den Analysen in Verbindung gebracht.

Die Analyse und somit der Kern der Arbeit setzt sich aus der Besprechung von vier Filmen, zusammen, zu denen die aktuelle Situation der Filmbranche in einem größeren Kontext erfasst werden soll, der auch Studios, Produktionsumstände und Produzenten beschreibt. Diese unterlagen typischerweise bestimmten politischen Prägungen und können somit ein Bild innerpolitischer oder filmspezifischer Herstellungssituationen zeichnen, die nicht durch die allgemein geschichtlichen Kapitel zu Beginn abgedeckt werden. Es folgt eine ausführliche Analyse des jeweiligen Films auf politische, soziale und historische Faktoren und deren Repräsentation auf der Leinwand, sowie gegebenenfalls Unterpunkte, in denen die Hauptkenntnis oder offensichtliche Besonderheiten gesondert herausgearbeitet werden und in einen Diskurs mit bereits bestehenden wissenschaftlichen Thesen zum jeweiligen Thema eintreten können. So sollen über *A String of Pearls* die Verarbeitung westlicher Literatur im chinesischen Kino und die damit verbundenen divergierenden Moralvorstellungen thematisiert werden, sowie daraus resultierende Adaptionen. Eine spezifische Frage, die es dann diskursiv zu erörtern gilt, wäre beispielsweise welche Rückschlüsse auf soziale Normen oder die Stellung der Frau in China um 1927 anhand des Films gezogen werden können. Je nach Filmbeispiel haben diese Kernfragen, die schlussendlich die Existenz eines politischen Potenzials, sowie einer Diversität im frühen Film belegen sollen eher soziale, politische oder historische Schwerpunkte.

Die Werke die für diese Arbeit ausgewählt wurden stammen aus vier verschiedenen Studios und gehören distinkt verschiedenen Genres an. Die Entscheidung vier anstelle von zwei oder drei Werken ins Zentrum der Untersuchung zu stellen, ist gefallen um zu illustrieren, dass die filmische Vielfalt der Zeit oft unterschätzt wird. Genau so ist das Herauspicken einzelner

Werke als Kuriositäten, sowie die Verallgemeinerung des frühen Filmschaffens einem fundierten Wissen über den frühen Film abträglich. Ich behaupte, dass in den frühen Stunden des chinesischen Films narrativ, genrebezogen und stilistisch facettenreiche Produktionen entstanden sind und ein einzelner Film nicht exemplarisch für zehn Jahre Filmschaffen analysiert werden kann. Ein solcher Film, dem in China häufig die Rolle des Paradebeispiels für frühen Film allgemein zukommt, ist der älteste erhaltene chinesische Film überhaupt, *Laborer's Love* (劳工之爱情; Láogōng zhī àiqíng, 1922). Er bildet als Kurzfilm einen Vertreter des Genres Komödie. *A String of Pearls* wäre ein Repräsentant des Dramas, während *An Orphan* (雪中孤雏, Xuězhōng gū chú, 1929) verschiedene Einflüsse kombiniert. *Romance of the Western Chamber* (西厢记, Xī xiāng jì, 1927) muss als einziger nicht vollständig erhaltener Beitrag mit mehr Vorsicht untersucht und interpretiert werden. Zwar gibt der Film in seiner einzigen erhaltenen Version keinen augenscheinlichen Anlass zur Missinterpretation, dies kann aber aufgrund des verlorenen Materials schwerlich nachgewiesen werden, weshalb er sozusagen eine Sonderstellung in der Untersuchung einnimmt. Trotzdem soll dieser Film, in dem die Genres Kostüm, Romanze, Komödie und Action ineinander verfließen, vor allem in seiner historischen Dimension und Implikation erfasst werden.

Abschließend soll ein Blick zurück geworfen und die wichtigsten Fragen beantwortet werden. Welche zu Beginn gestellten Thesen wurden bestätigt und welche neuen Erkenntnisse gewonnen? Inwieweit wurde das Bestreben erfüllt, ein differenzierteres Bild des chinesischen Stummfilms bis 1930 zu zeichnen? Konnte bewiesen werden, dass soziale Problematiken, politische Philosophien und Strömungen, sowie geschichtlich bedingte Traumata sich bereits im frühen Film manifestieren? Bleiben Motive, die in den 1920er Jahren etabliert wurden späteren Generationen Filmschaffender erhalten, oder verschwinden sie im Vorfeld des zweiten Sino – Japanischen Kriegs und der Ära Mao Zedong?

2. Historischer & politischer Kontext: Chinas Weg von der Kolonialzeit ins 20. Jahrhundert

China bildet seit Beginn des 21. Jahrhunderts einmal mehr seit der Kaiserzeit das wirtschaftliche Zentrum Ostasiens. Nicht nur um Chinas Stellung in der Welt von heute zu verstehen, sondern auch um sein filmgeschichtliches Schaffen kontextualisieren zu können, ist es unumgänglich sich mit der neuzeitlichen Geschichte dieses großen und komplexen Landes zu befassen. Laut Helwig Schmidt-Glintzer *„beginnt nach chinesischer Auffassung die Geschichte des neuzeitlichen China mit den Opiumkriegen, und die Gegenwart beginnt mit der 4.-Mai-Bewegung 1919“*⁷. Dieser Darstellung folgend versucht dieses Kapitel die monumentalen Ereignisse der neuzeitlichen Geschichte Chinas bis Ende der 1920er Jahre in einer übersichtlichen Form zu präsentieren. Welche Ereignisse näher ausgeführt werden, wird dabei nach zwei Kriterien beurteilt. Zum einen werden weiter zurück liegende Ereignisse vor und aus der Kolonialzeit thematisiert, sofern deren Auswirkungen in der Gegenwart der analysierten Filme eine Rolle spielen. Andererseits soll ein Bild von den unmittelbaren geschichtlichen Umständen der Produktionen, sprich der 1920er Jahre wiedergegeben werden. Im Zusammenhang mit letztgenanntem Kriterium sind vor allem das Gedankengut der Vierten Mai Bewegung, sowie deren soziale und politische Konsequenzen ausführlicher zu untersuchen, aber auch vorherrschende philosophische Konzepte und Weltbilder. Da der Film in China zunächst als Importprodukt Fuß zu fassen begann, werden zudem die Einflüsse durch Kolonialmächte näher aufgezeigt, sowie lange bestehende außenpolitische Beziehungen und Konflikte wie etwa mit Russland und Japan.

2.1 Alles unter dem Himmel?

Die frühesten Aufzeichnungen von Beziehungen zwischen China und dem Mittelmeerraum stammen laut Schmidt-Glintzer⁸ aus der Han-Zeit (206 v. Chr. – 220 n. Chr.) sowie aus der etwas später herrschenden mongolischen Yuan Dynastie (1271 – 1368), während der die ersten katholischen Missionare an den Hof des Großkhans kamen und aus der Marco Polos Reiseberichte stammen. Obwohl auch der chinesische Seefahrer Zheng He, dessen Flotte größer war als die von Christoph Columbus und Vasco da Gama vereint⁹, bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts in den letzten Tagen der Ming Dynastie sieben große Entdeckungsreisen unternahm und dabei bis nach Westafrika vorstieß, wurde damals bewusst noch kein relevanter Handel mit Europa etabliert. Europa wurde als rückständige und barbarische Region wahrgenommen, die zudem nicht über aus chinesischer Perspektive interessante Handelsgüter verfügte. Produkte wie Wolle und Wein fanden im Gegensatz zu afrikanischer und arabischer Ware wie exotischen Hölzern, Elfenbein, medizinisch nutzbaren Kräutern und Gewürzpflanzen in China wenig bis keinen Anklang.

Die ersten Vorboten der sich anbahnenden Kolonialzeit erreichen China Anfang des 16. Jahrhunderts in Form einer portugiesischen Delegation, mit der *„eine neue Ära des europäisch-chinesischen Handels und ein intensiver Austausch von Waren und schließlich auch von Ideen einsetzt“*¹⁰. Zur selben Zeit siedelten sich, zuerst im Rahmen der China-Mission Matteo Riccis 1552 bis 1610 die ersten jesuitischen Missionare im Reich der Mitte

an und erlebten teilweise als aktive Staatsbedienstete den Wechsel von der Ming zur Qing Ära mit. Es sind die Berichte dieser Missionare, die ein bis weit ins 18. Jahrhundert, wenn nicht länger anhaltendes Chinabild im Westen prägten, wo gleichermaßen eine gewisse Faszination für das Land entstand. Die Qing Ära steht als letzte und eine der langanhaltendsten Dynastien nach der Zeit der Streitenden Reiche in direktem Zusammenhang mit der Situation des postkolonialen China bis heute, sowie seiner konkreten Entwicklung in den 1910er und 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, die den historischen Hintergrund für die Filme im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen.

Die Überwindung des Traumas der Fremdherrschaft gilt weitgehend als einer der wichtigsten Faktoren der chinesischen Gegenwartsgeschichte und es ist signifikant festzuhalten, dass Fremdherrschaft keinesfalls nur im Sinne des Kolonialismus zu verstehen ist, sondern auch als die Regentschaftsperioden der Yuan und Qing Dynastien. Schon frühe antiwestliche und antiimperialistische Sentiments sind nicht alleine eine Folge der Kolonialherrschaft, sondern gründen bereits in der mongolischen Eroberung im 13. Jahrhundert und schließlich der Machtergreifung durch die Mandschu, die die verbleibenden Kräfte der Ming-Dynastie ab 1636 systematisch vertrieben und das nunmehr erheblich ausgedehnte China schließlich 1668 unter dem Kangxi Kaiser geeint hatten.

„Die Mandschuren, ein kleines, am nordöstlichen Rand Chinas angesiedeltes Reitervolk, haben das chinesische Reich nach dem Niedergang der Ming-Dynastie (1368–1644) erobert, unterworfen und neu entstehen lassen. Unter den Qing wurden die Mongolen, die Tibeter und die Turkvölker im Nordwesten ins Reich integriert, all jene Randvölker also, die auch aus Sicht der heutigen chinesischen Führung noch zu China gehören. China wurde zu einem Vielvölkerreich. Nach wie vor fehlt dem Land dadurch die Homogenität eines »klassischen« Nationalstaats.“¹¹

Wie Susanne Weigelin – Schwiedrzik hier bereits mit dem Begriff „Randvölker“ andeutet, wurden diese aus Han-chinesischer Sicht vor der Übernahme durch die Qing als Barbaren betrachtet. Barbaren waren all jene, die sich weder dem chinesischen Tributsystem, dem außenpolitischen System der Kaiserzeit, noch der sinozentristischen Weltauffassung unterstellten. Unter dieser Auffassung ist das Konzept des Tian Xia (Tiān Xià, 天下), also „Alles unter dem Himmel“ oder auch „Mandat des Himmels“ zu verstehen, in dessen Mittelpunkt der chinesische Kaiser gleichermaßen als Kaiser und Mittelpunkt der Welt fungiert. Das bedeutete dementsprechend, dass die Welt, nach sinozentristischer Betrachtung jene Gebiete waren, die sich dem Mandat des Himmels unterordneten. Länder die das nicht taten galten als barbarisch und fielen somit nicht in den Verantwortungsbereich des chinesischen Kaisers. Umgekehrt war es jeder Nationalität möglich sich durch die Anerkennung des Tian Xia in selbiges zu integrieren, was natürlich auch heißt, dass Europa nach chinesischer Auffassung rein theoretisch ebenfalls Teil dieses Systems hätte werden können. Ein Beispiel für ein fundamentales Missverständnis dieser Ordnung war die Macartney Mission 1793. Während es aus britischer Sicht ungewöhnlich respektvoll war, China als mehr oder minder gleichgestellt zu betrachten, stellte es für den chinesischen Hof einen Affront dar. Der Kaiser deutete die Güter, die Macartney mitbrachte um den Fortschritt des Westens zu demonstrieren, als Tribut¹². Im Kontrast zu kolonialistischen

Bestrebungen wurden allerdings nur Nationen in den Radius der chinesischen Welt aufgenommen, die ihr aktiv angehören wollten. So sind auch die Entdeckungsfahrten des zu Beginn genannten Zheng He keinesfalls als Eroberungs- oder Missionierungsbestrebungen zu verstehen, sondern als Suche nach Ländern und Handelspartnern, die das Mandat des Himmels selbstständig anerkannten. Die Beziehungen zu solchen Ländern wurden wiederum über das Tributsystem geregelt und hierarchisch in eine Ordnung von konzentrischen Kreisen um das chinesische Zentrum eingeteilt. Länder die China kulturell nahe stehen, wie Korea, der nördliche Teil Vietnams sowie die Ryukyu Inseln (heute japanische Inselreihe zwischen Taiwan und Japan, deren größte Insel Okinawa ist) gehörten der ersten Sphäre an und hatten somit die engste Verbindung zu China. Schon etwas weiter in der Peripherie befanden sich Nationalitäten, die geographisch zwar in den ostasiatischen Raum einzuordnen sind, deren Kulturen und Lebensstile aber im Prinzip nicht mit denen Chinas kompatibel waren, wie eben die Mandschurei, die Mongolei und Tibet, aber auch süd-ostasiatische Länder wie Thailand. Der Einbezug dieser zweiten Kategorie fand maßgeblich nach der Machtübernahme statt. Teil des Tributsystems zu sein hieß Steuerabgaben zu zahlen, sich an militärischen Aktivitäten zu beteiligen und Delegationen mit Geschenken aus dem jeweiligen Land an den chinesischen Kaiserhof zu entsenden, der im Gegenzug Waren aus China zurück schickte. Auch die Verteilung von Arbeitsdiensten und das Ablegen der Beamtenprüfung im Zentrum war Mitgliedern des inneren, ersten Kreises erlaubt, die Peripherie erhielt dieses Privileg jedoch nicht. Prinzipiell galt, dass die Häufigkeit in der Delegationen gesandt wurden Auskunft über den Status des jeweiligen Landes im Tributsystem gab, wobei der hochrangige Status von Ländern wie etwa Korea ein beinahe rein symbolischer war. Korea verfügte über ein hohes Maß an Eigenstaatlichkeit, teilte allerdings kulturelle Merkmale wie sprachliche Aspekte und die konfuzianische Lehre, wohingegen beispielsweise Siam (Thailand), ein essentieller Handelspartner Chinas als wichtige Reisquelle einen wesentlich niedrigeren Rang einnahm. Alles was außerhalb der zweiten Kategorie lag war der Rest der Welt, der die Vorstellung des Tian Xia Modells nicht teilte. Eine Sonderstellung in dieser Ordnung nimmt Japan ein, das nach Meinung der Qing kulturell den Status als eng verbundenes Land der ersten Kategorie teilen müsste, allerdings hätte dies vorausgesetzt, dass der japanische Kaiser sich praktisch zum König degradiert und der Vormacht Chinas unterstellt. Japan teilte diese sinozentristische Vorstellung nicht und die Ryukyu Inseln waren Schauplatz eines ständigen Machtwechsels zwischen den beiden Nationen, aber auch der Ort, der einen Handel zwischen China und Japan ermöglichte, von dem die Bewohner der Inseln erheblich profitierten. Die Stellung der Ryukyu Inseln steht exemplarisch für eine Anpassung des Tributsystems an zwei Nationen, die das Mandat des Himmels zwar nicht anerkannten, mit denen es aber beidseitig profitabel war Beziehungen zu unterhalten, das eben erwähnte Japan, aber auch Russland. Russland wurde durch die explizite Ziehung der russisch-chinesischen Grenze, sowie der Feststellung einer gleichberechtigten Partnerschaft im Vertrag von Nerchinsk 1689 in einen Status versetzt, der laut Tian Xia eigentlich nicht realisierbar war, nämlich in den einer Existenz unabhängig von China, in der es weder Teil des Tributsystems, noch der Peripherie, noch der „restlichen Welt“ war. Die Gleichberechtigung als Handelspartner widersprach zudem Chinas Anspruch als Zentrum und wurde im Vertrag von Kjachta 1727 noch weiter auf Handelsbeziehungen ausgedehnt, die mit dem Tributsystem nichts gemein hatten. Der Handel mit Russland fand staatsfern und ohne staatlich gewährte Privilegien statt und lag somit näher an

Handelssystemen, die China schließlich mit dem europäischen Kolonialismus erreichten. Dass dieses Verhältnis auf keine Art und Weise mit dem Tian Xia System kompatibel war, war ein Problem das es von chinesischer Seite offiziell schlichtweg nicht gab, in Russland aber durchaus bekannt war. Im Gegensatz zu Russland strebte Japan sehr wohl nach einer Position in der ostasiatischen Welt, verstand sich als Teil derselben und passte sowohl kulturell als auch handelstechnisch durchaus in das Konzept des Tian Xia. Anders als Korea oder Vietnam sah sich Japan allerdings als China gegenüber gleichgestellt und vertrat somit eine Position, die nicht nur für China inakzeptabel war, sondern auch für andere Länder des Tributsystems, die Japan ebenfalls als Tributstaat sahen, die aus japanischer Sicht aber als unterlegen wahrgenommen wurden. Tian Xia sah theoretisch vor, dass das Mandat des Himmels auch verloren werden kann, sollten Chinas Status als kulturell höchstgestelltes Land innerhalb des Tributsystems oder seine Vorbildwirkung aus irgendeinem Grund verloren gehen. Die Umsetzung des Tian Xia Modells im speziellen Fall der Qing wurde von einigen Tributspartnern zudem so interpretiert, dass, genau wie die Mandschu selbst einst die Peripherie zum chinesischen Zentrum bildeten, ebenso erneut ein Teil der Peripherie den Status des Zentrums beanspruchen könnte.

Es ist in diesem Kontext zu verstehen, dass je mehr China im Lauf des 18. und 19. Jahrhunderts unter der Kolonialherrschaft zerfiel, sowohl Korea als auch Japan ihre eigenen Versionen des Tian Xia-Systems geltend machen wollten. In ihren Augen hatte China seine Legitimität als zentrale Macht in Ostasien verloren und im Sinn von Zentrum und Peripherie musste nun ein neuer Mittelpunkt die Vorherrschaft übernehmen und die kulturellen Werte der Region hochhalten. Japans Konzept der „Großasiatischen Wohlstandssphäre“ kann als solcher Versuch interpretiert werden, allerdings legitimierte Japan seinen Machtanspruch zunehmend auch über die Tatsache, dass das japanische Kaisertum, anders als in den chinesischen Dynastien, von jeher einer einzigen Familie unterstellt gewesen war, die ihre Legitimation von der Sonne selbst ableitete und somit einen göttlicheren Anspruch verfolgte. Denn obwohl das Mandat des Himmels, das den chinesischen Kaiser legitimiert hat ebenfalls nach einem „Konzept von oben“ wirkte, musste dessen Legitimation immer wieder in Form von politischem Handeln bestätigt werden. Konkret heißt das, dass das Wohl des Volkes gewährleistet werden musste. War der Kaiser nicht mehr fähig beispielsweise das Land gegen Angriffe zu verteidigen oder in einer Hungersnot Abhilfe zu schaffen, verlor er das himmlische Mandat. Im Gegensatz dazu ist Japans Anspruch in gewisser Weise einer absolutistischeren Ideologie zuzuordnen.

2.2 Expansion und Kollaps

2.2.1 Vorzeichen der Krise im 18. Jahrhundert

Der Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert brachte neben der großen Expansion des Reichs – unter dem Qianlong Kaiser (Regierungszeit 1736 – 1796) wurde 1751 die Eroberung Tibets abgeschlossen und 1759 kam es zum Sieg über die Dsungaren – auch einen frühindustriellen Höhepunkt der Zivilisation mit sich. Das 18. Jahrhundert bezeichnete eine Blütezeit des Wohlstands und der Bildung in China, beherbergte allerdings auch die ersten Vorzeichen des bevorstehenden Zusammenbruchs im 19. Jahrhundert. Landwirtschaft, Manufaktur und Textilindustrie sowie der Absatz vielfältiger Produkte in Japan, Südostasien und Europa florierten, doch das explosionsartige Wirtschafts- und damit einhergehende Bevölkerungswachstum, das noch dazu auf ein Reich von nie dagewesener Größe verteilt war, entzog sich zunehmend jeglicher Kontrolle durch die Zentralregierung. Während die East India Company sich bereits 1715 in Kanton (heute Guangzhou) niedergelassen hatte und 1773 den Opiumhandel monopolisiert hatte, kämpfte China in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts mit innerpolitischen Problemen. Obwohl sich die Regentschaft der Qing in vielerlei Hinsicht auch durch eine neue Offenheit kennzeichnete - durch die Ausdehnung zum Vielvölkerstaat wurde beispielsweise eine Anerkennung anderer Religionen notwendig – zwangen erste Aufstände in Taiwan, Nord- und Nordwestchina die Regierung ihre Expansionsbestrebungen in Zentralasien aufgrund der Zustände im Landesinneren aufzugeben. Das städtische Leben in Wohlstand und Überfluss hatte erstmals zu einer Überpopulation in den urbanen Zentren geführt und es kam vermehrt zu sozialen Unruhen. Zudem erforderte die zunehmende Zahl europäischer Handelsflotten die Aufmerksamkeit Chinas an der Küstenlinie. Als das relativ restriktive Kanton System, das seit 1757 die Tätigkeit von Ausländern in China regulierte, gelockert wurde, nachdem die Qing 1783 die Herrschaft über Taiwan erlangt hatten, fand der aktive Opiumhandel bereits seit zwei Jahren statt und förderte Kantons Status als Haupthandelszone für ausländische Mächte¹³.

Obwohl die rasante Urbanisierung neuer Zentren wie Beijing, Yangzhou und Suzhou, damals die größten der Welt¹⁴, allgemein eine Förderung der Kunst, Kultur und vor allem Literatur mit sich brachte, wurden gegen Ende des Jahrhunderts kritische Stimmen laut, die in der wachsenden Korruption und Verschwendung in den Städten die Notwendigkeit nach einer Reform erkannten. Diese Auffassung lässt sich nicht nur auf die bedrohlich wachsende europäische Präsenz in China zurückführen, sondern auch auf eine zunehmende Ablehnung der Qing selbst, deren Aufbruchs- und Expansionsgeist von vielen als Abkehr von traditionellen Werten erachtet wurde. Es ist diesbezüglich auch anzumerken, dass die Konfuzianisierung, die laut Schmidt-Glintzer erst unter den Qing Herrschern des 18. Jahrhunderts vollendet wurde¹⁵, unter diesen auch eine Liberalisierung erfuhr. Obwohl der Konfuzianismus als streng hierarchische Tradition einen essentiellen Stützpfeiler der Qing-Regentschaft bildete und unter dem Yongzheng Kaiser kurzfristig radikal umgesetzt wurde, bekam die Ideologie in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts erstmals Risse, die sich ins 19. Jahrhundert fortsetzen sollten.

2.2.2 Die Demütigungen Chinas: Kolonialismus und Kriege im 19. Jahrhundert

Geschwächt von den Konsequenzen eines Wirtschafts- und Bevölkerungsbooms, der nicht kontrolliert werden konnte und das Land in soziale und ökonomische Probleme stürzte, fing die Autorität der Qing an zu bröckeln. Die Unruhen im Land sowie antimandschurische Sentiments wuchsen im Vorfeld des ersten Opiumkriegs, der schließlich auch die Umkehr des China–Japan Verhältnisses im Bezug auf das Tian Xia-Modell repräsentieren sollte. Während China zu Beginn erheblich vom Handel mit dem Westen und speziell Großbritannien profitierte, da nur Silber im Austausch für chinesische Güter akzeptiert wurde und umgekehrt kein besonderer Bedarf an westlichen Gütern in China bestand, kehrte sich diese Situation spätestens 1834 um. Der Beginn des 19. Jahrhunderts markierte eine beginnende Schwächeperiode der Qing, in der sich gleichzeitig herausstellte, dass Europa mit seinem Konzept der Nationalstaaten niemals intendiert hatte, Teil der sinozentristischen Welt zu werden. Um den defizitären Handel mit China auszugleichen, begann Großbritannien hohe Mengen an indischem Opium in den chinesischen Markt einzuführen. Hatte Großbritannien zuvor, seit der Einführung der Goldwährung um 1800, Silber aus Ländern wie Mexico und Europa aufgekauft, erkannte man nun, dass die Etablierung eines Gegenhandels mit Opium wesentlich lukrativer sein würde, das Handelsdreieck London – Kanton – Indien begünstigte und zudem ermöglichte, den Export von chinesischem Tee zu verdoppeln. Der Vertrieb der Droge wurde zu Beginn zwar toleriert, nicht zuletzt, weil die Verwendung von Opium zu medizinischen Zwecken in China über eine lange, wenn auch extrem regulierte Tradition verfügte. 1834 fand schließlich die endgültige Umkehr des Silberflusses statt, als das Britische Parlament beschloss, der East India Company das Monopol über den asiatischen Handel zu entziehen. Der steigende Opiumkonsum und rasche Abfluss finanzieller Mittel aus China führte 1838 schließlich zur Anti – Opium Kampagne unter Lin Zexu, auf deren Höhepunkt 20 000 Kisten Opium in Kanton beschlagnahmt und verbrannt wurden, was gemeinsam mit der schlechten Behandlung britischer Bürger vor Ort allgemein als Auslöser britischer Aggressionen gilt¹⁶. Der erste Opiumkrieg brach am 3. November 1839 aus, als ein britisches Schiff versuchte an der Küste von Kanton anzulegen und traf die chinesische Seite weitgehend unvorbereitet. 1841 entbrannte zum Nachteil der Mandschu-Regierung zudem ein Grenzkrieg in Westtibet mit dem Reich der Sikh (heute teils indisches, teils pakistanisches Gebiet), in Folge dessen die Streitkräfte der Qing nunmehr dünn verteilt, die Kontrolle über die meisten strategischen Gebiete an die militärisch überlegenen Briten verloren. Der Krieg endete relativ bald nach der Einnahme Kantons durch britische Truppen und dem Abschluss des ersten der sogenannten „Ungleichen Verträge“ in Nanjing 1842. Dieser verpflichtete China, Hong Kong an Großbritannien abzutreten, den Handel mit den Briten weiter zu liberalisieren und zudem Reparations-, Entschädigungs- und Ablösegeelder in der Höhe von 21 Millionen Silberdollar an die Kolonialmacht zu entrichten. Bis ins Jahr 1914 sollten die Westmächte inklusive Russland, aber auch Japan (bis 1933) China durch zahlreiche Erweiterungen dieser ungleichen Verträge mehr oder minder ökonomisch untereinander aufteilen und laut chinesischer Auffassung somit eine Ära der Demütigung und der nationalen Schande für China einleiten.

Die Niederlage im ersten Opiumkrieg hatte nicht nur eine Neuordnung in puncto Beziehungen mit dem Westen zur Folge, sondern auch des ostasiatischen Raums selbst. Wie bereits anhand des Tian Xia Systems erklärt wurde, hat sich Japan zu keinem Zeitpunkt als dem chinesischen Reich untergeordneter Tributspartner, sehr wohl aber als potenzielle Führungsmacht eines eigenen asiatischen Modells verstanden. Die Mandschu-Regierung war kurz nach dem Krieg zwar bestrebt, das Land militärisch und waffentechnisch zu modernisieren, konnte sich diesem Vorhaben allerdings nicht sonderlich lange widmen, da es abermals verstärkt zu Unruhen kam. Abgesehen von den Nian-Rebellen und muslimischen Aufständen im Westen Chinas, sind vor allem die antimandschurischen Aufstände aus dem letzten Jahrhundert zu erwähnen, die nunmehr in der Taiping Rebellion gipfelten, einem katastrophalen Bürgerkrieg, der von 1850 bis 1864 geschätzte 20 bis 30 Millionen Opfer¹⁷ forderte und somit eine der verlustreichsten Auseinandersetzungen der Weltgeschichte darstellt. Die Bewegung, die im Kommunismus später als Revolution gegen ein korruptes Feudalsystem glorifiziert wurde, begann unter der Führung des christlichen Mystikers Hong Xiqiu, der „Das himmlische Reich des Friedens“ mit Nanjing als Hauptstadt etablieren wollte, nachdem er die kaiserliche Beamtenprüfung nicht bestanden hatte und zu behaupten begann, dass er in einer Vision erfahren habe, er sei der Bruder von Jesus selbst. Unterstützt von anderen Minderheitsbewegungen die sich durch die Qing unterdrückt sahen, ließen seine Truppen eine Spur der Verwüstung im Land zurück und begannen nach geringfügigen zwischenzeitlich Rückschlägen erst 1860 an der Einnahme Shanghais zu scheitern. 1864 fiel die Hauptstadt der Taiping und ihre potenziellen Nachfolger wurden von den Qing hingerichtet. Die Mandschu-Regierung wurde während der Spätphase dieses verheerenden Massakers von Frankreich und Großbritannien unterstützt, mit denen sie sich allerdings zugleich von 1856 bis 1860 im zweiten Opiumkrieg, dem sogenannten Arrow-Krieg befunden hatte. Auslöser desselben war Chinas Weigerung Gefangene des Schiffs Arrow, das unter britischer Flagge segelte, freizugeben. Frankreich nutzte die britische Kriegserklärung um, unter dem Vorwand die Hinrichtung eines französischen Missionars in Guangxi rächen zu wollen, seine Einflussphäre in Asien auszudehnen und schloss sich den Briten gegen das Kaiserreich China an. Ein vorübergehender Waffenstillstand 1858 brachte weitere ungleiche Verträge mit sich und der weitere Kriegsverlauf kam erst mit der Einnahme Beijings durch die Truppen der Kolonialmächte zu einem Ende. Zur Folge hatte diese unter anderem die Zerstörung des Sommerpalastes und das Erbeuten zahlreicher chinesischer Kunstschatze, sowie die Öffnung Beijings für ausländische Botschaften, eine weitere Ausdehnung des Opiumhandels und das Recht für Christen, die chinesische Bevölkerung zu missionieren und Eigentum in China zu besitzen. Peripher involviert waren auch die USA und Russland, wobei



Abbildung 1

Russland das 1871 besetzte Ili-Gebiet 1882 gegen eine hohe Entschädigungssumme an China zurück gab.

Generell konstituiert sich die folgende Nachkriegszeit vorerst durch eine leichte Verbesserung der Umstände. Die Restaurationsperiode der Tongzhi-Ära sollte China durch einen „unideologischen Patriotismus“¹⁸ stärken, der sich vor allem in der Nutzung westlicher Errungenschaften der Industrialisierung (Eisenbahnen, Zeitschriften, Technik etc.) äußerte. Trotzdem die Selbststärkung nach japanischem Meiji-Vorbild im Vordergrund stand, konnten weder die Konflikte im Landesinneren besänftigt, noch Chinas Position gegenüber dem Westen verteidigt werden.

Japan beobachtete die Aushöhlung Chinas durch die Kolonialmächte vermutlich mit Schrecken und leitete aus der Zerstörung des Kaiserreichs seinen eigenen Anspruch ab, Ostasien von den westlichen Besatzern zu befreien. Das Tributsystem war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Grunde bereits eingebrochen. Japan hatte schon 1881 die besetzten Ryukyu Inseln unter seine Kontrolle gebracht. China beendete den sino - französischen Krieg um den Norden Vietnams in den 1880ern mit einem Friedensvertrag, der stark zu Gunsten Frankreichs ausfiel. An der Meinung der Vietnamesen, um deren Land es schließlich ging, zeigten weder China noch Frankreich besonderes Interesse. Da Japan im Verlauf des sino - französischen Kriegs begonnen hatte Einfluss auf Korea auszuüben, indem es eine Initiative gegen das pro-chinesische Korea unterstützte, war es aus chinesischer Sicht nun zur größeren Bedrohung geworden und als Konsequenz dieser Prioritätenverschiebung wurde auch Macau 1887 endgültig von China an Portugal abgetreten. Die Finanzen Chinas flossen zunehmend in den Aufbau einer moderneren Armee, die Japan im 1894 ausbrechenden ersten sino-japanischen Krieg jedoch wenig entgegensetzen hatte. Die Meiji Restauration in Japan war wirtschaftlich extrem erfolgreich verlaufen und das Land hatte wesentlich besser als China vermocht, sich an die Öffnung des Marktes anzupassen. Obwohl das wirtschaftlich und politisch nunmehr moderne Japan nicht länger als isolierte Feudalmacht agierte, konnten nicht alle seine außenpolitischen Ziele umgesetzt werden. Nachdem der nördliche Teil Koreas unter russische Kontrolle gelangt war, wurde der Krieg mit China dementsprechend vornehmlich um den Süden des damals noch geeinten Königreichs ausgetragen und der Tributsgürtel um das chinesische Reich mit dessen Niederlage endgültig zersprengt. Das ökonomisch schwer angeschlagene Korea war damals einerseits in pro-chinesische, imperiale und auf der anderen Seite in pro-japanische, revolutionäre Fraktionen gespalten, was bereits ab 1884 zu Konflikten und Zwischenfällen auf der Halbinsel geführt hatte. Allerdings erst 1894, ein knappes Jahr nach der Geburt Mao Zedongs im Provinzdorf Shaoshan, wuchsen diese wirklich zum Krieg an. Wie so oft in der sino-japanischen Geschichte wird der tatsächliche Auslöser der Tonghak Rebellion von beiden Seiten absolut konträr beschrieben. Die Qing entsandten Truppen unter General Yuan Shikai (袁世凱, Yuán Shíkǎi), einer später zentralen Figur der frühen Republik, um das koreanische Königshaus gegen die pro-japanischen Rebellen zu unterstützen und hielt daran fest, Japan nicht nur darüber in Kenntnis gesetzt, sondern gar dessen Zustimmung erhalten zu haben. Japan bestritt dies und entsandete eigene Truppen. Der Vorschlag Japans, das koreanische System gemeinsam mit China zu reformieren, stieß in China auf taube Ohren. Genauso lehnte Japan parallel dazu

die chinesisch unterstützte Forderung des koreanischen Königshauses ab, Japan möge seine Truppen zurückziehen. Die Situation endete mit der Gefangennahme des koreanischen Königs und der Besetzung des Palastes und der Regierung durch japanische Truppen. Es ist nicht weiter überraschend, dass China diesen Schritt als illegitim empfand und daraufhin der Krieg ausbrach. Ein Sieg Japans wurde zum damaligen Zeitpunkt vor allem von den Kolonialmächten nicht vorhergesehen. So wurde auch das Massaker von Port Arthur in der europäischen und amerikanischen Presse relativ kontroversiell, wenn überhaupt verarbeitet. Nach der Einnahme Pyongyangs und der (ersten) Invasion der Mandschurei wurde der Hafen von Port Arthur (heute Lushunkou) durch japanische Kräfte gesperrt und, als Rache für die Folterung japanischer Soldaten durch die chinesische Armee, ein Gemetzel unter der Lokalbevölkerung angerichtet, das den blutigen Höhepunkt des ersten sino-japanischen Kriegs bildet. Die Kämpfe kamen zu einem Ende, als im März 1895 mit der Einnahme einiger Inseln vor Taiwan der Nachschub für die chinesische Armee unterbrochen und somit Japans Anspruch auf Taiwan, die Liaodong Halbinsel und die Penghu Inseln schließlich im Vertrag von Shimonoseki gezwungenermaßen stattgegeben wurde. Die bis heute umstrittenen Diaoyu-/ Senkaku Inseln waren nicht Teil des Vertrags, wurden aber dennoch als Teil der Okinawa Präfektur annektiert. Bekanntermaßen scheiden sich auch aktuell hier wieder die Geister darüber, was nun vertraglich festgehalten wurde und was tatsächlich gemeint war. Der Vertrag von Shimonoseki beinhaltete weiters die Entrichtung von 200 Millionen Silbertael, was das jährliche Staatseinkommen Chinas um mehr als das doppelte überstieg und Chinas zunehmende Abhängigkeit von Auslandskrediten mitverursachte. Durch diese wiederum gelangten ausländische Kräfte in China zu immer mehr Privilegien. Deutschland ließ sich 1897 die bereits zuvor besetzte Jiaozhou-Bucht (heute Provinz Shandong mit Hauptstadt Qingdao) zuschreiben, Dalien (heute Dairen) und Port Arthur (Lushun) wurden von Russland gepachtet, das den Bau der transsibirischen Eisenbahn begann. 1898 wurde durch britische Konzessionen die Beijing – Hankou Eisenbahn erbaut, während Frankreich in Südost-China die Indochina-Bahn errichtete. Es ist vor allem die erneute Demütigung Chinas durch den Ausgang des sino-japanischen Kriegs nach seiner kurzen Restaurationsperiode, unter der Japan als neue Großmacht in Asien hervortrat und China seine bisherige Stellung verlor. Japan übernahm ab diesem Zeitpunkt auch die kulturelle Vormachtstellung in Ostasien, die zuvor stets eine chinesische war und wurde durch die Etablierung moderner Schulen und Universitäten im ausklingenden Jahrhundert vorrübergehend auch zu einem beliebten Studienziel für junge, chinesische Gelehrte und Schüler.



Abbildung 2

2.3 Fin de Siècle, das Ende des Kaiserreichs und die frühe Republik

Das 19. Jahrhundert ließ nicht nur eine Spur der Verwüstung und Neuordnung in China zurück, sondern bildete auch den Nährboden neuer Ideologien. Durch die Fremddomination Chinas, die unter der Qing-Herrschaft zugelassen wurde, erwuchsen während der Zerfallsperiode des Herrscherhauses stark nationalistische und anti-imperialistische Tendenzen. Im Vorfeld der Jahrhundertwende gilt es daher vor allem der Boxeraufstand (义和团运动, Yihétuán yùndòng) Aufmerksamkeit zu schenken. Die Bewegung begann 1898 mit gewalttätigen Pogromen gegen die verhassten Kolonialmächte und ihre Repräsentanten vorzugehen. Westliche Einrichtungen wie Schulen und Eisenbahnen, aber vor allem Diplomaten, Missionare und Ausländer generell, sowie chinesische Christen wurden systematisch angegriffen. Am Qing-Hof herrschte dieser Tage eine gewisse Gespaltenheit zwischen der fortschrittsfreundlichen Führung des offiziellen Guangxu Kaisers und der konservativen Hand der Kaiserinwitwe Cixi, die von Historikern einstimmig als treibende Kraft hinter dem Handeln der späten Qing-Dynastie wahrgenommen wird. Obwohl sie zu Beginn der Aufstände präventiv aus der Hauptstadt floh, erkannte sie rasch, dass eine ideologische Unterstützung der Boxer dem Streben der aufgebracht Bevölkerung nach einer Vertreibung der Westmächte entsprach. Die offizielle Aussprache für die Causa der Boxer kam allerdings einer Kriegserklärung an alle Besatzungsmächte auf einmal gleich¹⁹ und resultierte in Angriffen auf die Hauptstadt durch die „Vereinigten Acht Staaten“ (Japan, England, Frankreich, Deutschland, Österreich-Ungarn, Russland und den Vereinigten Staaten), die mit Gräueltaten gegen die Zivilbevölkerung einhergingen. Obwohl die westlichen Mächte erneut die Oberhand gewannen und China in noch weitere Ausdehnungen der ungleichen Verträge im Boxerprotokoll von 1901 gezwungen wurde, zeichnet sich ab diesem Zeitpunkt auch ein langsamer Rückzug der Kolonialmächte aus China ab, während die wirtschaftlichen Konditionen bestehen blieben. Bereits in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts war der Handlungsbereich der Kolonialherrscher auf sogenannte Treaty Ports beschränkt und das sino-europäische Seezollamt geschaffen worden²⁰.

Das chinesische Territorium geriet 1900 unter relativer Nichteinmischung der westeuropäischen Reiche einmal mehr ins Blickfeld der Nachbarstaaten Russland und Japan. Die Mandschurei wurde unter dem Vorwand, die Stabilisierung des Boxeraufstands abzuwarten, von Russland besetzt, da die Eisenbahnstrecken ein primäres Angriffsziel der Rebellen darstellten. Als 1903 jedoch nach wie vor keine Anzeichen eines Truppenabzugs in Sicht waren und Russland zudem begonnen hatte Straßen nach Korea auszubauen, wurde von japanischer Seite beschlossen, man müsse die Russen vor der Fertigstellung der transsibirischen Eisenbahn angreifen, um ein weiteres Vorrücken zu vermeiden. Japan hatte 1902 ein Bündnis mit Großbritannien abgeschlossen, zudem private finanzielle Mittel aus den USA erhalten und erklärte so, besser als die asiatischen Mächte vor ihm gerüstet, am 8. Februar 1904 Russland den Krieg. Der russisch-japanische Krieg würde als erste militärische Auseinandersetzung in die Geschichte eingehen, in der eine asiatische Nation über eine europäische siegte und wurde trotz der stetigen Rivalität der beiden Länder auch von China als Demonstration eines möglichen, unabhängigen Ostasiens begrüßt. China nahm bei dieser Auseinandersetzung auch die eher einmalige Position einer Unterstützung

Japans ein und gedachte General Yuan Shikai mit Truppen zu entsenden, was allerdings von Japan abgelehnt und im Endeffekt nur durch Nahrungsmittelversorgung ersetzt wurde. Der Krieg endete mit dem Friedensvertrag von Portsmouth in dem Japan die nördliche Hälfte Sachalins im Austausch für Verzicht auf Reparationsgelder zugesprochen wurde und die russischen Expansionsbestrebungen nach Ostasien de facto aufhielt. Die Mandschurei musste geräumt werden und Korea fiel der japanischen Einflussosphäre zu, in der sich nunmehr auch Nordostchina befand und die sich für die Region als sehr profitabel erwies. Unter der Zivilbevölkerung der beiden Reiche, speziell im noch zaristischen Russland, wurde der Krieg jedoch schlecht aufgenommen und führte in beiden Ländern zu Aufständen.

Die Qing waren unterdes damit beschäftigt, den eigenen Problemen durch eine Vielzahl an Reformen beizukommen. Das 19. Jahrhundert prägte sich auf sozialer Ebene stark durch eine wachsende Emigrationsbewegung sowie ein generell zunehmendes Interesse an westlichen Ideen innerhalb der gebildeten Bevölkerungsschicht. Der Konfuzianismus, der bis dato als unabdingbare Grundbedingung jeglichen Wertesystems gegolten hatte, wurde durch nationalistisches Gedankengut ergänzt, während gleichzeitig aber auch eine Orientierung an westlichen Werten durch das intellektuelle Bürgertum stattfand. Der Sieg Japans über Russland bestärkte antiimperialistische und nationalistische Vorstellungen und nahm Einfluss auf die Ideen junger Intellektueller wie Sun Yatsen (孙中山, Sūn Zhōngshan/Sūn Yìxiān), die im Ausland studierten. Die Selbstverwaltung im Rahmen einer „Großen Gemeinschaft“ als Vorläufer der endenden Dynastie wurde bereits 1898 in der Hundert-Tage-Reform angestrebt. Ein reformierter moderner Konfuzianismus sollte, unterstützt von einer Unterschriftensammlung, dem liberalen Guangxu Kaiser präsentiert werden. Dieser wurde jedoch prompt von der Kaiserinwitwe inhaftiert, die die ersten Revolutionäre nach Möglichkeit exekutieren ließ. Trotz der Bemühungen des Kaiserhauses war die politische Neuorientierung aber nicht mehr aufzuhalten. Dr. Sun Yatsen gründete 1905 die „Revolutionäre Allianz“ (auch „Vereinigte revolutionäre Liga Chinas“, 同盟會, Tóngménhuì) in Tokyo, den Vorläufer zur Nationalistischen Partei Chinas, der Guomindang. Die „drei Volksprinzipien“ Sun Yatsens, Nationalismus, Bürgerrechte und Volkswohlfahrt richteten sich primär gegen die „Barbarenherrschaft“ der Mandschu, versuchten jedoch gleichzeitig, basierend auf einem Antiimperialismus, nationalistische, demokratische und sozialistische Gedanken zu vereinbaren²¹. Obwohl die Qing merklich damit kämpften sich den neuen Gegebenheiten anzupassen, kam der Sturz des Kaiserhauses für viele unvorhergesehen. Das radikale Vorgehen gegen die ersten Versuche einer Revolution hatte antimonarchistische Organisationen einerseits dazu bewegt im Untergrund zu agieren, andererseits waren viele Befürworter eines neuen Chinas aus dem Ausland heraus tätig, so auch Sun Yatsen.

Der Machtwechsel war rasch vollzogen, als im Oktober 1911 eine Militärregierung in Wuchang ausgerufen wurde und sich rasant über den Rest der Provinz Hubei ausbreitete. Im selben Jahr war auch Mao Zedong der Revolutionsarmee beigetreten. Bis Ende November hatten bis auf drei Provinzen alle ihre Unabhängigkeit vom Kaiserhaus erklärt. Sun Yatsen, der noch heute als „Vater der Republik“ bezeichnet wird, legte am ersten Januar 1912 den Amtseid als provisorischer Präsident Chinas in Nanjing ab. Da er über wenig militärische

Unterstützung verfügte musste er die Präsidentschaft allerdings bald an Yuan Shikai abtreten. Prinz Chun, der de facto nur Thronregent war, dankte am 12. Februar 1912 stellvertretend für den sechsjährigen letzten Kaiser Pu Yi (溥仪, Pǔ Yí) ab, nachdem er erst mit dem Tod Ci Xi's 1908 an die Macht gekommen war. Yuan Shikai wurde in der Folge als Präsident eingesetzt. Yuan Shikais Präsidentschaft wurde außenpolitisch, von europäischen wie asiatischen Mächten gleichermaßen, als wichtiger Schritt Chinas zur Souveränität wahrgenommen, währte allerdings nicht lange. Das Land war innenpolitisch gespalten. Die Nationalratswahlen von 1913, in denen die Partei als Sieger hervorging, wurde von Yuan Shikai, der vor seiner Zusammenarbeit mit Sun Yatsen ein langjähriger Anhänger der Dynastie gewesen war, nicht anerkannt. Es ist anzunehmen, dass er den Mord von Song Jiaoren, der die revolutionäre Allianz zur modernen GMD umstrukturiert hatte, in Auftrag gegeben hatte. Die GMD wurde verboten, Sun Yatsen floh nach Japan und begann dort eine Gegenrevolution zu planen. Gestützt von westlichen Mächten, die China geeint und somit beherrschbar sehen wollten, vertrat Yuan nun den Standpunkt, dass die Demokratie doch nicht das richtige für China sei und löste das Parlament 1914 auf, was die GMD für die nächsten Jahre in den Untergrund trieb. Während in Europa der erste Weltkrieg losbrach, suchte Japan, das von Beginn an gegen Deutschland und Österreich in den Krieg eingetreten war, seine Vormachtposition in Asien zu stärken. Im Januar 1915 erließ Japan die „21 Forderungen“ an China, die nach 20 Jahren vergleichsweise guter Beziehungen zwischen den beiden Ländern, als gigantische Provokation ausgelegt wurden. Im Wesentlichen beinhalteten diese neben dem an sich gemeinsamen Ziel China dem Griff der westlichen Großmächte zu entziehen nämlich den Einfluss Japans auf chinesischem Territorium, speziell in der Mandschurei, auszudehnen und japanische Berater in der chinesischen Regierung einzusetzen. Vor allem unter den jungen Intellektuellen wuchs der Unmut. Obwohl ein hoher Anteil der jungen chinesischen Elite in Japan studiert hatte, war das Land aus deren Perspektive, nicht zuletzt durch die schnelle Anpassung seiner Kultur an das neue Zeitalter, immer mehr mit europäischen Mächten gleichzusetzen. In chinesischen Augen war die kulturelle, ostasiatische Partikularität Japans im Gegensatz zur eigenen mehr oder minder verloren gegangen. Unfähig dem Aufruhr im Land Herr zu werden, verkündete Yuan Shikai 1915, die Dynastie sei zurück und ließ sich im Januar 1916 zum Kaiser von China erklären. Bereits im März musste er jedoch einsehen, dass seine Vorgehensweise auf keinerlei Verständnis traf und trat zurück. Yuan Shikai verstarb im Juni desselben Jahres und vergrößerte das Machtvakuum, das seit dem Niedergang des Kaiserhauses herrschte und den Beginn der sogenannten Warlord-Ära in China kennzeichnen sollte.

Die Zeit der Kriegsherren, in der lokale Militärs die Macht übernahmen, war durch eine Nord-Süd-Divergenz geprägt. Während der Norden mit Hilfe der Beiyang Armeen die Kontrolle über die Hauptstadt übernahm und somit die diplomatisch anerkannte Regierung Chinas darstellte, mobilisierte Sun Yatsen die Kräfte im Süden, die Guangzhou als Hauptstadt ansahen. Es handelte sich hierbei nicht um eine konkret abgeschlossene Periode, sondern um höchst volatile, oft wechselnde Machtverhältnisse mit zahlreichen lokalen Abspaltungen, die auch nach dem Sieg der GMD 1927 noch kämpferisch aktiv waren.

Wenige Monate vor dem Sieg der Oktoberrevolution in Russland, trat China 1917 auf Seite der Entente in den Ersten Weltkrieg ein, zweifellos in der Hoffnung so seine Position gegen

Japan stärken zu können. Bereits in den ersten Kriegsjahren hatte China 140 000 Arbeiter als Teil der britischen Armee nach Frankreich entsandt. Diese Hoffnung wurde allerdings mit dem Vertrag von Versailles 1919 zerstört, in dem die vormals deutsch besetzte Shandong Provinz Japan zugesprochen wurde, anstatt sie China zurück zu geben. Zudem wurden die Wünsche Chinas, die „21 Forderungen“ zu annullieren, sowie die ausländischen Privilegien in China zu beenden nicht erfüllt.

2.4 Die Bewegung des Vierten Mai

Als sich der Tag der 21 Forderungen Japans im Begriff war sich am 7. Mai 1919 zum vierten Mal zu jähren, kam es bereits im Vorfeld zu massiven Demonstrationen gegen den Vertrag von Versailles, die am Vierten Mai in Beijing begannen. Das Gedankengut dieser Strömung, die auch als die Bewegung für eine Neue Kultur bekannt ist, lässt sich auf die kulturell-politische Entwicklung des Landes ab 1915 zurückführen. Neue Ideen wie der aufkommende Sozialismus wurden diskutiert, während das System des Konfuzianismus zunehmend für das Zurückbleiben Chinas hinter den ausländischen Mächten verantwortlich gemacht wurde. Die Bewegung wurde maßgeblich von Studenten getragen, die ähnlich wie Sun Yatsen ihre Ausbildung im Ausland erhalten hatten und mündete im weiteren Verlauf auch in die Erneuerung der chinesischen Sprache. Vor allem waren es jedoch „Mr. Science“ und „Mr. Democracy“, wie der spätere Mitbegründer der KPCh Chen Duxiu (陈独秀, Chén Dúxiu) die Naturwissenschaften und die Demokratie in einem Schreiben nannte, die „*die üblen Krankheiten in Politik, Moral, Erziehungswesen und Denken Chinas heilen*“²² sollten. Gleichzeitig wurde als Reaktion auf die Verträge von Versailles und Japans wachsende Dominanz ein erstarkender Nationalismus kultiviert. Japanische Waren wurden boykottiert und Studentenunionen in Beijing und Shanghai gegründet.

Das Gedankengut der Vierten Mai Bewegung soll hier deshalb hervorgehoben werden, weil es in vielerlei Hinsicht sowohl Inspiration als auch Antagonist für das chinesische Filmschaffen weit über die 1920er Jahre hinaus und ein ständiges Subjekt filmanalytischer Diskussion war. Die Widersprüchlichkeit, der sich sowohl GMD als auch die Kommunisten zukünftig bedienen sollten, war bereits Teil der Bewegung selbst, die zwar die Einführung liberaler westlicher Werte auf der einen Seite forderte, andererseits aber abgesehen von antijapanischem Sentiment auch den Antiimperialismus idealisierte und somit auch einen nationalistischen Zug annahm. Der Anti-Imperialismus richtete sich gegen die Kolonialmächte und alle Unterzeichner des Versailler Friedensvertrags. Die USA, von denen sich China eine gerechtere Behandlung erhofft hatte als durch die Europäer, wurde durch die Verträge genauso zum Verräter. Zugleich wurde gegen Kapitalismus und die Herrschaft der Warlords demonstriert. Intellektuelle forderten den Einzug liberal-westlicher Ideale und den Abzug jeglicher verbleibender Westmächte aus China. Alleine der Idealismus eines geeinten China unter einer Nationalität, den Han (Han minzu, 汉族), verband sowohl republikanische als auch kommunistische Fraktionen zumindest im Geiste.

2.5 KPCh & GMD: Gründung, Machtkämpfe und Kooperationen in den 20er Jahren

Innerhalb der Gründung der bereits erwähnten Studentenzirkel fanden sich nunmehr auch marxistische Zellen. Mao Zedong befand sich 1919 als politischer Aktivist in Changsha (Hauptstadt der Provinz Hunan), wo er die Zeitschrift *Xiang Fluss Review* herausgab und sich inspiriert durch den Vierten Mai verstärkt dem Konzept der Volksmassen als neue Helden zuwandte²³. Wie Felix Wemheuer allerdings festhält, waren die Idee des Klassenkampfs, sowie die marxistischen Theorien noch nicht in dieses Konzept integriert und die erste Auseinandersetzung mit dem Kommunismus fand erst Ende des Jahres in Beijing statt, wo Mao „*Das Manifest der Kommunistischen Partei*“ von Karl Marx und Friedrich Engels studierte. Schon damals war ihm die Überwindung der Warlords, die regelmäßig Massaker unter der Zivilbevölkerung anrichteten, auch in seiner Heimatprovinz Hunan, ein wichtiges Ziel. Nachdem Mao 1920 mit lediglich sechs anderen Mitgliedern im Kreis der Gesellschaft für Russlandstudien eine kommunistische Parteizelle in Changsha auf die Beine gestellt hatte, die sich der Moskauer Komintern unterordnete, reiste er 1921 als Delegierter Hunans nach Shanghai um der Gründung der Kommunistischen Partei durch Chen Duxiu beizuwohnen²⁴. Es ist allerdings anzumerken, dass obwohl die Komintern von Anfang an eine wichtige Rolle spielte, die Partei nicht durch ihre Initiative gegründet wurde, sondern von einem kleinen Kreis linker Intellektueller, die sich nach der Vierten Mai Bewegung dem Kommunismus zuwandten. Es sollte der Komintern auch nie vollständig gelingen, die KPCh zu kontrollieren. Genau so wie die Zersplitterung des Landes ironischerweise letztlich eine abschreckende Wirkung auf die Kolonialmächte gehabt hatte, hinderte sie die Komintern an einer ungebrochenen Einflussnahme auf die KPCh. Während Mao Arbeiterstreiks in Anyuan organisierte, dem daraufhin der Spitzname „kleines Moskau“ zuteil wurde, hatte die bis 1922 in den Untergrund vertriebene GMD unter der Leitung Sun Yatsens und Chiang Kai-sheks in der Zwischenzeit direkten Kontakt mit der Sowjetunion aufgenommen. Ein Jahr vor Lenins Tod und Stalins Machtübernahme wurde auf Bestreben der SU die erste Einheitsfront zwischen GMD und KPCh mit dem damals 30-jährigen Mao als Vorsitzendem gebildet, um der Warlord Ära sowie dem Vormarsch Japans ein Ende zu bereiten. Die SU und die GMD sowie auch die GMD und KPCh trennten idealistisch Welten. Die GMD war alles andere als eine Arbeiterpartei, aber die einzige die von der Komintern als groß genug erachtet wurde, da die ideologisch näher stehende KPCh nach wie vor nicht über genügend Mitglieder verfügte. Auch die unzureichende Industrialisierung Chinas und die Zersplitterung des Landes in von Kriegsherren kontrollierte Fraktionen war ein Grund, warum die Komintern die Einheitsfront der Parteien im Endeffekt als beste Lösung ansah. Sie belieferte die GMD ab 1924 mit Waffen, stellte Berater und finanzielle Mittel zu Verfügung und half Chiang Kai-Shek bei der Errichtung einer Militärakademie, die eine militärische Wiedervereinigung Chinas vorbereiten sollte²⁵. Kurz nach Sun Yatsens Tod 1925 kam es in Shanghai zu einer Konfrontation zwischen Händlern und Gewerkschaftsorganisationen, die eskalierte als britische Soldaten das Feuer auf demonstrierende Studenten und Arbeiter eröffneten. Obwohl dieser Eklat die Einheitsfront vorerst stärkte, da gemeinsam gegen ausländische Mächte mobil gemacht wurde, verbanden sich vor allem die Händler- und Arbeiter zunehmend gegen eine Führung der GMD. Während des erfolgreichen Nordfeldzugs der GMD 1926 gegen die Warlords, wuchs die KPCh auf 58 000 Mitglieder an und Chiang Kai-shek begann in den

Kommunisten eine Bedrohung zu sehen. Obwohl die GMD, wenn auch eher pragmatisch motiviert, in puncto Nationalismus, Verstaatlichung und Bodenreform konform mit der SU ging, teilten ihre Führer die grundlegende Theorie des Klassenkampfes nicht. Die erste Einheitsfront endete mit einem von Chiang Kai-shek angeführten Massaker an tausenden (auch vermeintlichen) Kommunisten und Arbeitern mit Hilfe der kriminellen Shanghaier grünen Banden, einem entfernter Vorläufer der heutigen Triaden, und markiert den Beginn eines Bürgerkriegs zwischen Kommunisten und Nationalen. André Malrauxs Roman *La Condition Humaine* beschreibt den Terror in Shanghai, der den Beginn der GMD-dominierten Nanjing-Dekade einleitete.

Somit war die bis dato größte proletarische Revolution in Asien unterdrückt worden. Mao sah sich zum Rückzug aufs Land gezwungen, begann den Guerillakrieg in den Bergen und organisierte Bauernaufstände. Die Komintern unter Stalin missbilligte die Auflösung der Einheitsfront und Maos Vorgehensweise, was zu seinem kurzfristigen Ausschluss aus dem Politbüro führte. Sie stellte sich nun jedoch dezidiert auf die Seite der KPCh, was die GMD dazu bewegte ihre bis dato russischen Berater gegen deutsche einzutauschen. Langfristig erwies sich Maos Partisanenkrieg jedoch als zielführend. 1929 wurde das rote Stützpunktgebiet in der Jiangxi Provinz weiter ausgedehnt, während die GMD mit Fraktionsspaltungen, lokalen Machthabern und Warlords zu kämpfen hatte, was zu einem Machtvakuum in den ländlichen Regionen führte. 1930 wurden Maos zweite Frau und seine drei Geschwister von der GMD exekutiert. Obwohl es erstmals auch zu innerparteilicher Gewalt in den kommunistischen Reihen kam, wurden die roten Gebiete am 5. November 1931 vereinigt und die Chinesische Sowjetrepublik mit Mao als Vorsitzendem ausgerufen.

In Antizipation der japanischen Besetzung der Mandschurei 1931 endet an dieser Stelle der Teil von Chinas Geschichte, der als Kulisse des frühen Filmschaffens fungiert. Stefan Kramer behauptet, der chinesische Film „*erweist sich als Reproduzent von Geschichte, zugleich aber auch als ihr aktiver Mitgestalter*“ und schreibt weiters, dass „*nur über die politische und Gesellschaftsgeschichte Chinas dessen Filmgeschichte zu verstehen ist. Film als spezifische Form von Geschichtsschreibung wie als Produkt von Geschichte: Filmgeschichte.*“²⁶ Die Ereignisse der jungen Republik, aber auch der viel früheren Geschichte prägten die Genres, Erzählweisen und sozio-politische Thematiken, die in den kommenden Kapiteln ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken werden.

3. Die Anfänge des Films in China: Versuche einer Periodisierung

Die gängige Periodisierung des chinesischen Filmschaffens nach Generationen von Regisseuren, wobei der untersuchte Zeitraum der ersten Generation von 1896 bis 1931 zuzuordnen wäre, ist aufgrund ihrer Allgemeinheit in diesem Fall nicht besonders dienlich. Obwohl diese Verortung, sowie auch die Einteilung nach charakteristischen Studio – Blütezeiten in einem größeren Kontext durchaus sinnvoll ist, müssen hier aufgrund der sehr spezifischen Analyse weniger gebräuchliche Parameter verwendet werden. Li Shaobai schlägt beispielsweise eine Trennung der chinesischen Filmgeschichte in neun Perioden vor, wobei die ersten drei hier möglicherweise Anwendung finden könnten. Laut Li beginnt die Filmgeschichte mit dem „*initial experiment*“ 1905 – 1923, setzt sich 1923 – 1926 als „*early artistic exploration*“ fort und beschreibt 1926 – 1932 eine Entwicklung von „*crisis and change*“²⁷. Diese Unterteilung wird insofern als interessant erachtet, da erstens wirklich mit der chinesischen Produktion angesetzt wird und weiters eine Differenzierung der 1920er Jahre selbst vorgenommen wird, auch wenn ich dieser nicht immer gänzlich zustimmen werde, da bei Li eine relativ parteinahe Darstellung der Filmgeschichte verfolgt wird. Ähnlich wird auch bei Zheng Junli wurde bereits im Jahr 1936 das Frühstadium als „*budding period*“ (1909 – 1921), „*flowering period*“ (1921-1926), „*decaying period*“ (1926 – 1930) und „*reviving period*“ ab 1930 beschrieben²⁸. Charakteristisch für die erste Periode sind Zheng Junli zufolge Nachrichtensendungen, kurze Dokumentationen und Komödien, während in der „*flowering period*“ Romantik- und Kriegsfilme, aber auch Moral und Erziehung im Mittelpunkt des Filmschaffens stehen. Die letzte für diese Arbeit relevante Periode ab 1926 konstituiert sich laut Zheng Junli vornehmlich aus Historiendramen, Martial-Arts- und Detektivfilmen. Obwohl diese Quellen in vielerlei Hinsicht repräsentativ für historische und ideologisch besetzte Aufzeichnungen stehen, bieten sie eine später oft vernachlässigte detaillierte Ansicht der 1920er, auf die sich auch aktuelle Untersuchungen von Zhang Yingjin und Zhang Zhen Zhang berufen. Im Unterschied zu Li bietet Zhongs Analyse zudem eine Sichtweise, die tatsächlich noch aus der Stummfilmära stammt. Wie aber auch Ju Hubin²⁹ bemerkt, müssen vor allem chinesische Standardwerke zur Filmgeschichte, wie etwa Cheng Jihuas *The History and Development of Chinese Cinema* (Zhongguo dianying fazhan shi), oft mit Vorsicht behandelt werden, da sie einer marxistisch-leninistisch motivierten Ideologie entspringend, Filmen keine Aufmerksamkeit zukommen lassen, die in der Ära Mao als „unrepräsentativ“ für das chinesische Filmschaffen gewertet wurden. Hierbei entstand eine parteiideologische Auffassung davon, was Nationalfilm sein sollte, sowohl auf inhaltlicher als auch auf Produktionsebene. Ein Beispiel dafür, das bis heute weitgehend ignoriert wird, wären die Filme die unter der japanischen Besetzung in der Mandschurei entstanden sind. Als Produkte des Marionettenstaats Mandchukou gelten diese als „unchinesisch“. Folglich sind laut Hu demnach auch frühe westliche Werke, wie etwa Jay Leydas *Dianying: An Account of Film and the Film Audience in China* oftmals nicht ganz verlässlich, weil sie sich auf voreingenommene Quellen wie Cheng berufen.

Konkret auf die 1920er Jahre bezogen schreibt Hu:

„Due to a lack of first hand material, Cheng et al. 's book has become the major source of information for much research on Chinese cinema outside China, and this research has thus inherited many of its viewpoints. Jay Leydas ,Dianying: An Account of Film and the Film Audience in China' is typical of this tendency. For example Leyda like Cheng et al., is generally silent on the subject of the large numbers of traditional costume and martial arts films made in the 1920ies.³⁰“

Es gilt daher generell nicht nur chinesische, filmwissenschaftliche Publikationen kritisch zu lesen, sondern ältere Beiträge im Allgemeinen, da sich politisch motivierte Auslassungen und Auffassungen bezüglich der Relevanz von Filmen oft deutlich abzeichnen. Hus Beobachtung zustimmend, beziehen sich Referenzen zu derartigen Frühwerken in Folge auf spezifische Punkte oder Analyseansätze und repräsentieren keine Gesamtansicht der Autoren. Nach Möglichkeit wird in dieser Arbeit auch versucht, speziell auf die mangelhaft behandelten Produktionen wie etwa Kostüm- und Martial Arts Film einzugehen, die bei Cheng J. mit dem Argument abgetan werden, dass sie *„eine rückständige, feudale Ideologie verteidigen, die von der Realität weit entfernt“³¹* sei und somit dem (filmischen) Ideal der KPCh konträr entgegengesetzt waren. Ebenso ist Li Shaobais erwähnte Unterteilung kritisch zu untersuchen.

Teil der Diplomarbeit soll im Endeffekt auch sein, zu überprüfen welche Stellung die vier untersuchten Werke in diesen Zuordnungen einnehmen, beziehungsweise, ob die Analyse der Filme diese Einteilung bestätigt oder ihr widerspricht. Es ist anzumerken, dass beinahe jedes erhältliche Werk zum chinesischen Film eine mehr oder weniger eigene Herangehensweise zur Einteilung vertritt und die beiden genannten besonders kategorisierende Beispiele darstellen, die einen Diskurs fördern, während deskriptive Ansätze tendenziell einer allgemeineren Darstellung der gesamten Filmgeschichte dienen, jedoch meist objektiver ausfallen. Ein aktueller Standpunkt, der zudem einer äußerst kritischen Umgangsweise mit Material aus der Mao-Ära entspricht wäre Hu Jubins These, dass chinesischer Film und seine Geschichtsschreibung unabdingbar mit dem Konzept des filmisch-nationalen verbunden sind. Dementsprechend findet in *Projecting a Nation* eine Unterteilung der 1920er Jahre in „industriellen Nationalismus“ von 1921 – 1930 statt, während die Frühphase von 1896 bis 1920 als Periode der kulturellen und kinematografischen Bewusstseinsprägung beschrieben wird. Ähnlich wie als Ausgangspunkt dieser Arbeit argumentiert wird, dass sozio-politische Ereignisse aus dem frühen Film ablesbar sind und diesen mitgeformt haben, vertritt auch Hu auf einer spezialisierten Ebene die Ansicht, dass das Nationale als Ideologie gesellschaftlicher und politischer Bewegungen starken Einfluss auf das Filmschaffen genommen hat. Seine Betrachtung geht von der europäischen Konstruktion eines Nationalkinos aus und erforscht daran angelehnt die Übernahme des Konzepts in die chinesische Welt, sowie das eigenständig werden desselben unter alleine für die chinesische Filmindustrie gültigen Kriterien. Die Bewegung des Vierten Mai, aber auch das Wirken der GMD als nationalistische Partei und ihre Kooperation mit der KPCh unter dem Banner des Nationalismus, bevor die KPCh sich selbst verstärkt in der Filmproduktion zu involvieren begann, zählen zu diesen Kriterien. Nationalismus im Sinne eines nationalen Kinos betrifft selbstverständlich auch die Umlegung nationalistischer Ideale

auf die kommunistische Epoche, deren Filme in dieser Diplomarbeit nicht behandelt werden. Nation und Nationalismus sind laut dieser Auffassung also nicht ausschließlich historisch mit GMD-Ideologien belegt, sondern viel mehr eine formbare Definition, die von diversen politischen Gesinnungen zu verschiedenen Zeitpunkten der Geschichte aufgefasst, bedient wurde und sich stark an das eurozentristische Konzept des Nationalen bezieht.

Da der Hauptteil dieser Arbeit direkt in die Produktionswelt des jeweiligen Films einsteigt, soll vorerst ein Bild der Filmgeschichte vor 1930 gezeichnet werden. Speziell um die Thematiken „Rezeption vor Eigenproduktion“, sowie westliche Einflüsse generell filmwissenschaftlich zu untersuchen, wird die Frage nach der „projizierten Nation“ als konstruktiver Ausgangspunkt wahrgenommen. Auch Zhang Yingjins *Chinese National Cinema* widmet sich der Frage des Nationalkinos hinsichtlich der „drei Chinas“, Hong Kong, Taiwan und dem Festland, sowie der Frage nach einer sinnvollen Zuordnung, die auf einer chronologischen Filmgeschichte aufbaut. Da die hier behandelten Filme alle aus Shanghaier und somit Festlandstudios und zudem aus einer Zeit stammen, zu der weder Hong Kong noch Taiwan über einen wie heute festgelegten Status verfügten, erübrigt sich eine genauere Differenzierung der Produktionsverhältnisse in diesem Fall. Erwähnung muss diese Situation dennoch finden, da eine anhaltende Debatte über die Identität der „Chinese cinemas“ stattfindet und die Diskussion einmal mehr demonstriert, wie eng Politik und Geschichte mit dem chinesischen Filmschaffen zusammenhängen. Die Unterteilung der „3 Chinas“ führt auch zu einem weiteren Punkt, dem häufigen Versuch chinesischen Film generell dem *Third World*- oder *World Cinema* zuzuordnen. Es herrscht oft Unklarheit über die Definition von *Third World Cinema* und *Third Cinema*. Wenn überhaupt, kann der frühe chinesische Film als Kino der dritten Welt untersucht werden, nicht jedoch als *Third Cinema*, da dieser lateinamerikanisch geprägte Begriff üblicherweise eine modernere, filmische Auseinandersetzung mit den Konsequenzen des Kolonialismus nach 1960 bezeichnet und daher nur im Zusammenhang mit der jüngeren Filmgeschichte produktiv ist. Weder der eine, noch der andere Begriff sind allerdings in wissenschaftlichen Diskursen zum frühen chinesischen Film gebräuchlich. Dass der Begriff des postkolonialen Kinos genauso wenig anwendbar ist, erklärt sich anhand der chinesischen Geschichte und der Präsenz ausländischer Einflüsse in den 1920er Jahren von selbst. Im Prinzip handelt es sich vor 1905 um eine historische Grauzone, in der Film zwar im Alltagsleben existiert, aber als von außen bestimmtes Medium keinesfalls als chinesisch bezeichnet werden kann. Als Mittel zwischen den genauen, aber teils veralteten und ideologisch belasteten Einteilungen bei Li oder Zheng J. und der verständigen, aber zu stark durch das Nationale definierten These Hus, könnte Chen Biquangs³² Periodisierung aus dem Jahr 2007 fungieren. Chen charakterisiert 1905 – 1921 als experimentelle Ära und 1922 – 1930 als Blütezeit, während er die ausschließlich rezeptive Phase von 1896 – 1904, die im folgenden näher erörtert wird, als prähistorisch bezeichnet.

3.1 Rezeption vor Eigenproduktion: Lumière, Edison, Pathé und die Problematik ausländischer Dominanz am chinesischen Markt

In gewisser Hinsicht entwickelt sich die früheste Phase des Films, in der dieser als Exportprodukt in die für Ausländer geöffneten Städte Beijing, Tianjin, Nanjing, Kanton/Guangzhou, aber vor allem Shanghai kam, mit geringer Verzögerung beinahe parallel zu Europa. Wurden im Dezember 1895 die ersten Werke der Brüder Lumière in Paris vorgeführt, dauerte es kein Jahr bis im Sommer 1896 die ersten Kameralente in Shanghai eintrafen, wo gleichzeitig auch die ersten französischen Filmszenen in einem Vergnügungspark gezeigt wurden. Während die ersten europäischen in China gedrehten Filme hauptsächlich den Exotizismus des Landes als Kuriosum einfangen sollten, galt es auf der Vertriebsstufe sehr wohl ein Monopol am asiatischen Markt aufzubauen. Kramer³³ bemerkt hierzu, dass man frühe in China gefilmte Werke wie etwa von Charles Pathé, James Ricalton oder John Rosenthal allerdings weder als wahrlich dokumentarisch, noch als Teil des chinesischen Films betrachten kann, da diese im Prinzip lediglich dazu dienen idealisierte, propagandistische Bilder des zivilisierten Europa einem rückständigen China gegenüber zu stellen. Kolonialistische Imagefilme dieser Art dominierte bis weit ins 20. Jahrhundert das Bild Chinas im Ausland und selbst renommierte Werke wie Fritz Langs *Die Spinnen* (1919) stehen in gewisser Hinsicht in der langen Tradition eines kolonialeuropäischen Blicks auf China. Bis heute geben gerade in Hollywood klischeehafte Simplifizierungen den Ton an, wenn es zur Darstellung chinesischer Kultur geht, wobei das klassische, kriminelle Chinatown handlungstechnisch zunehmend durch das reale Festlandchina oder Hong Kong als Brennpunkt internationaler Kriminalität oder Produktionsstätte attraktiver, exotischer Nebenrollen abgelöst wird, wie etwa in etlichen Teilen der *James Bond*-Reihe oder aktuell Luc Bessons *Lucy* (2014). Es ist allerdings zu vermerken, dass die wenigen überlebenden Filme der Zeit vor 1922, obgleich ausländisch produziert, abseits der Ursprungsinention wichtige Dokumente über das Leben in der endenden Qing-Ära darstellen und dank Institutionen wie dem British Film Institute umfangreich restauriert und archiviert wurden. Die Filme³⁴ werden hier ausschließlich deshalb nicht thematisiert, weil sie nicht chinesisch produziert sind. Der Aspekt ihres dokumentarischen Werts sowie der Notwendigkeit ihrer Präservierung wird bei Kramer, der teils zu polemischen Aussagen neigt, nicht angesprochen. So zeugt zum Beispiel die verallgemeinernde Aussage Robert Reinert, Fritz Lang und Joe May hätten sich mit „rassistischen Machwerken“ an dieser „frühen Form filmischer Propaganda“³⁵ beteiligt, von einer doch etwas vereinfachten Sichtweise und eine dokumentarische Kraft kann vor allem dem Originalmaterial, exklusive der Montage für eventuelle Imagefilme keinesfalls abgesprochen werden. Umgekehrt ist allerdings auch zu vermerken, dass die ideologische Ursprungsproblematik der Filme beispielsweise im Rahmen des BFI Programms ebenso keine Erwähnung findet.

Die ersten amerikanischen der sogenannten „westlichen Schattenspiele“ (西洋影戏, xīyàng yǐngxì) debütierten 1897 in Shanghai, als James Ricalton ein Programm von Thomas Edison in einem Teehaus vorführte. Die erste chinesische „Filmkritik“, und somit eine der ersten

schriftlichen Auseinandersetzungen mit dem Film in China überhaupt erschien kurz darauf in der Zeitschrift *Leisure and Entertainment* (游戏报, Yóuxìbào):

„*Watching American Shadowplay*“

Recently there are shows of American shadow play which seem to be made in the form of shadow lantern yet can make wondrous changes totally unexpectedly...After the audience gathered, the lights were put out and the performance began. On the screen before us we saw a picture – two occidental girls dancing, with yellow puffed-up hair, looking rather lovely. Then another scene, two occidental men boxing. Then a woman bathing in a tub...In another scene a man puts out the lights and goes to bed, but he is disturbed by a bug. To catch it he throws off all the bedding, and when he finally puts it in the chamber pot, he looks very funny...

One wonderful scene, which was repeated, is a bicycle race. One man rides in from the east, another from the west. They collide, one man falls down and when the other tries to help, he falls down, too. Suddenly many bicycles come in and all fall down, making the audience clap their hands and laugh out loud...

Another scene is in an American street with tall street lamps, carriages going to and fro, and pedestrians in great numbers walking along. The spectators feel as though they are actually present, and this is exhilarating. Suddenly the lights come on again and all the images vanish. It was indeed a miraculous spectacle.³⁶

Zum hier benutzten Begriff des Schattenspiels oder auch Schattentheaters, auch der heutige Begriff *dianying* (电影, diànyǐng) für Film bedeutet übersetzt „elektrische Schatten“, ist zu bemerken, dass es sich um einen ganz dezidierten Versuch handelt, das westliche Kino einer chinesischen Tradition zuzuordnen. Das chinesische Schattentheater, in dem Figuren aus Papier, Leder und diversen anderen Materialien auf eine Leinwand projiziert wurden, hatte seit der Han-Zeit seinen Weg in südostasiatische Länder und den Mittleren Osten, aber auch nach England und ins Frankreich des 18. Jahrhunderts gefunden, wo die „ombres chinoises“ im Rahmen von Variété-Programmen gezeigt wurden. Während aus westlicher Sicht das Ziel war, den Film als akzeptable Unterhaltungsform ans chinesische Publikum zu bringen, bestand von chinesischer Seite ein deutliches Bestreben das neue Medium als der eigenen Kulturgeschichte verbunden darzustellen. Mit einem gesellschaftspolitischen Hintergrund, der sich zunehmend gegen ausländische Mächte und deren Produkte positionierte, ist verständlich, dass versucht wurde dem Medium eine Stellung in der chinesischen Welt zu verschaffen, die dem chinesischen Wunsch nach Selbstständigkeit nicht konträr entgegengesetzt war. Scherzhaft könnte man behaupten, dass es sich um einen Versuch handelte, den westlichen Schattenspielen einen Platz in einem rein kulturell ausgelegten Tian Xia zuzuteilen, in dem eine Existenz unabhängig von chinesischen Traditionen nicht möglich wäre, beziehungsweise eigentlich nichts in China zu suchen hätte. Zhang Yingjin³⁷ stellt fest, dass der Aspekt des Theaters (sowohl „play“ als auch „戏/ xī“ können als Theater oder Theaterstücke übersetzt werden) aus dem Schattentheater, von Anfang an als Grundlage des Filmschaffens verstanden wurde. Dazu ist natürlich zu bemerken, dass obwohl das chinesische Publikum markttechnisch erschlossen werden sollte, die Ausländer vor Ort die höhere Kaufkraft inne hatten, was erklärt, warum auch die hier analysierten Filme alle über englische, respektive im Fall von *Romance of the Western Chamber* über französische Untertitel verfügen. Der Wille, das europäische Kino in einer chinesischen

Kulturgeschichte zu verankern, kann, in Übereinstimmung mit Hus These des Nationalkinos und der Nation als kulturelles Konstrukt durchaus als erster Versuch bezeichnet werden, einen chinesischen Kinobegriff zu definieren und belegt somit in gewisser Weise ein chinesisches Interesse, das Medium Film zu behalten und im eigenen Verständnis weiter zu gestalten.

Von ausländischem Einfluss auf den frühen chinesischen Filmmarkt zu sprechen ist im Grunde genommen eine massive Untertreibung, da ausländische und vor allem Hollywoodfilme bis in die 1920er und 30er Jahre hinein den Markt dominierten. Während ähnlich wie in Europa die zahlreichen ersten Filmstudios unter chaotischen Verhältnissen in regem Wechsel eröffnet und oftmals bald wieder geschlossen wurden, waren die Vorführungsorte von Beginn an in ausländischer Hand gewesen. Noch während der 1920er Jahre befanden sich alle repräsentativen Theater in Fremdbesitz und spielten ausländischen Unternehmern und Investoren um die 20 Millionen Yuan jährlich ein. Laut einem Artikel aus dem Magazin *Dianying Yuebao* (电影月报, Diànyǐng Yuèbào)³⁸ aus dem Jahr 1928 wurde in Japan der Anteil zu dem ausländische Filme gezeigt werden durften vergleichsweise auf 30% festgelegt, obwohl die Produktion aus chinesischer Sicht weniger weit fortgeschritten war. Um auf die Problematik aufmerksam zu machen, dass die Anzahl an Produktionen die Vorführungsmöglichkeiten bei weitem überschritten, wurde 1925 folgende Warnung in der Zeitschrift *Movie Weekly* (影戏春秋, Yǐngxì chūnqiū) abgedruckt:

„Warning 1: *All Chinese film producers unite! Resist a certain country's* [Anm.: gemeint waren die USA] *sabotage and monopoly!*

Warning 2: *With only studios and no distributors, even if we shoot thousands of yards of film every day, there will not be a single inch of space for exhibition. Alas, this is no way to survive! The greatest crisis!*

Warning 3: *Friends! Wake up! Don't think only of shooting films! Open your eyes and see: Where can you show your film when it's finished?*“³⁹

Aus dieser Situation, sowie der bereits erwähnten stereotypen Darstellung Chinas und der Chinesen erwachsen gegen Ende 1920er Jahre verstärkt Diskussionen über die Filmbranche, die mit den antiimperialistischen Sentiments der Bevölkerung einhergingen und schließlich in den ersten Zensurgesetzen im selben Jahr mündeten. Dass dieses Gesetz von der eben erst in Nanjing etablierten Nationalregierung freilich nicht nur gegen ausländische, sondern viel mehr auch chinesische Produktionen unerwünschten Inhalts implementiert wurde, lässt Ende der 1920er der allmähliche Übergang zur viel diskutierten linken Filmbewegung der 30er unter erschwerten, weil zunehmend kontrollierten Umständen erkennen.

3.2 Vorführungsorte, Genres und das urbane Publikum

Shanghai war zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur ein internationales Finanzzentrum, sondern durch die ausländischen Konzessionen in der Stadt auch ein Schmelzpunkt der Kulturen und ein Anlaufpunkt für Zuwanderer. Der Konsum in der Stadt blühte und es ist daher nachvollziehbar, dass die meisten Aufzeichnungen zu frühen Vorführungspraktiken aus Shanghai stammen, dem „Paris des Orients“ wie es aufgrund seiner florierenden Wirtschaft und Internationalität genannt wurde.

Im Sinne des Theatercharakters der dem Film zu Beginn zugesprochen wurde, fanden frühe Vorführungen traditionell in Teehäusern und seltener in Gärten oder Zelten, aber auch Hotels statt. Teehäuser fungierten als soziale Treffpunkte, wo zu den Vorführungen gegessen, getrunken und geplaudert wurde. Zhang Yingjin hält fest:

„...during a show the theater was a noisy or even chaotic place, a situation which did not bother the early audience too much...a small theater inside the Shanghai Great World Amusement Park regularly featured stage plays from eight o'clock in the evening to midnight at 0.3–0.4 yuan per ticket and showed movies from midnight to one-thirty in the morning at 0.1–0.2 yuan. The midnight shows did brisk business because this was the time when courtesans arrived to enjoy themselves“⁴⁰.

Weiters bemerkt er, dass es kurzfristig durchaus eine gängige Praxis war, Theater und Stummfilm nach japanischem Vorbild in sogenannten *Chained sequence plays* zu kombinieren, die aufgrund des hohen Aufwands allerdings bald aus der Mode kamen. In diesen frühen Tagen des Films waren gemischte Aufführungen aller Art, oft auch in Dachgärten, mit Akrobatik, Tanz und Feuerwerken kombiniert keine Seltenheit, galt es doch das neue Medium in die Unterhaltungskultur zu integrieren. Die Transformation hin zur Einrichtung von Kinos im klassischen Sinn begann kurz nach der Produktion der beiden ersten chinesischen Filme im Jahr 1905. Schon das renovierte Grand Shadowplay Theater (大馆楼, Dàguǎnlóu) in Beijing hatte ab 1906 Theater- und Filmvorstellungen gemischt in sein Programm aufgenommen und der Italiener A. E. Louros hatte ebenfalls bereits 1907 freie, öffentliche Plätze gemietet und Filme in Zelten gezeigt. Nicht zuletzt weil sich derartige Aufführungsorte als wenig komfortabel erwiesen, wurde bald die Notwendigkeit erkannt eigene „Theater“ für Filmvorstellungen zu errichten. Das erste chinesische Kino, das Pavilion Cinema (平安, Píng'ān) wurde 1907 in Beijing eröffnet, war allerdings wie die meisten seiner unmittelbaren Nachfolger in ausländischer Hand. Ein ähnlicher Versuch reguläre Filmvorführungen zu etablieren ist auf den Spanier Antonio Ramos zurückzuführen, der nach Erwerb eines Lumière Kinematographen zuerst mit rund 20 Filmen durch die Philippinen tourte und sich schließlich 1898 in Shanghai niederließ wo sein Landsmann Galen Bocca gerade am selben Unterfangen scheiterte. Nachdem Ramos um 1903 begonnen hatte Filme in Teehäusern zu zeigen, gründete er 1908 das Hongkew Theater, das erste Kino Shanghais mit 250 Sitzen und später, im Jahr 1923 die Ramos Amusement Corporation, die kurzfristig eine dominante Institution am Shanghaier Filmmarkt darstellte. Aus Angst vor einer nahenden Revolution kehrte Ramos jedoch 1926 nach Spanien zurück und verkaufte seine Theater zu großen Teilen an die Zhongyang Film

Company, unter deren Gründern sich auch Zhang Shichuan befand⁴¹. Zu diesem Zeitpunkt war die Zahl der Kinos in China auf 106 angestiegen, während nach wie vor auch Projektionen an anderen Orten stattfanden. In Hong Kong und Taiwan waren bereits ab 1901 Lokalisationen eröffnet worden, die ausschließlich der Vorführung von Filmen dienten.

Trotzdem das Hauptaugenmerk der Filmgeschichte zumeist berechtigterweise auf Shanghai liegt, darf nicht vergessen werden, dass Beijing als Hauptstadt und Regierungssitz sich ebenfalls in den entstehenden Markt einbrachte. Der erste Film und sowie das erste Kino lassen sich auf Beijing und nicht Shanghai zurückverfolgen und es ist daher verständlich, dass auch die ersten politischen Reaktionen auf das neue Medium aus Beijing stammen. Qing Beamte waren bereits seit den frühesten Tagen des Films in China bestrebt gewesen, Vorstellungen und Inhalt zu regulieren. Der Norden Chinas „wehrte“ sich in gewisser Hinsicht stärker gegen das westliche Medium als der dem Ausland geöffnete Süden und anders als in Beijing mussten Theater in Tianjin aufgrund der schlechten Einnahmen schließen. Die Kaiserinwitwe Ci Xi hatte den Film 1904 aus der Verbotenen Stadt verbannt, nachdem ein Projektor an ihrem 70. Geburtstag explodiert war, was als schlechtes Omen gewertet wurde. Diesen Zwischenfall nahm ein Beamter zum Anlass ein Filmverbot in ganz Beijing vorzuschlagen, das er mit dem Argument stützte, das gemischte Publikum im dunklen Auditorium fördere kriminelles und unmoralisches Verhalten. Ebenso gab es allerdings Befürworter des neuen Mediums und die Entscheidung der Qing belief sich im Endeffekt auf eine Bestätigung des Theaterverbots für Frauen, das jedoch kaum kontrolliert und bald komplett ignoriert wurde. Obwohl die Regierung mit dem immer deutlicher werdenden Machtverlust zu kämpfen hatte, kam es 1907 zum ersten gesetzlichen Erlass durch die Beijinger Polizei, der die Regulierung des Films zum Ziel hatte. Es handelte sich bei den „11 Regeln“ um ein Dokument, welches das Potenzial des Films relativ eindeutig nicht erkannte und sich größtenteils darauf beschränkte die Frauenfrage oder andere äußerliche Gegebenheiten, wie das Anmieten von ausländischem Filmmaterial in den Griff zu bekommen. Trotzdem wurde hier ein Grundstein für frühe Zensurbestrebungen gelegt, die sich bald verstärkt manifestieren sollten. Die nördliche Ablehnung des westlichen Schattenspiels dürfte im Endeffekt auch dazu geführt haben, dass Shanghai die Hauptstadt diesbezüglich bald überholte.

Die Stadt und die urbane Gesellschaft wirken als Statisten im Hintergrund fast aller frühen Filme. Während in den großen, internationalisierten Metropolen in den 1910er Jahren bereits eine Kinokultur erwachsen war, drangen wenige der westlichen Einflüsse ins Hinterland vor und es wird angenommen, dass die ersten Filme erst ab den 1920ern ländlichere Gegenden erreichten⁴². Der zuvor zitierte erste chinesische Bericht über den Besuch einer Filmvorstellung lässt auch eine Schlussfolgerung zu, warum das Teehaus, in dem traditionell auch Opern aufgeführt wurden und das als klassische Örtlichkeit für kulturelle Freizeitaktivitäten galt, im Endeffekt dem Kino weichen musste. Im Gegensatz zur Oper wurde Film in seinem Charakter als „real“ und nicht als inszeniertes Bühnenspektakel wie klassische Dramendarstellungen wahrgenommen. Dieser Realitätsanspruch, der dem Kino der Attraktionen innewohnt, mit dem Filmschaffende wie Méliès bewusst spielten, spiegelt sich in den Zeilen des Journalisten in *Leisure and Entertainment* wieder. Es ist, als sei man tatsächlich dort, schrieb dieser. Ein ausschlaggebender Faktor für diesen Eindruck der

Echtheit waren mit Sicherheit die dominanten Genres des frühen Films, der um die Jahrhundertwende auch in Europa noch in einer Phase des Aktualitätenkinos verharrte. Opernfilm und dokumentarische oder komödiantische Kurzfilme stellten nicht wirklichen einen Anspruch auf Fiktion oder Narrative und es sollte bis in die 10er Jahre dauern bis die ersten abendfüllenden Spielfilme auf die Bildfläche traten, und beinahe bis in die 1920er bis Opernaufführungen erstmals in Beliebtheit hinter dem Kino zurückfielen. Um 1918 verzeichneten die ersten Opernhäuser die in der Nähe von Kinos situiert waren, schlechtere Umsätze. Das Verhältnis zwischen der traditionellen und der neuen Kunstform begann sich umzukehren, als zunehmend inhaltlich und stilistisch anspruchsvollere chinesische Produktionen um 1920 entstanden. Der Stellenwert des Kinos in der chinesischen Kultur nahm zu.

Obgleich narrativ und ästhetisch durchaus eine Evolution stattgefunden hatte, blieben revolutionäre Neuerungen oder drastische Brüche vorerst aus. Dennoch hatte sich schon Anfang der 1920er eine breite Palette an Genres herauszubilden begonnen. Neben der chinesischen Filminterpretation in Form von Bühnen- und Theaterfilmen (Gujupian, Xijupian), sowie der aufsteigenden Form der Unterhaltungs- und Erziehungsfilme (Shehuipian) entstand eine Vielzahl ausländisch inspirierter Sparten. Zu diesen zählten Landschafts- und Nachrichtenfilme, aber auch immer mehr durch Hollywood beeinflusste Thematiken wie Romantik-, Kriminal- und Abenteuerfilme fassten Fuß auf den chinesischen Leinwänden, allerdings immer an chinesische Vorstellungen von Ästhetik und Handlung angepasst. Max Linder, Charlie Chaplin und Buster Keaton genossen im urbanen China nicht ohne Grund einen hohen Grad an Bekanntheit. Doch auch die Ausprägung von heute noch, als „klassisch-chinesisch“ wahrgenommenen Genres wie Martial Arts und Kostümfilm (Wuxia, Guzhuang pian) ist auf diese Periode zurückzuführen, ebenso wie die damals populären Mysterienfilme über Götter, Geistererscheinungen und Unsterbliche (Shenguai pian). Auch frühe Effekte, zumeist Stopptricks im Stile George Méliès, erfreuten sich seit ihrer Einführung durch einen Mitarbeiter Benjamin Brodskys im Hong Konger Film *Zhuangzi tests his wife* (莊子試妻, Zhuāngzǐ shì qī) großer Beliebtheit.

3.2.1 Frau & Film

Mit der Ankunft des „westlichen Schattentheaters“ in den Teehäusern Shanghais vollzog sich auch ein relevanter gesellschaftlicher Wandel. Die Vorführungsorte wurden für Frauen geöffnet, wenn auch anfänglich meist unter strikter räumlicher Trennung mit separaten Eingängen. Der Film bot Frauen auch erstmals die Möglichkeit zu spielen, nachdem in der chinesischen Dramentradition der Schauspielberuf bis dato alleine Männern vorbehalten gewesen war beziehungsweise waren Schauspielerinnen wenn überhaupt in geschlossenen, rein weiblich besetzten Pekingoperntruppen gereist und hatten einen relativ schlechten Ruf. Das gemeinsame Auftreten von Frauen und Männern auf einer Bühne war zur Jahrhundertwende und selbst in den 10er Jahren im Grunde noch undenkbar. Auch in dieser Hinsicht stellte *Zhuangzi tests his wife* eine Besonderheit dar. Li Minwei, der „Vater des Hong Kong-Kinos“, besetzte eine Nebenrolle – die weibliche Hauptrolle spielte er selbst (!) – mit seiner Frau Yan Shanshan, die während der Xinhai Revolution 1911 als Teil eines

weiblichen Bombenentschärfungskommandos tätig gewesen war. Trotz dieses offenkundigen Tabubruchs, dauerte es noch Jahre bis es zur standardmäßigen Besetzung weiblicher Rollen mit Frauen kam und noch länger bis der Schauspielberuf gesellschaftlich anerkannt wurde. Die ungefähre Gleichstellung von Schauspielerinnen und Prostituierten in den Augen der konservativen Elite lässt sich nicht zuletzt darauf zurückführen, dass Darsteller, auch männliche, anders als Regisseure, Produzenten und Drehbuchautoren tendenziell aus niedrigeren sozialen Schichten stammten. Zu einer Zeit, in der die Kultur von Unterhaltungsdamen und Kurtisanen florierte, fanden sich die Namen von *mingpiao* (berühmten Operndarstellern) und *minghua* („berühmten Blumen“, ein Euphemismus für Prostituierte) oftmals auf den selben Programmen wie die der neuen Filmschauspieler. Auch der frühe Starkult, der in den 1920er-Jahren langsam aufkam, änderte den sozialen Status der Schauspielerinnen anfangs kaum. Trotzdem die gesellschaftliche Ächtung den Beruf noch lange begleitete, erkannten viele Frauen, dass durch den Filmboom die Nachfrage nach realistischeren Darstellungen und klassischeren Spielfilmformaten stieg, die weibliche Hauptrollen erforderten. Obwohl Schauspielerinnen wie Wang Caiyun als frühe Stars gefeiert wurden, war ihr Lebensstil im Endeffekt nicht mit vorherrschenden chinesischen Konventionen vereinbar. Die Filmszene stellt einen der wenigen Räume dar, in denen Frauen einen „modernen“, westlichen Lebensstil pflegen konnten, zwei Worte die nicht zwingend positiv konnotiert waren. Partnerschaften und Lebensgemeinschaften ohne Heirat, das Auto fahren, sowie ein westlicher Kleidungsstil waren Attribute, die frühen weiblichen Stars zugeschrieben und durchaus auch glorifiziert wurden. Die Umsetzung eines solchen fortschrittlichen oder künstlerischen Lebensstils traf dennoch auf wenig Verständnis und die Aufmerksamkeit galt eher der medialen Vermarktbarkeit als einer sozialen Akzeptanz. Mit dem chinesischen Alltagsleben war diese Rolle nicht konform. Ein besserer Ruf konnte durch die Annahme möglichst züchtiger, Konfuzianismus getreuer Rollen erreicht werden, doch das Privatleben weiblicher Filmstars fütterte eher sensationshungrige Medien und wurde öffentlich ausgeschlachtet. Erkennbar wird dies beispielsweise in der Berichterstattung über Schauspielerinnen, die sich wesentlich mehr als bei männlichen Kollegen, obgleich der Beruf generell mit Misstrauen beäugt wurde, auf Privates, eigentümliche oder exotische Hobbies und Kleidung konzentrierte. Oftmals führte das zu einem isolierten Leben, unter anderem von Eltern und Verwandten, die derartige Professionen als schändlich ansahen. Yang Naimei und Wang Hanlun zählten zu den ersten Schauspielerinnen, die ihre eigenen Studios (Naimei Film Co., Hanlun Film Co.) gründeten und auch abseits der Leinwand beruflich erfolgreiche (Allein-) Unternehmerinnen waren. Yang, die enterbt worden war, weil sie häufig „unmoralische“ Rollen spielte, die von den tolerierten Frauenfiguren der Mutter und Ehefrau abwichen, stellte unter anderem den später international bekannten Regisseur Cai Chusheng als Assistenten ein. Anders als Wang Hanlun, die auch abseits der Filmbranche ein Unternehmen aufbaute, endete Yang Naimeis Karriere allerdings mit dem Aufkommen des Tonfilms, da sie einen kantonesischen Dialekt sprach. Obwohl die Karrieren der beiden Schauspielerinnen komplett gegensätzlich endeten, war das Kino das erste Feld, in dem eine derartige Transformation unabhängig von der sozialen Herkunft für Frauen überhaupt möglich war. Im Zuschauerraum waren die moralischen Grenzen schneller aufgebrochen worden und die elektrischen Schatten wurden unter der weiblichen Bevölkerung, die damals ansonsten relativ rigoros aus dem öffentlichen Leben ausgeschlossen war, begeistert aufgenommen. Der Besuch von Opernhäusern war

Frauen nicht gestattet gewesen. Laut Cambon entwickelte sich unter den betuchteren weiblichen Gästen sogar der Trend, eigens Kleidung nach den Vorbildern der Schauspielerinnen auf der Leinwand schneiden zu lassen⁴³. Junge Frauen kauften die Mode der Stars in Geschäften nach, in denen eine ungekannt hohe Nachfrage nach westlicher Kleidung oder dem jeweiligen Stil des neuesten Films entstand. In einem frühen Versuch, das Kinopublikum zu analysieren unterteilte Chen dabei 1927 vier Kategorien: Die Mehrheit, die an spannenden Unterhaltungsfilmen mit verschnörkelten Handlungen Gefallen fand, das weibliche Publikum, das Wert auf sentimentale und emotionsgeladene Filme legte, erfahrene Zuschauer, die an tiefergehenden Charakterentwicklungen interessiert waren und zuletzt eine Minderheit, die Sinngehalt und Aussage in Filmen erkennen wollte. Der Unterhaltungsfaktor und die kommerzielle Erschließung eines breiten Publikums aus der mittleren und unteren sozialen Schicht stand allerdings prominent im Vordergrund, was darauf schließen lässt, dass Film eine leistbare Freizeitaktivität darstellte. Aus diversen Quellen (Zhang Zheng, Yingjin Zhang und weitere) geht hervor, dass der Kartenverkauf zumeist in circa drei Preiskategorien unterteilt war. Bei einer späteren Umfrage unter Studenten aus dem Jahr 1930 wurde auch der Wunsch englisch zu lernen genannt, sowie das Interesse an historischen Themen.

Die ersten Bewegungen für eine Modernisierung der Frauenrechte wurden bereits vor der Jahrhundertwende mit der Reform von 1890 verzeichnet, eine allmähliche Veränderung setzte allerdings erst nach dem Abdanken Pu Yis ein, als 1912 eine Organisation für Frauenwahlrechte von der ersten weiblichen Journalistin Chinas, Lin Zongsu, gegründet wurde. Die Diskussion um die Stellung der Frau in Familie und Gesellschaft wurde wohlgemerkt mit wenigen Ausnahmen von Männern geführt, so auch im frühen Film, auch wenn in der Filmbranche vergleichsweise noch eher gleichgestellte Kollaborationen zustande kamen. Abgesehen davon, dass die streng konfuzianischen Traditionen, die oft mit Zwangsheiraten einhergingen in vielerlei Hinsicht beide Geschlechter belasteten, diente der Ruf nach einem moderneren Frauenbild auch stets politischen Bestrebungen. Von der Xinhai Revolution über den Vierten Mai bis hin zu den Kampagnen der KPCh wurde die Thematik Frau gerne in revolutionäre Gedanken, egal ob nationalistisch oder sozialistisch integriert. Ebenso spiegeln sich politische Gesinnungen von Filmemachern selbst im frühen Film auch immer bis zu einem gewissen Grad an der Darstellung weiblicher Charaktere wieder. Es gilt daher vor allem weibliche Haupt- und Nebenrollen gründlich zu untersuchen.

3.3 Der erste chinesische Film: Parallelentwicklung oder Abspaltung von Europa ab 1905?

Von einer Parallelentwicklung zu Europa kann vor allem im Hinblick auf den von Tom Gunning geprägten Begriff „Kino der Attraktionen“⁴⁴ gesprochen werden. Gunning hält diesbezüglich fest, dass das europäische Filmschaffen bis 1906/ 1907 eindeutig von einem „Aktualitäten-Kino“ dominiert wurde, einem prä-narrativen Genre, das den exhibitionistischen Charakter des Mediums betont. Die erwähnten Reisefilme, die Zeugnis über die Exotik ferner Länder ablegen sollten, aber auch die frühen Trickfilme von Georges Méliès, sowie von anderen Kunstformen, namentlich dem Theater, beeinflusste Werke,

fallen laut Gunning dieser Kategorie zu. Während in China die „dokumentarischen“ Reisefilme als Importprodukt gezeigt wurden, bestand gleichzeitig die Motivation, Film in der eigenen Landeskultur zu verorten und äußerte sich auch praktisch in Form der frühen Opern- und Dramenfilme. Der eigenständige Charakter des neuen Mediums, den Gunning durch solche Reproduktionen als zerstört, oder zumindest verfehlt ansah, wurde auch in China weitgehend ignoriert, wenn auch tendenziell in der Bestrebung einen chinesischen Film zu schaffen, der sich vom europäischen Import absetzen und die eigene Tradition fördern sollte. Diese war eben in dramatischen Darstellungsformen verwurzelt, deren verbreitetste Ausprägung die Pekingoper war. Anders als viele andere chinesische Opernstile war die Pekingoper kein regionales Phänomen, sondern wurde im ganzen Land aufgeführt. Die Mischung verschiedener Disziplinen, wie Schauspiel, Gesang, Tanz, Akrobatik und Kampftechnik, aber auch die herkömmliche Aufführung in Teehäusern sind Charakteristika der Oper, die sich im Ambiente früher Filmvorführungen wieder erkennen lassen.

Nicht zuletzt kann der Erfolg des Kinos als Attraktion und Reproduktionsmöglichkeit anderer Kunstformen in China, auch auf konfuzianische Ideale zurückgeführt werden, in denen der Respekt vor dem Alten, oder in diesem Fall das Aufrechterhalten althergebrachter (Kunst-) Traditionen, einen hohen Stellenwert einnehmen. Auch in Pekingopern wurden ethische Werte, wie die Liebe zum Vaterland oder die Ehrfurcht vor den Eltern häufig aufgegriffen. Nach wie vor gilt Reproduktion nicht zuletzt als Respektserweisung gegenüber dem Urheber.

In Übereinstimmung mit Gunning beschränkte sich auch der offiziell erste chinesisch produzierte Film, *Dingjun Mountain* (定军山, Ding jūnshān) auf die Reproduktion einer dramatischen Darstellung. Der Pekingoperstar Tan Xinpei stellte unter der Regie von Ren Qingtai (manchmal auch als Ren Jingfeng oder fälschlicherweise Ren Fengtai erwähnt) 1905 in drei Szenen aus der klassischen chinesischen Geschichte der drei Reiche (三国演义, Sān guó yǎnyì) die Hauptrolle dar. Der knapp zwanzig-minütige Film wurde im Tageslichtstudio der Fengtai Fotostudios in Beijing gedreht und ist auch unter den Namen *Conquering Jun Mountain* und *The Battle of Dingjunshan* bekannt. Was heute davon bleibt ist jedoch lediglich ein Foto, da die einzige Kopie 1940 in einem Feuer zerstört wurde⁴⁵. Nach seiner Premiere im Grand Shadowplay Theater gelangte er zu unerwartetem Erfolg, was seinen Export in andere Provinzen ermöglichte und zudem die Auffassung bestätigte, dass die dramatischen Künste auch als Grundlage des Films galten. In den kommenden Jahren entstand eine Vielzahl derartiger



Abbildung 3

Opernfilme, unter anderem produzierte auch der Pekingoperstar Mei Lanfang (梅兰芳, Méi Lánfāng), dessen Auftritte in Berlin und Moskau später Bertolt Brecht inspirieren sollten, zwei Filme, in denen er selbst spielte. *Ding Junshan* bildet den ersten einer langen Reihe von Kurzfilmen, die Opernstoffe zum Inhalt haben und im Prinzip aus dem Abfilmen von Szenen bestehen, allerdings nur selten bei tatsächlichen Vorstellungen aufgenommen, sondern eben eigens für die Filmproduktion in Studios nachgestellt wurden.

Auch in den Opernvorstellungen selbst wurden oftmals nur Ausschnitte aus großen Dramenstoffen gezeigt und gemischt, da die Handlungen bekannt waren und präferiert ein Potpourri aus verschiedenen beliebten Szenen und anderen Darbietungen vorgeführt wurde. Stilistisch wurde aus der Oper auch der Symbolcharakter beziehungsweise der minimalistische Einsatz von Bühne und Requisiten übernommen. Während Kostüme oft aufwändig gestaltet waren, wurde an das Bühnenbild kein Anspruch gestellt realistisch auszusehen. Die Verwendung von Symbolen, die meist aus dem Bewegen oder einbeziehen der Requisite besteht, um Handlungen darzustellen, die auf der Bühne keinen Platz fanden, ist auch heute noch ein Hauptcharakteristikum der Pekingoper. Der Wechsel von Innen- und Außenszenen, sowie aufwändigere Aktivitäten wie das Reiten oder Reisen konnten oftmals lediglich durch das Verschieben von Tischen und Sesseln oder das Einbringen platzsparender Requisiten wie Fahnen und Waffen angedeutet werden. Das erforderte natürlich ein Publikum, das mit diesen Codierungen vertraut war und ließ wenig Raum für Improvisation oder häufige Neuerungen. Ein Maschinentheater, wie es früher beispielsweise an europäischen Herrscherhöfen betrieben wurde, hat in China keine Tradition. Genau so nahmen Mimik und Gestik eine zentrale Rolle ein, die zumeist mit Tanz verbunden weit mehr als Emotion und Charaktereigenschaften wiedergeben konnte. Obwohl die westliche Namensgebung zur Annahme verleitet, dass es sich bei der Pekingoper (eigentlich 京剧, jīngjù, wobei sich „jīng“ auf die Hauptstadt Beijing bezieht und „jù“ eine Bezeichnung für Drama, Aufführung, Stück oder allgemein irgendeine Art von Performance ist) um eine Art Oper im westlichen Sinn des Wortes handelt, hat die Pekingoper wenig bis nichts mit europäischen Spieltraditionen zu tun. Obwohl heute abgestimmt auf Touristen und den sich wandelnden Geschmack der chinesischen Bevölkerung immer mehr „verwestlichte“ Formate aufgeführt werden, waren herkömmlich auch Musik und Gesang in keiner Weise mit der europäischen Oper verwandt. Es wurden chinesische Instrumente eingesetzt und chinesische Melodie- und Gesangsmuster verfolgt, die gleichzeitig auch Aufschluss über den Stellenwert einer Rolle gaben. Das Repertoire wurde inhaltlich in bürgerliche und kriegerisch - militärische Stücke unterteilt.

Die Orientierung an der Pekingoper stellt einerseits einen filmischen Anfang dar, der dem Europas insofern ähnelt, dass ein „Kino der Attraktionen“ verfolgt wurde, andererseits markiert sie gleichzeitig einen Bruch mit dem westlichen Film, der wesentlich früher begann, sich Narrativen abseits des reinen Zur-Schau-Stellens anzueignen. In einem von ausländischen Produkten überschwemmten Filmmarkt wurde eher an den Stoffen der chinesischen „Oper“ festgehalten um eine weitere Aufgabe der eigenen Kultur zu verhindern, als aus filmästhetischen Gründen. Eine unfreiwillige Parallele zu Europa ergab sich in der Frühphase des Films durch die räumliche Orientierung an der Bühne. Vorder-

und Hintergrund wurden kaum betont, während man links und rechts auftrat oder abging, auch als der Opernfilm längst klassischen Narrativen in den späten 10er und frühen 1920er Jahren gewichen war. Die Pekingoper hatte aufgrund ihrer Abhängigkeit vom Verständnis des Publikums die vierte Wand zugunsten der perfekten Illusion nie besonders forciert. Im frühen Film kehre sich dieses Verhältnis jedoch unbewusst um. Der Versuch den Bildausschnitt als Bühne im weiteren Sinn zu verstehen, schuf ein in sich komplett abgeschlossenes, vom Publikum getrenntes Format. Auch in dieser Hinsicht entwickelte sich der Film nicht komplett anders als in Europa oder den Vereinigten Staaten. Obwohl sich gerade die 1920er-Jahre durch die allmähliche Entwicklung eines eigenen Stils auszeichnen, nahmen längst nicht nur europäische Werke Einfluss auf das Filmschaffen der ersten Generation. Es wurden zwar zahlreiche amerikanische und europäische Komödien und Kurzfilme importiert, doch die Tradition der Opernfilme als chinesische Herangehensweise an den Film erhielt sich bis in die frühen 10er Jahre, nicht zuletzt weil die Oper als Kunstform einen höheren Stellenwert in der Gesellschaft einnahm und Filme aus dem Westen eher als Kuriosität und nicht als ernst zu nehmende Freizeitaktivität, geschweige denn Kunstform gewertet wurden. Zudem bestand nach wie vor die Problematik, dass es kaum Vorführungsorte gab, die ausschließlich dem Zeigen von Filmen dienten.

Erst 1909 kam es zur Gründung der ersten Produktionsfirma Yaxiya (亚细亚, Yàxiyà/ Asia Film Company) in China, wenn auch durch den russischstämmigen Amerikaner Benjamin Brodsky. Als erste chinesische Firma kann sie insofern betrachtet werden, da Brodskys Nachfolger die Produktion an den damals 21-jährigen Zhang Shichuan abgab, der wiederum seinen Kollegen Zheng Zhengqiu als Partner an Bord holte um mit ihm gemeinsam die Xinmin Film Company (新民, Xīnmín) zu gründen. Beide hatten ursprünglich die Theatergruppe Minming betrieben und widmeten sich nun als Teil von Yaxiya zunehmend dem Filmschaffen. 1913 prämierte ihr erster und somit auch der erste chinesische Spielfilm *A Difficult Couple* an der New Stage (新新舞台, Xīnxin wǔtái) in Zhengs Heimatprovinz Guangdong. Während Zheng vorerst zum Theater zurück kehrte, drehte Zhang weiter an am amerikanischen Slapstick angelehnten Komödien, bis die Zufuhr von Filmmaterial aus Deutschland 1914 durch den ersten Weltkrieg unterbrochen wurde und erst mit der Ankunft amerikanischer Filmrollen 1916 wieder aufgenommen werden konnte. Aus einem rein quantitativen Blickwinkel scheint es auch nicht falsch das Jahr 1913 gesondert zu betrachten, da es hier zu ganzen neun Produktionen kam, eine Anzahl, die davor und danach bis 1921 nicht (mehr) erreicht werden konnte, zumal in der *Encyclopedia of Chinese Films 1905 – 1930* (Zhongguo yingpian dadian. Gushi pian shiqupian 1905 - 1930)⁴⁶ für die Jahre 1909 bis 1912, 1914, 1915 und 1918 beispielsweise nicht ein einziger Eintrag verzeichnet wurde. Der aus dem Theaterbetrieb kommende Zhang, sowie die meisten anderen Regisseure der ersten Generation arbeiteten mit dem aus der Pekingoper kommenden stilistischen Muster des *mubiao* (目标, mùbiāo)⁴⁷. Ähnlich wie das aristotelische Dramenkonstrukt der drei Einheiten Zeit, Ort und Raum zweifellos das westliche Filmschaffen beeinflusste, war das *mubiao* eine Art formelle Vorgabe für chinesisches Drama, die nun in den Film übernommen wurde. *Mubiao* als früher Drehplan sah eine gewisse Anzahl an Akten, Innen- und Außenszenen in jedem Akt, das festgelegte Auftreten der Charaktere sowie die Festlegung einer Haupthandlung vor. Im Gegensatz zu den

Aristotelischen Dramengrundlagen handelte es sich hierbei eher um ein extradiegetisches Regelwerk, das vor allem im frühen Film oft der Improvisation weichen musste. In der Postproduktion wurden in der Regel chinesische und meist auch englische Untertitel eingefügt. Obgleich es sich hier also um eine den Verhältnissen entsprechend mehr oder minder klassische Studioarbeit handelte, blieb auch Zhang vorerst nahe am klassisch chinesischen Spiel. Das Festhalten an Opernstoffen bedeutete allerdings nicht zwingend die Wiederholung von Narrativen aus längst vergangenen Epochen. Da es sich bei der Pekingoper um eine äußerst beliebte und als kontemporär angesehene Kunstform handelte, wurden durchaus auch jüngere, politisch ambitionierte Thematiken verarbeitet, wie etwa bei der Produktion *Victims of Opium* (黑籍冤魂, Hēi jí yuān hún) 1916. Vor allem nach dem Sturz der Qing 1911 stellt dieses Beispiel allerdings eher eine Ausnahme dar. Die Revolution hatte im Endeffekt eher zu einer Entpolitisierung des Dramas geführt als umgekehrt und der Unterhaltungsfaktor, sowie eine bekannte Besetzung standen an erster Stelle. Die Yaxiya stellte innerhalb von vier Jahren um die 18 Filme her und Zhang hatte für die Produktion von *Victims of Opium* die Huanxian Company um 6000 Yuan gegründet, die allerdings als erste von vielen Produktionsstätten nach nur einem Film pleite ging. Ein ähnliches Schicksal ereilte die einzige andere chinesische Produktionsfirma zu dem Zeitpunkt (wenn man von den Fengtai Fotostudios absieht), Huamei (华美, Huá měi/ Sino-American) unter der Leitung Li Minweis, Li Beihais und abermals Benjamin Brodskys in Hong Kong. Nach der Veröffentlichung des ersten Hong Konger Spielfilms *Zhuangzi tests his wife*, der als erster chinesischer Film überhaupt im Ausland gezeigt wurde und zudem erstmals eine Rolle auf der Leinwand weiblich besetzte (Yan Shanshan), musste auch die Huamei schließen. Obwohl *Zhuangzi tests his wife* 1917 in Los Angeles vorgestellt wurde, wurde er in Hong Kong damals nicht gezeigt.

Eine maßgebliche Veränderung kam mit der Gründung des Motion Picture Department 1917, ein Jahr nachdem sich der Bezug von Filmmaterial von Europa nun zunehmend auf die USA verschoben hatte. War die Filmindustrie zuvor hauptsächlich von westlichen Investoren als lukrativer Markt betrachtet worden, sah das Motion Picture Department das neue Medium nicht länger als reine Unterhaltungsform, sondern als Kulturgut. Zwar ebenfalls unter amerikanischer Initiative in Nanjing gegründet, wurde die Firma, oder viel eher das Equipment der gescheiterten Firma, bald vom chinesischen Mediengiganten Commercial Press mit Firmensitz in Shanghai übernommen, der nach kurzer Probezeit 1920 das Motion Picture Department formell etablierte. Die Commercial Press war eine Institution die ihr Verlagscredo „das Land durch Bildung zu retten“⁴⁸ auf die Filmproduktion übertrug und aus diesem Grund in erster Linie Nicht-Spielfilme produzierte, die kulturelle und soziale Werte vermitteln sollten. Diese Ambition ist nicht nur als ökonomisch motiviert aufzufassen, sondern muss im Kontext der Vierten Mai Bewegung von 1919 betrachtet werden. Erstmals spiegelte die Entwicklung der Filmindustrie wieder, was China politisch bewegte. Das chinesische Filmschaffen trat als nunmehr kommerziell erfolgreiches Medium in eine neue Phase ein, in der es losgelöst vom krampfhaften Versuch einer Sinisierung, ein neues, nationaleres Selbstbewusstsein entwickelte. In Übereinstimmung mit Chen Biqiangs Periodisierung des chinesischen Films, können die drei ersten Langspielfilme der Commercial Press, *Yan Ruisheng* (阎瑞生, Yán Ruìshēng),

Sea Oath (海誓, Hǎi shì) und *The Vampires* (红粉骷髅, Hóngfěn kūlóu/ Ten Sisters: 十姐妹, Shí jiěmèi) als Eckpfeiler dieses Übergangs von fremddominiertem zu nationalem Kino, aber auch von der Attraktion zur Narration, betrachtet werden. *Yan Ruisheng* und *Sea Oath* prämierten 1921 und 1922 im Shanghaier Embassy Kino, das bis dato ausländischen Produktionen vorbehalten gewesen war, während die Premiere von *The Vampires* im selben Kino erstmals eine für einen chinesischen Film unverhältnismäßig hohe Besucherzahl an Ausländern verzeichnen konnte und in Folge auch in Japan und Vietnam gezeigt wurde. Diese drei Werke stehen zugleich exemplarisch für eine Vielzahl an Genres und einen zunehmend offenen Umgang mit der Verwertung westlicher und östlicher Traditionen. Da alle drei als verloren gelten, kann an dieser Stelle nur repliziert werden, was aus Aufzeichnungen des Filmarchivs und anderen Quellen hervorgeht. *Yan Ruisheng* thematisierte beinahe semi-dokumentarisch den tatsächlichen Auftragsmord an einer Kurtisane, der zuvor bereits von Zheng Zhengqiu zu einem kontemporären Stück verarbeitet worden war, während *Sea Oath* stilistisch einer westlichen Romanze glich. Inhaltlich wesentlich weniger konservativ, fiel Dan Duyus *Sea Oath* durch eine kritische Umgangsweise mit dem Konzept der arrangierten Ehe auf, die zugunsten der wahren Liebe aufgegeben wird, aber auch durch die Darstellung der Protagonistin durch Yin Mingzhu, die als erster weiblicher Filmstar in die chinesische Filmgeschichte einging. Dan Duyu hatte 1920 die Shanghai Yingxi (Shadowplay) gegründet, die zweitgrößte Produktionsstätte nach der Commercial Press zum damaligen Zeitpunkt. Ebenso wie *Sea Oath* besteht auch bei *The Vampires* eindeutig kein Problem in der Verarbeitung westlicher Einflüsse mehr. Es handelte sich um eine Adaption der französischen Detektivgeschichte *Ten Sisters*, die ein frühes Cross-over aus den Genres Detektiv, Martial Arts und Thriller um eine moderne Handlung arrangierte und nicht zuletzt durch die Verwendung von Filmtricks zu einem kommerziellen Erfolg wurde. Trotz seines Erfolgs wurde *Yan Ruisheng* aufgrund des kontroversen Themas 1923 als erster Film landesweit verboten, nachdem ein ähnlicher Film über einen realen Mord 1922 veröffentlicht worden war. Ein Zensoren Verein aus Jiangsu appellierte an die Militärregierung und an das Shanghai Municipal Council, das die ausländischen Konzessionen verwaltete beide Filme nicht mehr in öffentlichen Kinos zu zeigen. Es sollte allerdings noch mehrere Jahre dauern, bis Zensurbestrebungen effektiv umgesetzt werden konnten und die 1920er Jahre profitierten im Großen und Ganzen stark durch die mangelnde Kontrolle über den Filmmarkt. Darüber hinaus hatte der Begriff *dianying* (elektrische Schatten) in den frühen 1920er Jahren den bis dato üblichen Ausdruck Schattenspiel endgültig abgelöst, was von der Anerkennung des Films als eigenständige Kunstform zeugt, die unabhängig von ihrer Verlinkung mit ausländischen oder chinesischen Traditionen wahrgenommen werden musste. Nicht zuletzt waren es auch die Nachwirkungen des ersten Weltkriegs, die verhinderten, dass Europa seinen Einfluss in China ungebrochen fortsetzen konnte und somit eine chinesische Gestaltung des Filmmarktes ermöglichten.

4. Die erste Studio-Ära: Vier Filmanalysen

Die ersten Versuche das Medium Film moralisch und vertriebstechnisch in seine Schranken zu weisen, verliefen relativ fruchtlos. Die Menge an Studios und die vorrangige Beschäftigung öffentlicher Stellen mit einer Vielzahl an Problematiken auf politischer Ebene schuf eine Szene die den Filmschaffenden durch ihre Unübersichtlichkeit stark zugute kam.

„The political fragmentation of China by the warlords had, ironically, created an environment in which intellectual pluralism and cultural diversity could flourish, and film's rapid growth at this time was directly linked to this laissez-faire condition. The absence of any effective government spared the Chinese film industry direct state interference, a luxury that it would never again enjoy for the remainder of the century.“⁴⁹

Obwohl es aus heutiger Sicht auf den ersten Blick bisweilen befremdlich wirken kann, die Filme der 1920er Jahre als fortschrittlich zu bezeichnen, bestätigt auch Paul G. Pickowicz den Eindruck freier Schaffensmöglichkeiten im Jahrzehnt vor der japanischen Invasion. Dieser erinnert sich an einen Studenten, der die Filme der 1920er Periode als „offener als die heutigen“ beschrieb⁵⁰. Fakt ist, dass eine derartige Möglichkeit widersprüchliche Meinungen relativ frei durch den Film auszudrücken tatsächlich nicht lange währte, aber kurzfristig möglich war. Als erste Studio Ära wird meist die gesamte Anfangsperiode des Filmschaffens vor 1931 zusammen gefasst. Diese Einteilung ist aber nur sehr begrenzt anwendbar, beziehungsweise viel zu allgemein formuliert, weshalb hier ausschließlich die 1920er-Jahre darunter verstanden werden. Das geschieht nicht, weil die vorab etablierten Studios nicht vorhanden oder irrelevant waren, sondern weil der Markt erst ab 1920 in eine konstante Produktions- und Entwicklungsphase eintrat. Während selbst gegen Ende der 10er Jahre, als bereits die ersten Spielfilme und kommerziellen Erfolge produziert worden waren, rein quantitativ große Schwankungen die Produktion charakterisierten, verlief die Filmproduktion ab 1920 relativ konstant und bisweilen steigend mit durchschnittlich neun Produktionen pro Jahr, bevor sich die Anzahl der Filme pro Jahr von 1924 auf 1925 vervierfachte⁵¹. Nach der anfänglichen Fixierung auf das Nationale in Form von Reproduktionen traditionell chinesischer Dramen, fand in den 10er Jahren eine filmische Diskussion über die Weiterentwicklung des Mediums statt. Der Einfluss Hollywoods, Europas und Russlands wurde, wenn auch nur auf den Film bezogen, anerkannt und in vielerlei Hinsicht in das Filmschaffen integriert. Diverse Genres hatten sich herausgebildet und boten nunmehr die Möglichkeit das Chinesisch-Nationale auf andere Arten und Weisen, losgelöst von der Diktion des chinesischen Schattenspiels, weiter zu verfolgen. Gleichzeitig ist der Einfluss des traditionellen Spiels vor allem in den frühen 1920er-Jahren noch oft im Film erkennbar. Es kam zu einer offenen Verhandlung alter und neuer Ideologien, gesellschaftlicher Problematiken und politischer Fragen auf der Leinwand, aber auch das Medium selbst erlebte eine ästhetische und formelle Transformation.

4.1 Die Welt von *Laborer's Love*: Mingxing & die Filmbranche der frühen 1920er

1922 wurde Mingxing, die Bright Star oder auch Star Motion Picture Company (明星影片公司, Míngxīng Yīngpiān Gōngsī), abermals unter der Zusammenarbeit Zhang Shichuans und Zheng Zhengqius mit drei weiteren Teilhabern gegründet und blieb bis weit in die 30er Jahre eine der einflussreichsten Produktionsstätten. Trotz der fruchtbaren Kooperation, in deren Lauf um die 60 Filme entstanden sind, verfolgten die Gründer an sich konträre Ideale, die nur durch Kompromisse von beiden Seiten umsetzbar wurden. Zhang verfolgte eine publikumsnahe, unterhaltende und somit kommerziell produktivere Linie, während Zheng eher bestrebt war ernst zu nehmende Stoffe mit moralischem Anspruch zu verarbeiten. Im Endeffekt passte sich Zhang jedoch aus finanziellen Gründen Zhengs Linie an, vor allem nachdem einige seiner komödiantischen Kurzfilme sich als wenig gewinnbringend heraus gestellt hatten. Umgekehrt adaptierte Zheng die besser vermarktbarere Richtung Zhangs oftmals in Form von Komödien. Die unterschiedlichen Ambitionen der Filmemacher lassen sich exzellent an den gemeinsamen Produktionen *Orphan rescues Grandfather* (孤儿救祖记 Gū'ér jiù zǔ jì, 1923) und *Laborer's Love* (1922) ablesen, wobei Zhang bei beiden Werken Regie führte und Zheng die Drehbücher verfasste. Wo *Laborer's Love* eine kurze Komödie nach Vorbild des amerikanischen Slapstick darstellt, wird *Orphan rescues Grandfather* als erster komplett narrativer und künstlerisch ausgereifterer Film beschrieben, was aufgrund der Tatsache, dass er wie so viele andere als verloren gilt natürlich schwer verifizierbar ist. Fakt ist jedoch, dass der Film genug einspielte um als Erfolg in frühe filmtheoretische Publikationen einzugehen, in denen ebenjene stilistischen Aspekte in ihrer einflussreichen Wirkung auf das chinesische Filmschaffen beschrieben werden und der das Studio zudem vor dem drohenden Bankrott rettete.

In einer Kooperation mit Pathé veröffentlichte Mingxing 1931 den ersten chinesischen Tonfilm *Sing-Song Girl Red Peony* (歌女红牡丹, Gēnǚ hóngmǔdan). Zusammen mit der Konkurrenzfirma Lianhua (联华, Liánhuá) und der etwas kleineren Tianyi (天一, Tiānyī) dominierte Mingxing den Shanghaier Filmmarkt bis zum Tod Zheng Zhengqius 1934 und musste erst mit Ausbruch des Sino-Japanischen Kriegs 1937 seine Tore endgültig schließen. Ähnlich wie Lianhua verfolgte auch Mingxing das Ziel, die nationale Produktion zu stärken. Obwohl die tonangebenden ausländische Filmmärkte, allen voran Hollywood, für beide Studios eine Vorbildfunktion inne hatten, wurde angestrebt auf qualitativer Ebene mit ihnen konkurrieren zu können und so auch den Export chinesischer Filme anzutreiben. Je weiter sich der chinesische Film im Laufe der 1920er-Jahre entwickelte, desto schwerer fällt es zu sagen ob sich ein filmischer Patriotismus mit ausländischen Merkmalen durchsetzte, oder doch eher eine Orientierung am Hollywoodfilm mit chinesischen Merkmalen und Adaptionen statt fand. Der Starkult nach amerikanischem Vorbild war spätestens Ende der 1920er auch in China nicht mehr wegzudenken. Nachdem Mingxing sich als erstes großes Studio in Shanghai etabliert hatte trug es maßgeblich dazu bei, die ersten weiblichen Filmgrößen bekannt zu machen. Die Schauspielerin Xuan Jinglin etwa arbeitete als Prostituierte bevor Zhang Shichuan sie entdeckte und 1925 für Mingxing engagierte. Xuan Jinglins Karriere bei Mingxing illustriert, was Zhang Zhen als „*ambivalent history about Chinese women's relationship to the cinema*“ und „*the promise of liberation and social mobility as well as the lure and risks of a new kind of commodification of the body by film technology*“⁵² beschreibt. Xuan Jinglin portraitierte zwischen 1925 und 1928 eine Reihe ikonischer weiblicher Charaktere und wurde anders als andere weibliche Filmstars nicht nur

einer stereotypen Rolle, wie etwa der „tugendhaften“ oder der „unmoralischen“ Frau, zugeordnet. Vor Xuan Jinglin hatte bereits Wang Hanlun als erster weiblicher Star ihre ungebundenen Füße auf der Leinwand gezeigt. Ebenfalls Teil der Mingxing hatte Zhang Shichuan sie als eine der wenigen wirklich modernen Frauen ihrer Zeit bezeichnet, was sich nicht nur in ihrem modernen Auftreten, sondern vor allem in ihrer Fähigkeit Mandarin, Englisch und Shanghaier Dialekt zu sprechen manifestierte. Sie hatte ihre Zwangsheirat und somit auch die Verbindung zu ihrer Familie zugunsten des Schauspiels aufgelöst. 1926 ließ sie ihre langen Haare für einen Film vor laufender Kamera abschneiden. Das Potenzial, das in der Entdeckung der Frau als aktiver Teil der Filmwelt lag, wurde von Mingxing früh erkannt und kultiviert bis Mingxings Name, *bright star* (电影明星, dianying mingxing = Filmstar) Programm wurde.

Zu Beginn der 1920er-Jahre waren diverse Filmmagazine etabliert worden und auch die beiden führenden Studios Mingxing und Lianhua gaben ihre eigenen Fachzeitschriften heraus, wie beispielsweise die *Mingxing Monthly*. Die erste Zeitschrift, die ausschließlich über das nationale Geschehen berichtete war die *Morning Star*, die Produktionen von Mingxing behandelte und jeder Premiere des Studios eine eigene Ausgabe widmete. Mingxing hatte von Anfang an allerdings nicht nur produziert und Printmedien zur Bewerbung und Rezeption der eigenen Werke benutzt, sondern verfügte auch über eine der ersten Ausbildungsstätten, die Mingxing Shadowplay School. Trotz des theatral anmutenden Namens war die 1922 gegründete Mingxing Shadowplay, oder auch Mingxing Film School, eine der ersten Institutionen, auf deren Ausbildung eine ganze Generation von Filmschaffenden prägte. Anders als im Westen lag der Fokus früher chinesischer Filmschulen ausschließlich auf Schauspiel und Drehbuch und kaum auf der Regieausbildung. Ein Grund für diesen Trend war, dass in frühen Filmen häufig improvisiert wurde und dass theatral beeinflusste Mimik und Gestik noch weit verbreitet waren. Bis Mitte der 1920er waren um die 15 Ausbildungsstätten für Film geschaffen worden, deren drei renommierteste alle in Shanghai ansässig waren.

4.1.1 Konkurrierende Ideologien: Mit neuer Kultur gegen Mandarinenten und Schmetterlinge - gibt es einen Film der Vierten Mai Bewegung?

Die Ambivalenz in Zhang Shichuans und Zheng Zhengqius Auffassung davon, was Film sein und transportieren sollte lässt sich nicht zuletzt in zwei vorherrschenden sozialen und literarischen Bewegungen verorten, die sich auf intellektueller Ebene bekämpften.

Die Bewegung des Vierten Mai lässt sich aus heutiger Sicht nicht als abgegrenztes Ereignis aus dem Jahr 1919 beschreiben, sondern vielmehr als eine der maßgeblichen Gedankenströmungen, die die Periode 1915 bis mindestens 1925 charakterisieren. Das Jahr 1925 wird, aufgrund der 30. Mai Bewegung als Reaktion auf die Übergriffe englischer Soldaten auf Arbeiter und Studenten in Shanghai, oft als periodische Begrenzung wahrgenommen. Infolge dieses Zwischenfalls kam es erstmals zu einem deutlichen Erstarken der noch jungen kommunistischen Partei. Abseits realpolitischer Ereignisse ist es jedoch sinnvoller, den Einfluss des Vierten Mai nicht auf zehn Jahre zu beschränken,

sondern die vielfältige Deutung des Gedankenguts, die im Endeffekt zu Gunsten beider Parteien stattfand, als Inspirationsquelle des frühen Films zu betrachten.

Die Auswirkungen der Bewegung des Vierten Mai auf das intellektuelle Denken werden zum Beispiel auf Wikipedia als Beginn des Sozialismus in China bezeichnet⁵³. Das ist eine Simplifizierung bei der verloren geht, dass sozialistisches Gedankengut auf chinesische Verhältnisse zugeschnitten keineswegs als reine Übernahme Vierten Mai Ideologien aufgefasst werden kann. Vielmehr wurde die liberale Ideologie des Vierten Mai von jungen sozialistischen Bewegungen auf ihre Fehler analysiert und eine „optimierte Version“ erschaffen. Das taten allerdings nicht nur linke Gruppierungen, sondern auch rechte, die eine nationalistische Variante vorzogen und die Bewegung schlussendlich mehr oder weniger als ganzes ablehnten. Nach Gründung der KPCh sollten Kommunisten und Liberale vorerst kollektiv Abstand vom nationalistischen Lager nehmen, bevor der Liberalismus im Sinne westlicher Bourgeoise und Dekadenz auch von den Kommunisten als krankhaft erklärt wurde. Die zwei Parteien, die China wenig später im Bürgerkrieg trennen sollten, lassen sich in ihrer Ideologie nicht nur auf dieselbe Bewegung zurückverfolgen, sondern instrumentalisieren auch beide das, was Paul G. Pickowicz als die „*Pathologie des geistigen Verfalls*“ bezeichnet. Wo die Nationalen beispielsweise die geistige Verschmutzung im Liberalismus sahen und für ein Wiederaufleben des Konfuzianismus und neokonservative Werte eintraten, aktivierte die KPCh den Film als ebenfalls der Vierten Mai Bewegung entgegengesetztes Propagandamedium und wählte somit paradoxerweise das wohl westlichste Medium, das zur Verfügung stand. Pickowicz erklärt diese eigenwillige Situation eher als einen Wettstreit zwischen GMD und KPCh um die führende Rolle im Kampf gegen den Liberalismus, der ihm zufolge oft darin versagte, zwischen faschistischem und sozialistischem Gedankengut zu unterscheiden. Er kommt zu dem Schluss, dass es keine Filmbewegung des Vierten Mai geben kann, da sich diese theoretisch gegen imperialistische Unterdrückung und konfuzianische Moral, aber für die politische Demokratisierung Chinas einsetzen müsste und vor allem für letztere waren bekanntermaßen weder GMD noch KPCh sonderlich zu begeistern. Gleichzeitig bemerkt er aber auch, dass obwohl es keinen Film des Vierten Mai per se gibt, der Einfluss des Gedankenguts durchaus in filmischen Werken präsent war⁵⁴. In den 30er Jahren wurde der national interpretierte Aspekt des vierten Mai von Chiang Kai-shek im New Life Movement auf die eigenen Werte zugeschnitten und der liberale Ursprungsgedanke von Kommunisten wie Nationalen gleichermaßen diffamiert.

Der Vierte Mai Bewegung stellte eine bereits stark politisierte Version einer anderen, bereits früher ansetzenden Bewegung dar, der Bewegung für eine Neue Kultur (New Culture Movement, 新文化运动, Xīn Wénhuá Yùndòng). Kurz nach dem Fall der letzten Dynastie hatte diese sich rasant auszubreiten begonnen und wurde vor allem aus literarischen Kreisen, von Autoren wie Hu Shi, Lu Xun und Chen Duxiu vertreten. Die Neue Kultur sollte eine vom Konfuzianismus befreite sein, oder diesen zumindest unter kritischen, modernen Methoden neu bewerten. Eine große Rolle spielte dabei die Neuverhandlung der patriarchischen Familienstruktur, die zunehmend als antiquiert erkannt wurde. Konfuzianische Werte wie die Unterordnung von Frau und Kindern und das essenzielle Konzept des „kindlichen Respekts“ (*filial piety*) gegenüber den Eltern wurden angegriffen und mündeten auch in den ersten Bewegungen für Frauenrechte. China sollte sich nicht über

seine konfuzianische Vergangenheit definieren, sondern über seine Zukunft, die *Mr. Science* und *Mr. Democracy* gehören sollte. So konstituierte sich zumindest die Idealvorstellung. Das Konfliktpotenzial in dieser Bewegung war allerdings absehbar, da neben westlicher Demokratie gleichzeitig auf kultureller Ebene die einheimische Literatur gestärkt werden sollte. Unter dem Credo, dass China nach der Befreiung von den Qing als unbeschriebenes Blatt kultureller (sprich literarischer) Reformen bedurfte, wurden Schriftreformen implementiert, die allerdings oft zu Verständnisproblemen bei Lesern führten. Die Bewegung für Neue Kultur begrüßte die Werke John Deweys, Bertrand Russells und Friedrich Nietzsches und brachte erste feministische Werke, wie etwa die der Schriftstellerin Ding Ling hervor. Die Beziehung der beiden Bewegungen zum Film war ambivalent. Einerseits wurde er als imperialistisches Gut kritisch betrachtet und im Vergleich zur Literatur mehr als Unterhaltungsmedium wahrgenommen, das kein besonderes politisches oder intellektuelles Potenzial besaß. Von Literaten wurde der Film als der Literatur untergeordnete Kunstform weitgehend ignoriert, was natürlich nicht heißt, dass umgekehrt keine Auseinandersetzung mit der Neuen Kultur und dem Vierten Mai im Film stattfand. Andererseits ist von Autoren wie Lu Xun bekannt, dass sie sich besonders für Hollywoodfilme interessierten⁵⁵ und vor allem die Filme der 30er Jahre werden für ihren kritischen Umgang mit sozialen Normen stets als Beginn der linken, sozialistischen Filmbewegung hochgehalten. Es wird häufig versucht diese in eine Tradition des Vierten Mai einzuordnen. Die Spaltung und Instrumentalisierung des Vierten Mai durch beide Parteien verdeutlicht aber bereits, dass die Hintergründe des Filmschaffens komplexer sind. Der Vierte Mai und der Liberalismus der Bewegung für Neue Kultur wurden zuerst in Teilen übernommen und dann als Antagonisten benutzt, während gleichzeitig Ziele wie die Stärkung der Frau für diverse Bestrebungen betätigt werden konnten, die nicht mehr zwingend mit der Ursprungsbewegung verbunden waren. Eine Reihe an Ideen nahm Einfluss auf den Film und auch in den frühen 30er-Jahren konnte man nicht in rein sozialistische oder nationalistische Studios unterteilen. Die Gedanken traten im Film zwar vermischt, recycled und neu konnotiert auf, waren aber nichts desto trotz präsent. Viele Forschungen übergehen die Komplexität dieses Themas und ziehen eine Darstellung der Filmgeschichte vor, in der es entweder um den Vierten Mai geht oder in der dem Film jegliche Neuorientierung oder jegliches politisches Potenzial ganz und gar abgesprochen wird. Sogar Yingjin Zhang, schreibt beispielsweise: „*these two events* [gemeint sind die Bewegung des Vierten Mai und die Gründung der KPCh] *did not immediately impact the film industry, which reveled in traditional narratives and conservative ideologies*“⁵⁶. Es ist fraglich was Zhang unter einem „immediate impact“ verstehen würde, es wird aus diesem Zitat aber ersichtlich, dass er den Einfluss des Vierten Mai auf den Film der 1920er für minimal hält. Tatsächlich ist es aber im Hinblick auf die große filmische Vielfalt und speziell auf *Laborer's Love* unverständlich von konservativen Ideologien zu sprechen. Alleine in der ideologischen Spaltung Zhang Shichuan und Zheng Zhengqiu lässt sich sowohl der Einfluss des Vierten Mai, als auch der der Konkurrenzbewegung der „Mandarinanten und Schmetterlinge“ erkennen.

Unter „Mandarinanten und Schmetterlingen“ ist eine literarische Bewegung zu verstehen, die laut ihren Kritikern jeglichem sozialen oder politischen Engagement entbehrte. Während die Autoren der Neuen Kultur nicht zuletzt aufgrund des neuen Schreibstils oftmals Mühe

hatten genügend Leser zu erreichen, erfreute sich die „Schule der Schmetterlinge“ hoher Popularität, speziell unter der urbanen Mittelschicht. Im Kontrast zur gesellschaftskritischen Literatur der Neuen Kultur und des Vierten Mai, verfolgten die „Schmetterlinge“ einen dezidiert kommerziellen und konservativen Stil. Wie der Name bereits andeutet wurden blumige, emotionsgeladene Werke verfasst, deren Stil von Verfechtern des Vierten Mai als „literarische Prostitution“ und „vulgärer Eskapismus“ bezeichnet wurde. Der Einfluss der Bewegung, deren ungewöhnlicher Name sich auf traditionelle chinesische Metaphern für Liebespaare (Mandarinenten und Schmetterlinge) zurückführen lässt, kann allerdings nicht abgestritten werden. Unabhängig vom intellektuellen Anspruch der Bewegung, prägte sie die Unterhaltungskultur nachhaltig und beeinflusste nicht zuletzt das Filmschaffen. Zhang Yingjin argumentiert diesbezüglich, dass die Inkorporation von „Schmetterlings-thematiken“ den unpolitischen Charakter des 1920er Kinos unterstreicht und nimmt eine radikale Differenzierung zwischen Schmetterlings- und Vierter Mai-Ideologie im Film vor. Unter der Behauptung, dass Zheng Zhengqius Wurzeln im Theater naturgemäß Charakteristika der Schmetterlingsliteratur aufweisen und dass diese in seinen Filmen fortgesetzt wurden, lehnt Zhang Yingjin die Verbindung zwischen *Laborer's Love* und dem Vierten Mai ab. Laut Zhang Y. ist *Laborer's Love* also eher ein Produkt der Mandarinenten und Schmetterlinge, was dieser durch die Feststellung unterstreicht, dass Familiendramen die simple Narration der Schmetterlingsschriftsteller auf der Leinwand fortsetzten. Das folgende Kapitel widmet sich der Frage, ob diese Sichtweise gerechtfertigt ist, da die frühen Werke Zheng Zhengqius und Zhang Shichuans nicht nur den Konflikt dieser literarischen Strömungen repräsentieren, sondern auch die Verschmelzung gegensätzlicher Ideale im Film. Zugleich besteht die Möglichkeit, dass biedermeierlich anmutenden Schmetterlings-thematiken literarisch ganz andere Implikationen haben können als filmisch verarbeitet. Es ist daher auch festzustellen inwiefern das Medium Film die Grenzen literarischer Genres überschreiten konnte und ob es sich bei *Laborer's Love* im Endeffekt um ein Hybridprodukt oder doch schlichtweg um eine publikumsnahe Schmetterlingskomödie ohne gesellschaftspolitische Ambitionen handelt.

4.2 *A Laborer's Love*: zwischen Slapstick und Gesellschaftsbild

Die 22-minütige Komödie *A Laborer's Love*, die im deutschen oft als *Romanze eines Obsthändlers* übersetzt wird, ist als frühester erhaltener Film Chinas bekannt. Sie entstand im Gründungsjahr der Mingxing und war Teil eines komödiantischen Programms, das original auch die verlorenen Filme *The King of Comedy visits Shanghai* (滑稽大王游沪记, Huáji Dàwáng Yóu Hù Jì, Zhang Shichuan, 1922) und *Eerie Events in the Theater* (大闹怪剧场, Dà Nào Guài Jùchǎng) beinhaltete. Trotz der im Großen und Ganzen simplen Machart wäre es ein voreiliger Schluss das Werk als reines Kuriosum zu betrachten. Der Protagonist Zheng (Zheng Zhegu, 郑鹧鸪, Zhèng Zhègū) ist wie man aus den Zwischentiteln erfährt, ein ehemaliger Tischler, der nun als Obsthändler gegenüber der schlechtgehenden Praxis des Doktor Zhu (Zheng Zhengqiu) Früchte an einem Straßenstand verkauft. Aus seiner präzisen Bearbeitung der Früchte, teils mit Tischlerwerkzeug, erwachsen die ersten komischen Szenen. Es stellt sich bald heraus, dass Zheng in Zhus Tochter (Yu Ying) verliebt ist, diese

aber traditionell nur mit dem Einverständnis des Vaters heiraten darf. Zhu, der seine Miete nicht bezahlen kann, willigt schließlich ein, allerdings unter der Bedingung, dass Zheng sich als Schwiegersohn qualifiziert indem er das Geschäft der Praxis verbessert. Als Antagonisten werden die Gäste eines nahegelegenen Teehauses etabliert, die Zhus Tochter belästigen als diese heißes Wasser holen will, darunter auch Dr. Zhus Vermieter. Zheng eilt zu ihrer Rettung indem er den Anführer in einem Wasserkessel versenkt. Als Zheng abends in seine Wohnung kommt und sich darauf vorbereitet zu Bett zu gehen, wird durch eine in die linke, obere Bildecke eingeblendete Fantasiesequenz, ähnlich einer Denkblase, verdeutlicht, dass Zhengs Gedanken sich darum drehen, wie er Dr. Zhus Tochter für sich gewinnen könnte. Seine Fantasien werden allerdings jäh durch die laute, rüpelhafte Gesellschaft im benachbarten Nachtclub unterbrochen, wo sich Spieler und mutmaßliche Gauner betrinken und ein Streit um eine junge Frau ausbricht. Angesichts dieses Ärgernisses kommt Zheng der rettende Einfall. Nachdem die Besucher des Clubs am darauffolgenden Abend eintreten um wie immer bis spät in die Nacht zu essen, zu trinken und zu spielen, baut Zheng die Stiege zum Eingang in rasender Geschwindigkeit (Stop-motion) so um, dass sie mittels eines Hebels zur Rutsche umfunktioniert werden kann. Der Film gelangt zum Höhepunkt, als die betrunkenen Gäste aus der Türe wanken und einer nach dem anderen, vom unter der Stiege versteckten Zheng beschleunigt, nur noch rutschend und fallend das Ende der Treppe erreichen. Um ihre Verletzungen zu kurieren suchen sie unter Vorwänden, um nicht zugeben zu müssen, dass die ganze Nacht gespielt und getrunken wurde, Dr. Zhu auf wo Zheng bereits in freudiger Erwartung dem Schwiegervater in spe helfen zu können, wartet. Nachdem die unfreiwilligen Kunden der Reihe nach bezahlt haben, willigt Zhu in die Heirat ein und Zheng kniet mit den Worten „My father in-law!“ nieder.

Situationskomik und die Verwendung filmischer Tricks machten *A Laborer's Love* zu einer frühen Komödie, die eher darauf setzte, das Publikum zu unterhalten als tiefgehende Diskussionen anzuregen. Dennoch gilt es einige Faktoren zu untersuchen, denen gemeinhin weniger Aufmerksamkeit zuteil wird. Auf inhaltlicher Ebene fällt als erstes der chinesische Titel auf. *Laogong zhi aiqing* birgt eine gewisse Ähnlichkeit zu der Parole „Laogong shensheng“ (劳工神圣, Láogōng shénshèng), einem Schlagwort der Vierten Mai Bewegung, das übersetzt soviel wie „heilige Arbeiter(-klasse)“ bedeutet. Mit dem Obsthändler Zheng tritt ein einfacher Arbeiter erstmals als Titelheld auf die Leinwand. Zheng wird nicht nur positiv dargestellt, sondern ist sogar der Protagonist der Geschichte und heiratet am Ende darüber hinaus die Tochter eines Doktors. Sowohl mit Dr. Zhus offensichtlicher Geldnot, als auch der romantischen Ambition des Helden findet ein überaus offener Umgang statt. Obwohl Zhus Tochter nur einen Satz „sagt“ und nicht unter einem eigenen Namen auftritt, ist ihre Rolle verhältnismäßig fortschrittlich gedacht. Das Konzept der Liebesheirat ist in China mancherorts nach wie vor ein Fremdwort und wurde dementsprechend seltener im frühen 20. Jahrhundert praktiziert. Als zentrales dem Konfuzianismus entgegengesetztes Anliegen der Vierten Mai Bewegung wird die Liebesheirat klar befürwortet. Auf der anderen Seite steht das Thema der Familie in einer sich verändernden Gesellschaft und das kommerzielle Format auch gewissermaßen in einer „Schmetterlingstradition“.

In *Laborer's Love* wird schon zu Beginn offensichtlich, dass es sich um eine Beziehung handelt, die von beiden Seiten gewollt wird. Dass die gegenseitige Zuneigung zum

Katalysator für den Heiratsantrag und somit auch für den Rest der Handlung wird, ist durchaus ungewöhnlich. Der liebevolle und humoristische Austausch von Geschenken, der mittels einer selbstgebauten „Seilbahn“ quer über die Straße statt findet, stellt gleich in einer der Anfangsszenen klar, dass das Einverständnis nicht nur gegeben, sondern eine Voraussetzung für den Film ist. Noch bevor es zu diesem Austausch kommt, wird zudem ihre Abneigung gegenüber dem Vermieter anhand ihrer Mimik und Gestik verdeutlicht, als dieser sie anspricht, nachdem er ihren Vater wegen der Miete unter Druck gesetzt hat. Obgleich eher passiv, verfügt Yu Yings Charakter eindeutig über Entscheidungspotenzial. Auf die Andeutung Zhengs, dass sie sich gut als Geschäftsführerin des Obststandes machen würde, verweist sie ihn zwar ganz im Sinne der *filial piety* an ihren Vater, doch als Zheng darauf hin sofort fragt, was sie selbst davon hält, sieht man sie begeistert lächelnd nicken. Die Szene schlägt einen bemerkenswerten Spagat zwischen dem Respekt vor alten Bräuchen und dem Verlangen nach neuen Werten, ohne Zheng oder Zhus Tochter dabei als unmoralisch darzustellen. Gleichzeitig wird angedeutet, dass auch nicht standesgemäße Zusammenarbeiten wie zwischen dem kantonesischen Arbeiter Zheng und Dr. Zhu legitim sind, solange sie sich gegen einen ausbeuterischen Aggressor wie dessen Vermieter richten. Das zeugt insofern von einer neuen Auffassung gesellschaftlicher Rollen, da weibliche Charaktere in einem Großteil, so auch in *A String of Pearls* und *Romance of the Western Chamber* entweder als Auslöser von Problemen oder nach dem gängigen Bild der *damsel in distress* geformt wurden. *An Orphan* verfügt zwar über eine proaktive Protagonistin, die allerdings erst durch eine Zwangsheirat zum Handeln getrieben wird und der im weiteren Verlauf ebenfalls eher eine Opferrolle zufällt, wenn auch viel weniger als in *A String of Pearls* und *Romance of the Western Chamber*. Dass es sich dabei um Problematiken handelte, wurde dadurch zwar offen gezeigt, geriet aber gleichzeitig zu einem Status Quo der Frau im Film. Man könnte natürlich argumentieren, dass das Format eines komödiantischen Kurzfilms nach einem simplen Stoff verlangt, der keine großen moralischen Fragen oder innere Konflikte aufwirft. Trotzdem wurden in *Laborer's Love* bewusst narrative Entscheidungen getroffen, wie beispielsweise die Zustimmung von weiblicher Seite zu zeigen, deren Auslassung der Komik sicher nicht geschadet hätte. Die Frage nach den Gründen hierfür ist bei einem Film, der nicht augenscheinlich zu gesellschaftspolitischen Diskussionen anregen möchte umso wichtiger. Der Fokus auf physischen Humor und Situationskomik täuscht darüber hinweg, dass es sich eigentlich um ein sehr vorsichtig durchdachtes Werk handelt, was abgesehen von Yu Yings Rolle besonders gut anhand der ambivalenten Darstellung des Gut- und Böse-Verhältnisses zur Schau gestellt wird.

Laborer's Love zeichnet sich nicht durch eine generelle Abwesenheit von moralischen Werten zugunsten des Slapstick aus, sondern viel mehr durch die subtil umgesetzte Bemühung, konventionelle Moralvorstellungen neu zu interpretieren ohne konfuzianische Werte komplett zu denunzieren. Während die Zuordnung des „Bösen“ sehr direkt erfolgt, verhält es sich mit der Moral der Hauptfiguren anders. Der Vermieter, der droht Dr. Zhu aus seiner Praxis zu werfen, sollte dieser nicht innerhalb von fünf Tagen die Miete bezahlen, tritt genauso wie die laute Nachtclubgesellschaft als Antagonist nur im öffentlichen Raum auf. Er wird durch seine rücksichtslose Einforderung der Miete, aber auch durch das Drangsalieren von Dr. Zhus Tochter eindeutig zum Bösewicht. Dabei wird das Teehaus zum

Treffpunkt einer nicht zwingend elitären, aber zweifellos selbstgefälligen Gesellschaft auserkoren, die andere schikaniert und selber niemals arbeitend gezeigt wird. Genauso geschieht die Zuordnung der Gäste im Nachtclub, die weniger Antagonisten als Mittel zum Zweck sind, über deren maßloses Konsumverhalten und die Verfolgung zweifelhafter Vergnügungen wie dem übermäßigen Essen, Trinken und Spielen in der Gesellschaft von Unterhaltungsdamen. Ihre ausschließliche Verortung im öffentlichen Raum, sowie das Aufzeigen ihres schlechten Benehmens dienen der emotionalen Abgrenzung des Zuschauers und rechtfertigen im Falle der Clubgäste Zhengs Handeln. Die Opfer seines Tricks werden in ihren Rollen nicht als Individuen erforscht, sondern formen eine charakterlose Masse über die man guten Gewissens lachen kann. Die eigentlich amoralische Handlung Zhengs wird dadurch „gut“, dass ihre Opfer „schlechte Menschen“, oder zumindest untugendhaft im weitesten Sinn sind. Zheng wurde als Protagonist schon vorab in scheinbar unbedeutenden Szenen als ehrbarer Charakter und Sympathieträger eingeführt. Er verhält sich charmant gegenüber Dr. Zhus Tochter, hilft ihr als sie im Teehaus in Bedrängnis gerät, respektiert ihren Vater und wird dabei gezeigt, wie er Kindern Früchte schenkt. Der Zuschauer wird unterbewusst durch eine subjektive Kamera, aber mit Point-of-view Einstellungen darauf vorbereitet, Zheng als Hauptperson wahrzunehmen, während die statische Kamera ihre beobachtende Funktion ansonsten nicht aufgibt. Obwohl die Kamera statisch bleibt, wird zum Beispiel klar, dass es sich um Zhengs Perspektive handelt, als dieser die Brillen des Doktors aufsetzt. Bildfüllend wird ein schwarz umrandeter, brillenförmiger Ausschnitt eingeblendet, dessen Zentrum, also Zhengs Sichtfeld, komplett verschwommen ist. Zhengs Fantasiesequenz in der der Zuseher durch Doppelbelichtung an dessen Gedanken teilhaben kann, zeigt ihn umso mehr als vollständigen, menschlichen Charakter, während Teehaus- und Clubpublikum, sowie Patienten und sogar Zhus Tochter diesbezüglich eine fast statistenhafte Funktion erfüllen.



Abbildung 4

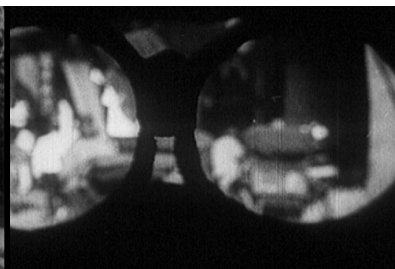


Abbildung 5



Abbildung 6

Die Rolle des Dr. Zhu ist wiederum zwischen diesen beiden Extremen angesiedelt. Er und Zheng „sprechen“ am häufigsten mit jeweils 15 von 40 Zwischentiteln, die den Dialog wiedergeben, während Zhus Tochter beispielsweise nur mit ein oder zwei Sätzen vertreten ist und die restlichen Zwischentitel vom Vermieter und Patienten/ Clubgästen kommen, oder Handlung und Figuren beschreiben. Obwohl Dr. Zhu ironischerweise eine aktivere Rolle in der Hochzeit seiner Tochter spielt als sie selbst, bleibt die subjektive Kamera nur Zheng vorbehalten. Der Charakter Zhu ist vor allem auf einer humoristischen Ebene von Bedeutung, sei es beim Verlust seiner Brille oder der Fehldiagnose eines Patienten dessen vermeintliche Schwellung sich als unter der Kleidung versteckte Vase herausstellt. Gleichzeitig wird der Anschein erweckt, dass es sich um einen durch und durch arglosen,

gutmütigen Charakter handelt, dem das Schicksal übel mitspielt, indem die Kunden ausbleiben. Obwohl Zhu als liebenswerter etwas konfuser Charakter vorgestellt wird, wird die gängige Problematik der arrangierten Heirat bedingungslos persifliert. Zhu wird dabei als traditionsbewusst, aber trotzdem nicht antiquiert oder reaktionär abgebildet. Während der Respekt des Schwiegersohns ihm gegenüber überhaupt nicht in Frage gestellt wird und in einer Szene ein Besuch im Tempel angedeutet wird, zeigt er sich als kompromissbereiter Vater, der den Schwiegersohn herzlich aufnimmt, nachdem sich dieser als würdig erwiesen hat. Die Erwähnung des Tempels, oder wortwörtlich bei Buddha lässt darauf schließen, dass Zhus Traditionsbewusstsein nicht zwingend ein konfuzianisches ist. Der Buddhismus erlebte im frühen 20. Jahrhundert zwar einen leichten Aufschwung in China bevor mit der Machtübernahme der Kommunisten zahlreiche Tempel und Klöster zerstört oder geschlossen wurden, verfügte allerdings über so viele unterschiedliche Ausprägungen dass die Erwähnung nicht besonders aufschlussreich ist. Zudem wurden an dieser Stelle die Untertitel irreführend mit „Bring me my fortune telling book“ ins Englische übersetzt, was Zhu fälschlicherweise eine abergläubische anstelle einer religiösen oder traditionsbewussten Ausstrahlung verleiht. De facto wäre eine Übersetzung wie etwa „Einen Tag auszuwählen um Buddha (den Tempel) aufzusuchen, wird unsere finanzielle Situation verbessern. Bring mir sogleich den Kalender“ (Min. 5:10: 要求个日子拜拜菩萨才好, 快拿曆本来。Yāoqiú ge rìzì bàibai púsà cái hǎo, kuài nà lìběn lái.) treffender. Die meisten Zwischentitel sind in einem chinesisch abgefasst, das heute als antiquiert betrachtet wird, was allerdings nicht erklärt warum die dazugehörigen englischen Untertitel, abgesehen von grammatikalischen Fehlern, teils einfach anders übersetzt wurden. Es herrschte ein Bewusstsein für den Konsum durch Ausländer, der durch derartige Untertitelungen angeregt werden sollte. Ob es sich bei inhaltlich divergierenden Übersetzungen um bewusste Entscheidungen handelte, die zum Beispiel versuchten Humor auf ausländisches Publikum abzustimmen ist aber unklar. Die Möglichkeit besteht insofern, da es sich beim Tempel um eine chinesische Institution handelt und hier eventuell ein Versuch stattgefunden hat, chinesische, religiöse Bräuche mit etwas für Ausländer Verständlicherem zu substituieren. Auch als zum Finale des Films die Patientenscharen zur Behandlung antreten, herrscht eine starke Divergenz zwischen chinesischen und englischen Zwischentiteln, bei der es schwerfällt von einfachen Verständnisfehlern auszugehen. Während sich die Ausreden der lädierten Clubgäste auf chinesisch darauf konzentrieren zu beteuern, dass man unmöglich betrunken gewesen sein kann, wird auf englisch eine wesentlich kreativere Palette an Gründen erfunden, wie zum Beispiel „The devil must have guided my footsteps down the stairs.“ (20:08). Nachfolgend macht es nur Sinn auf diese Unterschiede einzugehen, wenn sie wie im Fall des Tempels unbeabsichtigt einen Bezug zur Realität verschleiern, da sich leichte Variationen vor allem in den nächsten analysierten Werken durch die Spielfilmlänge anhäufen.

Von den außen- und innenpolitischen Ereignissen seiner Entstehungszeit blieb *Laborer's Love* unberührt. Der Film spiegelt zwar die Wandlung einer Gesellschaft wieder, allerdings nicht auf politischer Ebene, sondern auf einer alltäglich-zivilen. Während im Norden Chinas Kämpfe zwischen japanisch und russisch geförderten Warlord-Fraktionen andauerten, hatte die GMD im Süden Mühe ihr Gebiet zu verteidigen. Erst 1923 wurde die GMD unter Sun Yatsen zu einer offiziell leninistisch-demokratischen Partei deklariert und ging die erste Einheitsfront mit der KPCh ein. Das Entstehungsjahr von *Laborer's Love* fällt in die Mitte

der noch unkontrollierten Warlord-Periode und markiert eine Zeit in der das Filmschaffen relativ unbehelligt von politischen Ereignissen agieren konnte. Gleichmaßen wurden kriegerische Auseinandersetzungen, die damals kontinuierlich im Hintergrund abliefen nicht nachweislich filmisch verarbeitet. Der chaotische Zustand sowie zuvor existente außenpolitische Probleme wie der Vertrag von Versailles hatten jedoch zu einem Umdenken in der Gesellschaft geführt. Der Vierte Mai als große gesellschaftspolitische Strömung manifestierte sich genauso im Filmschaffen wie vorherrschende populärkulturelle Unterhaltungsformen aus Literatur und Oper. In dieser Hinsicht gilt es an *Laborers Love* mehr als die Trennung dieser konkurrierenden Ideale, ihre Kontaktpunkte zu analysieren. Die Zusammenarbeit von Zheng und Zhang demonstriert ihre Widersprüchlichkeit, aber auch die Möglichkeit einer Koexistenz.



Abbildung 5

4.2.1 Der Stil von *Laborer's Love*: Die Entwicklung einer chinesischen Filmästhetik?

Ästhetisch ist bei *Laborer's Love* noch eine starke Orientierung an der Oper beziehungsweise an Bühnenverhältnissen zu bemerken. Die statische Kamera zeigt, meist in Totalen, Halbtotalen, oder Amerikanischen, einen Bildausschnitt, in dem die Darsteller zumeist schon anwesend sind. Das Eintreten oder Abgehen findet selten, und wenn jeweils am linken oder rechten Bildrand statt und vermittelt dadurch stark Bühnencharakter. Die Raumtiefe wird selten ausgenutzt, außer um größere Menschenansammlungen wie im Teehaus oder im Nachtclub zu zeigen. Eine Ausnahme findet sich in *Laborer's Love* dennoch. Zheng schwingt einen an ein Seil gebundenen Obstkorb über die Straße zu Zhus Tochter (5:23), der zuerst gezeigt wird, wie er aus ihrer Perspektive auf sie zukommt und anschließend aus Zhengs Perspektive wie sie ihn fängt. Die Einstellung ist zwar nicht voll frontal, aber durchaus perspektivisch. Hu Ke bezieht die Charakteristika der Pekingoper auch auf Ausstattung und Bildsprache früher Filme⁵⁷. Hintergründe wurden ihm zufolge simpel gehalten und Kontraste Schattierungen vorgezogen, was in einem zweidimensional wirkenden Bild resultierte. Hu behauptet, dass auch die Anordnung von Charakteren nach einer traditionellen Opernästhetik erfolgte, wobei die Hauptcharaktere sich meist in der

Bildmitte befanden, während andere Rollen oft je nach sozialer Stellung weiter entfernt oder näher um diese herumgruppiert wurden. Auf *Laborer's Love* bezogen kann Hu nur in dem Punkt, dass Kamerabewegungen oder gar Kamerafahrten eine Rarität waren, vollständig zustimmen. Obwohl Hintergründe und Ausstattung relativ einfach ausfallen, wird in *Laborer's Love* eindeutig ein Anspruch auf eine realistische und nicht rein symbolische Darstellung erhoben. Trotz der teils überzogenen Gestik und Mimik der Schauspieler, die auch dem westlichen Stummfilm lange erhalten blieb, kann man die Ausstattung beziehungsweise die Drehorte nicht mit dem Bühnenbild einer Pekingoper vergleichen. Schauspielerisch fand oft ein bühnenähnliches Auftreten statt. Mit gestalterischen Besonderheiten der Oper wie Gesichtsbemalungen, aufwendigen Kostümen oder symbolhaften statt realen Handlungen hat *Laborer's Love* allerdings nichts mehr zu tun. Die Beobachtung, dass Kontraste wichtiger waren als Schattierungen stimmt insofern, dass flächendeckende Farben und einheitliche Flächen in *Laborer's Love* dominant sind. Abgesehen von einigen Bildern, Bannern und Requisiten wurde auf überschwängliche Dekorationen verzichtet, was sich allerdings auf die eher auf die Produktionsbedingungen als stilistische Entscheidungen zurückführen lässt. Trotz des nach wie vor starken Einflusses klassischer Aufführungsformen wie der Oper, kann auch die Anordnung der Darsteller laut Hu im Bezug auf diesen Film nicht vollständig übernommen werden. Vor allem die erste Hälfte des Films zeichnet sich durch die vermehrte Verwendung von Totalen und Halbtotale um die Ausgangssituation zu etablieren stark durch ganz links oder rechts befindliche Personen aus, zum Teil so sehr, dass einige Einstellungen wie abgeschnitten wirken. Lediglich Yu Ying fällt einigermaßen in Hus Theorie und ist als Zhus Tochter ausschließlich in der rechten Bildhälfte beheimatet. In die Bildmitte rückt sie nur im Gespräch mit Zheng und auch hier bleibt sie auf der rechten Seite. Vor allem in gemeinsamen Szenen mit Dr. Zhu fungiert dieser als meist statisches Zentrum, während sie ihm bei diversen Tätigkeiten behilflich ist und somit ihre Rolle als ihm untergeordnet nach Hus Modell erfüllt. Im Verhältnis zum Zuschauer bewirkt die räumliche Orientierung an der Bühne vor allem einen Effekt der Distanz zum Filmgeschehen. Eine Identifikation oder Immersion ist nur begrenzt möglich, entsprach aber der Sehgewohnheit des Publikums.

In Russland hatte sich in der Literatur schon um 1915 begonnen eine formalistische Schule herauszubilden, die in den 1920er-Jahren von Regisseuren wie Sergej M. Eisenstein und Dsiga Vertov filmisch verarbeitet wurde. Die berühmten „Revolutionsfilme“ beherrschten bereits komplexe Montagetechniken und führten einen völlig neuen Erzählstil ein, der dem chinesischen Kino der 1920er noch weitgehend fremd war, oder zumindest nicht in frühe 1920er-Produktionen übernommen wurde. Lediglich auf geschichtlicher Ebene fand insofern eine Parallelentwicklung statt, dass der russische Formalismus „unter Stalin als unpolitisch und geschmäckerlich verworfen und vom sozialen Realismus abgelöst“⁵⁸ wurde. Das ist eine Wahrnehmung die mit filmtheoretischen und filmhistorischen Schriften aus dem kommunistischen China den eigenen Film der 1920er betreffend übereinstimmt. Die starke Auseinandersetzung mit dem Medium auf technischer Ebene im russischen Formalismus, beispielsweise bei Vertov, weist einen bewusst experimentellen und wahrnehmungspsychologisch anspruchsvollen Charakter auf. Wenn man einen Bezug zum internationalen Kino herstellen möchte, bietet sich auf einer rein stilistischen Ebene eher der deutsche Film zwischen 1910 und 1930 an. Vom Begriff des deutschen Expressionismus

soll dabei aber Abstand genommen werden. Stummfilmklassiker wie *Das Kabinett des Doktor Caligari* und *Nosferatu* verfügten wahrlich nicht über eine festgelegte Ästhetik oder ähnliche Narrationsmuster. Zumindest im Bezug auf *Laborer's Love* lassen sich hinsichtlich des Theatercharakters mehr Ähnlichkeiten mit den vielen verschiedenen Genres der deutschen Filme der Weimarer Periode feststellen, als mit formalistischen Filmen aus Russland oder Frankreich. Die Tatsache, dass der sogenannte Expressionismus in Deutschland über eine Vielzahl an Ausprägungen verfügte erinnert an die mannigfaltigen Genres chinesischer Stummfilme. *Laborer's Love* und *Das Kabinett des Doktor Caligari* weisen für das jeweilige Ursprungsland typische, theatrale Züge auf. Während *Das Kabinett des Doktor Caligari* bereits zwei Jahre vor *Laborer's Love* in die Kinos kam, erinnern frühe deutsche Horror- und Fantasyfilme wie *Nosferatu* oder *Der müde Tod* entfernt an den chinesischen Kintrend der Mysterien- und Geisterfilme. Laut Lotte Eisner verband die großen Werke des deutschen Stummfilms, die oft als expressionistisch zusammengefasst werden, ausschließlich „das berühmte Helldunkel des deutschen Films“⁵⁹. Hu K. trifft eine frappant ähnliche Wortwahl, wenn er anhand früher chinesischer Filme beschreibt wie Kontraste den Schattierungen vorgezogen wurden.

Obwohl zu einem Großteil eine Ästhetik verfolgt wird, die bei Noel Burch als „*primitive mode of representation*“ beschrieben wird, wurde vereinzelt mit verschiedenen Einstellungsgrößen experimentiert, zum Beispiel beim Close-up eines Mahjong-Spiels oder des Weckers in Zhengs Zimmer, das verdeutlichen soll, dass die Clubgäste bis spät in die Nacht lärmten. Tendenziell gilt, je näher die Einstellung, desto frontaler und zentrierter wird das gezeigte Objekt oder der Darsteller platziert. Der eher unbewusste Rückgriff auf die Vorbildfunktion der Oper zieht sich nicht ungebrochen durch *Laborer's Love*, was auch durch die Anwendung von Filmtricks verdeutlicht wird. Die Integration von westlich geprägten Stilmitteln wie Doppelbelichtungen, Stopptricks und Beschleunigungen tragen maßgeblich zur Komik des Films bei.



Abbildung 6

Laborer's Love zeigt zwar Ansätze einer chinesischen Filmästhetik, ist im Kern aber Mischprodukt, das das Filmmedium eher auf einer inhaltlichen als formalen Ebene sinisiert. Auch im Hinblick auf die kommenden Filmanalysen macht es mehr Sinn, den Begriff der chinesischen Filmästhetik auf Handlung und Narrationsmodus anzuwenden, als auf

technisch-formale Aspekte. Dahingehend kann *Laborer's Love* eher als komödiantischer Vorgänger der großen Familiendramen rezipiert werden da, obgleich in Form einer Persiflage, Themen wie die elterliche Autorität, arrangierte Ehen und peripher auch die Rolle der Frau angesprochen werden.

4.2.2 Opernfilm oder Hollywood - Imitat?

Die chronologische Gliederung des Films in kürzere abgeschlossene Episoden illustriert den Bezug zur Oper ebenso wie die teils stark übertriebene Ausdrucksweise in Mimik und Gestik. Obwohl *Laborer's Love* auch auf der Bildebene eine starke Verbindung zur Bühne herstellt, zum Beispiel wenn Zheng für das Publikum sichtbar, aber für seine Opfer versteckt die Stiege manipuliert, verfügt der Film auch über westliche Einflüsse. Nur kurz zuvor hatte Mingxing eine Reihe komödiantischer Kurzfilme produziert, die sich bis zur kompletten Imitation, inklusive chinesischer Chaplin-Darsteller am Stil von Chaplin Komödien orientierten wie in *The King of Comedy visits Shanghai*. Die relativ weit entwickelte psychologische Charakterisierung des Protagonisten sowie die filmischen Tricks verdeutlichen den Bezug zum amerikanischen Kino. Gleichzeitig werden inhaltlich typisch chinesische Themen wie die Rolle der Familie, die Heirat und die Teilung der Gesellschaft in „Gut und Böse“ verarbeitet, die im Sinne Zheng Zhengqius dazu dienen sollten moralische Werte zu transportieren und erzieherisch auf die Gesellschaft zu wirken. Obwohl Zhang und Zheng ihre Theatererfahrung maßgeblich in *Laborer's Love* integrierten, ist der Film ein hybrides Übergangsprodukt. Die Wahl von vier Hauptcharakteren weist zwar leichte Parallelen zur Pekingoper auf, wich aber bereits stark von der typischen Pekingopernkonstellation ab. Die simpelste Einteilung von Opernrollen erfolgte in *Sheng*, *Dan*, *Jing* und *Chou*, wobei *Sheng* die männliche Hauptrolle und *Dan* die weibliche war. Als *Xiaosheng* (eine jüngere Variante des *Sheng*) und *Dan* könnte man eventuell noch Zheng und Dr. Zhus Tochter sehen, *Jing* und *Chou* sind allerdings operntypisch besonders über die Kombination mit Gesang, Musik oder akrobatisch-kämpferischen Leistungen definiert worden, was weder auf Dr. Zhu noch den Vermieter zutrifft. Die genauere Definition der vier Rollentypen in der Oper, die klassisch über bunte Masken und Schminke ausgedrückt wurde, lässt sich bisweilen in hunderte detaillierte Variationen aufteilen, von denen die ein oder andere vermutlich auch auf Zhu oder den Vermieter anwendbar wäre. Häufige Muster für *Jing* und *Chou* waren militärische oder komische Charaktere, es lässt sich allerdings nicht belegen, ob die Oper für *Laborer's Love* bis hin zu den Rollen Modell stand. Stilistisch lassen sich weder Pekingoper noch Hollywood aus *Laborer's Love* wegdenken, während der „chinesische“ Aspekt auf inhaltlicher Ebene viel deutlicher hervortritt. Das Motiv der Liebesgeschichte lässt sich aus Literatur und dramatischen Künsten international als klassisches Narrativ des frühen Unterhaltungskinos bis heute definieren, das auch in China kein westliches Importprodukt darstellte. Die Balance zwischen Moral und Humor weist auf ein vorsichtig verfasstes Drehbuch hin, das versuchte keinen dieser Aspekte auf Kosten des anderen ins Lächerliche zu ziehen und steht stellvertretend für die Kooperation von zwei sehr unterschiedlichen Filmschaffenden, Zheng Zhengqiu und Zhang Shichuan. Besonders Mingxing hatte als erstes großes, von Theaternachern gegründetes Studio den Ruf das Theater in den Film integriert zu haben. Das „bürgerlichen Spiel“ erlebte bereits Jahre vor

der Gründung der Mingxing einen Aufschwung, als Zheng nach nach der Produktion von *A Difficult Couple* zum Theater zurückkehrte. Die zudem kommerzielle Ausrichtung lässt auch die Frage offen, ob am Ende trotz konkurrierender Ideale nicht eher die Schmetterlingstradition als der Vierte Mai Einfluss auf das Filmschaffen Zhangs und Zhengs genommen hatten. Sollte dies der Fall sein, verliert jegliche Schmetterlingsthematik durch den Film als Persiflage biederer, bürgerlicher Problematiken den konservativen Beigeschmack.

Bei aller Aufmerksamkeit, die *Laborer's Love* als frühester existenter chinesischer Film erhalten hat, soll nicht vergessen werden, dass es sich um einen einzelnen Film handelt, anhand dessen unmöglich alle großen historischen Fragen um das chinesische Kino beantwortet werden können. Zudem handelt es sich formal um einen Film, der technisch noch weit hinter den anderen behandelten Produktionen zurück liegt. Gerade weil er ein für damals geläufiges Hybridprodukt darstellt, dem zu seiner Zeit, obwohl er nicht erfolglos war, keine besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, ermöglicht *Laborer's Love* aber durchaus einen realitätsnahen Einblick in das Filmschaffen der frühen 1920er-Jahre.

4.3 Verwestlichung und Nationalkino zur Zeit von *A String of Pearls*

Während der wenigen Jahre, die zwischen der Produktion von *A Laborer's Love* und *A String of Pearls* lagen, hatte sich ein deutlicher Wandel in der Filmwelt am Festland vollzogen, der sichtbar wird, wenn man die beiden Werke neben einander stellt. Obwohl ein direkter Vergleich aufgrund der komplett unterschiedlichen Genres, Komödie und Drama, hinsichtlich des Narrativs nicht sinnvoll ist, kann die Entwicklung alleine vom technischen Standpunkt her gut ermessen werden. Was zwischen 1922 und 1926 passierte wird größtenteils abermals nur aus Aufzeichnungen ersichtlich, deren Anzahl begrenzt ist. Klar wird sowohl aus der *Encyclopedia of Chinese Films 1905 – 1930* als auch aus Online-Portalen wie dem „Chinese Mirror“⁶⁰, das sich intensiv mit der frühen Filmgeschichte Chinas befasst, dass die Mittzwanziger von einer ähnlichen ideologischen Spaltung geprägt waren wie *Laborer's Love* selbst. Abgesehen von kommerziell erfolgreichen Familiendramen wie *Orphan rescues Grandfather* rückten dezidiert patriotische Narrative ins Interesse von Filmschaffenden und chinesischem Publikum. Eine Mehrzahl der Filme verfügte nun über volle Spielfilmlänge und ausgereifte Narrative abseits von Slapstick, Hollywood und Pekingoper. Obwohl die Gegenüberstellung von Gut und Böse nach wie vor als Handlungsträger fungierte, kann der Einfluss von Oper und Hollywood bei weitem nicht mehr so offensichtlich erkannt werden. Das Gute in Form von Tugenden wie *filial piety*, Patriotismus, Durchhaltevermögen, Keuschheit, Bescheidenheit und Großzügigkeit wurde zunehmend über die Konstellation der Familie verhandelt, genauso wie das Böse. Das unmoralische Verhalten umfasste alle Arten krimineller Aktivitäten, unmäßiger oder verantwortungsloser Handlungen (meist das Spielen oder Trinken), Prostitution, Untreue und Eitelkeit. Das Opium rauchen wurde, obgleich seiner Ähnlichkeit mit dem Spielen und Trinken, eher zum Symbol für die negativen Auswirkungen des westlichen Imperialismus, aber gleichermaßen zum Laster. Diese Dramen, in deren Vordergrund meist das Leid von sozial Benachteiligten wie Frauen und Kindern stand, bildeten narrativ das erste wirklich

konsistente chinesische Genre. Gleichmaßen lief die Handlung oft auf eine Rückbesinnung zu konservativen Werten, wie der Heiligkeit der Familie hinaus. Aufgrund dessen herrscht wissenschaftlich weitgehend Übereinstimmung darüber, dass ein Großteil der Mittzwanziger-Filme vom Vierten Mai Ideal abweicht und sich eher auf die MDB (Mandarin ducks and butterflies) beruft. Obwohl der Zeitraum um 1924 eine Vielzahl an erfolgreichen Verarbeitungen der Schmetterlingsliteratur, wie etwa Zheng Zhengqius Adaption des gleichnamigen Romans *The Soul of Yuli* (Yùlí hún, 玉梨魂) von Xu Zhenya hervorbrachte, blieb der Drang die soziale Veränderung filmisch zu diskutieren. Während Mingxing begann zahlreiche Skripte von Schmetterlingsschriftstellern wie Bao Tianxiao zu verarbeiten, stellten vor allem jüngere Studios mehrere Werke her, in denen die Stellung des Individuums in der Gesellschaft weiter erörtert wurde. Das heißt nicht, dass bei Mingxing überhaupt kein sozialpolitischer Anspruch mehr verfolgt wurde, es herrschte aber die Tendenz ein Gleichgewicht zwischen Tradition und Aufbruchsstimmung zu wahren, die damals von einer Mehrzahl der Filmschaffenden umgesetzt wurde. Bao Tianxiao hatte sehr wohl selbst auch ausländische Werke übersetzt. Der Hauptunterschied zwischen MDB und Vierten Mai liegt im Wesentlichen eher auf der unterschiedlichen ideologischen Verarbeitung ausländischer Einflüsse, nicht aber in ihrer kompletten Ablehnung. Die Auseinandersetzung mit westlicher, aber auch japanischer Literatur war für Vertreter beider Richtungen relevant. Auch *Laborer's Love* zieht die Darstellung beider Seiten der kompletten Denunzierung eines Wertesystems vor, selbst wenn die konfuzianische Tradition stark parodiert wird. *Patriotic Umbrella* (爱国伞, Àiguó sǎn, Ren Pengnian, 1924), *Lured into Marriage* (诱婚, Yòu hūn, Zhang Shichuan, 1924), *A Gallant Young Man* (侠义少年, Xiáyì shàonián, Fu Shunnan, 1924) und *Righteousness above Family* (大义灭亲, Dà yì miè qīn, Ren Pengnian, 1924) stellen speziell die *filial piety* und die bedingungslose Loyalität zur Familie in Frage. Dabei wurde allerdings zumeist nur eine „Rangordnung“ der Tugenden erstellt, bei der dann zum Beispiel beschlossen wurde, dass die *filial piety* zu Gunsten des Patriotismus vernachlässigt werden kann. Es fand eine starke Aufweichung der Grenzen zwischen MDB und dem Drang nach wirklicher Veränderung statt, der mit dem Vierten Mai assoziiert wird. Eine in sich widersprüchliche Produktion aus dem selben Jahr, die diese Überschneidung verdeutlicht, ist Gu Kenfus und Chen Shouyins *Public Opinion* (人心, Rén xīn, auch: Human Feelings), in der erstmals ein Arbeiterstreik filmisch verarbeitet wurde. Die Überholtheit des feudalen Systems und seiner patriarchischen Werte, sowie die Ausbeutung der Arbeiter wurden gezeigt und die Liebesheirat befürwortet. Andererseits gelangt der Film nur über die Kollaboration der weiblichen Protagonistin gegen die Arbeiter zu einem Happy End für das Liebespaar⁶¹. Die Familie als Rahmen für den Kampf zwischen Gut und Böse zu wählen ließ das Narrativ gewissermaßen in einem Equilibrium verharren. Einerseits wurden soziale Reformen und neue Denkweisen angestrebt, andererseits sollten die patriotischen, nationalen Werte hochgehalten werden. Die dem Vierten Mai innewohnende Problematik setzte sich somit weiterhin auf der Leinwand fort. Es herrschte ganz augenscheinlich Unsicherheit über die Identität des Nationalkinos, darüber welche neuen Werte akzeptiert werden konnten ohne zu sehr zu verwestlichen und welche Traditionen bewahrt werden konnten, ohne gestrig zu sein. Es scheint auf Hu Jubins Schlussfolgerung hinauszulaufen, dass die Geschichte des chinesischen Kinos gleichmaßen eine Geschichte der Suche nach nationaler Identität ist, die oftmals über

widersprüchliche Methoden gefunden werden sollte. Auf die 1920er Jahre bezogen bedeutet das, dass es sinnvoller ist von dem Equilibrium in dem Vierten Mai und MDB verharren abzusehen und sich der Frage des Nationalen zuzuwenden. Obwohl der Film seiner Experimentalphase entwachsen war, zeichnet sich Mitte der Zwanziger nicht nur eine scheinbare Stagnation in der Verhandlung von Wertesystemen ab, sondern auch eine neue Herangehensweise an die „Sinisierung“ des Kinos. Während die Konkurrenz und (Un-)Vereinbarkeit von Viertem Mai und MDB aufschlussreich bezüglich der gesellschaftlichen Entwicklung Chinas sind, stellt sich zunehmend die Frage inwieweit sich die „chinesischen Charakteristika“ und eine chinesische Filmsprache tatsächlich gegen eine zunehmende „Verwestlichung“ des Films durchsetzen können. Auf der einen Seite stand der wachsende Nationalismus im Land selbst, der im Sinne eines chinesischen Nationalkinos auf den Film übertragen werden sollte. Andererseits wurde erkannt, dass die Übernahme westlicher Elemente in den Film erheblich zu dessen Erfolg beitrug. Die wachsende Konkurrenz zwischen westlichem und chinesischem Kino kann aber nicht völlig abgelöst vom bisher dominanten Widerspruchspaar Vierten Mai und MDB gesehen werden. Vor allem die MDB – Bewegung der 1920er Jahre wird als literarisches Beispiel der Verwestlichung gesehen. E. Perry Link beobachtet, dass die MDB abseits ihrer typisch chinesischen Charakteristika über literarische und historische Aspekte verfügen, die der Europas während der industriellen Revolution stark ähneln⁶². Es liegt daher der Schluss nahe, dass zusätzlich zur widersprüchlichen Verwendung und Vermischung von Viertem Mai und MDB im Film die Verwestlichung des Mediums zur Konstruktion eines Nationalkinos beitrug. Es ist konkret für die Analyse von *A String of Pearls* sinnvoller Vierten Mai und MDB als zugrunde liegende Konstrukte und gesellschaftliche Faktoren zu betrachten, die eine neue Entwicklung, nämlich die Suche nach dem Nationalen, mitbedingten. Gleichzeitig waren es auch Befürworter der Vierten Mai Bewegung, die besonders westlich anmutende Themen, oder im Fall von Hou Yao Adaptionen westlicher Werke, in den chinesischen Film integrierten. Die Überzeugung, dass eine weitere Verwestlichung des Films nicht mit dem Modell eines chinesischen Kinos vereinbar, oder gar unethisch⁶³ war herrschte zwar vor, aber die Faszination der Filmschaffenden mit westlichen Stoffen blieb und das Publikum zeigte mehr Interesse an ihnen denn je⁶⁴. Hou Yaos *A String of Pearls* ist zwar eine Adaption von Maupassants *La Parure*, es gilt aber gerade deshalb zu untersuchen, wie die Umlegung auf chinesische Verhältnisse erfolgte. Im Lauf der 1920er Jahre waren zudem Unmengen neuer Studios entstanden, darunter auch Changcheng (Great Wall Film Studios, 长城画片公司, Chángchéng huàpiān gōngsī). Changcheng als Produktionsstätte von *A String of Pearls* illustriert alleine anhand seiner Entstehungsgeschichte die Ambition zum Nationalkino einerseits und andererseits die Akzeptanz westlicher Einflüsse auf den Film.

4.4 Changcheng & Hou Yao: zwei bewegte Geschichten

1924 markiert das Jahr von Hou Yaos (侯曜, Hòu Yào) Regiedebüt *The Divorcee* (弃妇, Qìfù) für die im selben Jahr gegründete Changcheng. Der 1903 in Panyu (Guangdong) geborene Hou Yao wurde als Studiodirektor und Drehbuchautor für Changcheng angestellt, nachdem seine Schriften über Film und Drama die Aufmerksamkeit des Studios erregt hatten. Die Gründung der Changcheng Motion Picture Manufacturing Company im Jahr 1921 lässt sich auf den nur begrenzt erfolgreichen Versuch der chinesischen Diaspora in den USA zurück führen, die stereotypisierenden Filme *The Red Lantern* (Albert Capellani, 1919) und *The First Born* (Colin Campbell, 1921) zu verbieten. Die Premiere von *The Red Lantern*, die ironischerweise am Vierten Mai 1919 in New York statt gefunden hatte, war bereits damals auf den Widerstand der chinesischen Bevölkerung New Yorks getroffen. Die Besetzung der Hauptrollen bestand ausschließlich aus Nichtchinesen, während die chinesischen Darsteller, unter ihnen auch die junge Anna May Wong, lediglich als unakkreditierte Statisten eingesetzt wurden. Mehr als die Besetzung der sogenannten *Yellowface-Rollen* mit Weißen, waren es allerdings die Reproduktion ethnischer Stereotype in beiden Filmen, die zum Versuch führte, die Werke vom Markt zu nehmen. Der vom japanischen Schauspieler Sessue Hayakawa mitproduzierte Film *The First Born* reduzierte die chinesische Kultur auf ein bizarres Spektakel aus einer opiumrauchenden, kriminellen Halbwelt zwischen gebundenen Füßen und Bordellen. Die Exotisierung, die in *The First Born* stattfindet ist kurios angesichts der Tatsache, dass Hayakawa als erster asiatischer Star Hollywoods zu Zeiten, in denen noch Gesetze zur Rassentrennung existierten, ein Leben lang gegen die stereotype Repräsentation von Asiaten im Film kämpfte. Welche Hintergründe seine Unterstützung der Produktion von *The First Born* haben mag, das Werk löste jedenfalls eine Welle der Empörung unter den chinesischen Bürgern aus. Obwohl sich der New Yorker Bürgermeister verständig zeigte, konnte die Delegation der Sun Yatsen Regierungsvertretung in New York nur die Einstellung der Vorführungen in der Stadt selbst bewirken. Als die Bitte daraufhin zum National Board of Review of Motion Pictures getragen wurde, wurde der chinesischen Delegation mitgeteilt, dass die Rückständigkeit des chinesischen Filmschaffens dafür verantwortlich sei, dass es zu derartigen Repräsentationen kam. Echte chinesische Filme könne man nicht an das amerikanische Publikum bringen. Damit waren hauptsächlich komödiantische Kurzfilme wie *Laborer's Love* gemeint, die schon in China selbst nicht überdurchschnittlich erfolgreich waren und den US-amerikanischen Produktionen technisch zudem eindeutig hinterherhinkten. Der Drang, das Nationalkino weiter zu entwickeln und für China repräsentativ zu gestalten kam in dieser Hinsicht also auch durch einen Anstoß von außen. Mit der finanziellen Unterstützung des New Yorker Chinesen Li Qidao formte eine Gruppe aus chinesischen Studenten und chinesischen Bürgern in New York die Changcheng Motion Picture Manufacturing Company, deren Filme ein akkurateres Bild Chinas im Ausland wiedergeben sollten. 1922 produzierte das Studio zwei Dokumentarfilme über die chinesische Kultur und Kampfkunst, musste aber bald realisieren, dass das Interesse an dieser Produktionslinie gering war und die Konkurrenz mit Hollywood dadurch unmöglich. Das Equipment wurde 1924 nach Shanghai übersiedelt und das Studio in Changcheng Film Company umbenannt. Getreu dem Ursprungsgedanken nicht nur leichte Unterhaltungsfilme zu drehen, wurde Changcheng in China schnell als Produktionsstätte für sozialkritische Werke bekannt. Das Studio erkannte

das gesellschaftspolitische Potenzial des Kinos und verfolgte dementsprechend eine wesentlich weniger kommerzielle Linie als die meisten anderen seiner Zeitgenossen. Zudem profitierte es erheblich von der Mitarbeit und Gründung durch Auslandschinesen, die mit dem westlichen Film vertraut waren und verfügte über eine moderne Infrastruktur und Ausstattung, was für viele andere Studios ein nicht zuletzt finanzielles Problem darstellte. Gemeldet blieb das Studio in den USA. Entgegen dem ursprünglichen Gedanken authentische chinesische Kultur zu verbreiten, wurde seit der Übersiedlung aber zunehmend für den Geschmack des chinesischen Publikums produziert und Adaptionen westlicher Literatur wie *A String of Pearls* wurden in die Produktionspalette aufgenommen. Die Studiogeschichte gestaltet sich in dieser Hinsicht also genau so widersprüchlich wie Diskussion um Vierten Mai und MDB und repräsentiert die Problematik in der Schaffung eines chinesischen Nationalkinos. Der selbstaufgelegte Erziehungsauftrag mündete allerdings nicht nur in die Ansprache sozialer Probleme, sondern nahm auch einen stark moralisierenden Zug an. Der dokumentarische Ursprungsgedanke einerseits und die soziale Verantwortung andererseits bedeuteten die Ablehnung jeglichen sexuellen oder gewalttätigen Inhalts, sowie von „unseriösen“ Filmen, wie zum Beispiel den Genrefilmen über Unsterbliche, Götter und Dämonen. Changcheng gab eine Zeitschrift heraus, in der jeder Filmstart thematisiert wurde. Mit Hou Yao und seiner Frau Pu Shunqing als kreativen Leitern rückte vor allem die Rolle der Frau und der modernen Familie in den Mittelpunkt der sozial-erzieherischen Themen, vereinzelt wurden aber auch konkrete politische Ereignisse aufgegriffen. Hou kritisierte als Autor in Werken wie *The Divorcee* (1924) und *Cupid's Puppets* (1925) die politische Machtlosigkeit und die arrangierte Heirat, während *The Person in the Boudoir Dream* (春闺梦里人, Chūnguī mènglǐ rén, Li Zeyuan, 1925) die politische Fragmentierung und Zerstörung Chinas durch die Warlords thematisierte. *Between Love and Filial Duty* (摘星之女, Zhāi xīng zhī nǚ, Li Zeyuan, Mei Xuechou) diskutierte wie der Titel schon verrät die *filial piety*.

Der 1925 Mingxing beigetretene, in den USA studierte Hong Shen verfolgte einen ähnlichen Ansatz. Obwohl er mit Mingxing einen relativ kommerziellen Partner wählte, beeinflussten seine psychologisch erstmals durchgestalteten Charaktere auch den Stil anderer Literaten wie Hou Yao. Auch Hong Shen vertrat die Auffassung Film sei „*an effective vehicle of civilization, capable of spreading education and elevating the nation-people (guomin)*“⁶⁵. Wie Hou betrachtete auch Hong die Tradition des Vierten Mai als Inspiration – Yingjin Zhang bezeichnet die beiden Autoren gar als „*May Fourth connection*“⁶⁶ - und verfasste neben theoretischen Schriften das erste kontemporäre Drehbuch, das nicht mehr auf einer Übernahme des *mubiao* basierte. Hong Shens Schaffen war nicht nur auf dieser Ebene revolutionär. In seinen Bühnenstücken traten erstmals Männer und Frauen zusammen auf. Obwohl das erste chinesische Drehbuch im modernen Sinn, *The Story of Lady Shen-Tu* (Shen tu shi, 1924), niemals umgesetzt wurde, war es das erste Exemplar, das in Szenen (*jing*) statt Akten (*mu*) abgefasst war. Hou Yaos filmtheoretisches Werk *Methods of Scripting Shadowplay* zählt zu den ersten Werken, die die Prinzipien chinesischer Filmästhetik beschreiben. Gemeinsam ist den beiden Schriftstellern und Drehbuchautoren das Interesse an der Diskussion und dem Schreiben weiblicher Rollen. Beide Autoren, sowie auch Changcheng als Studio studierten die Werke Henrik Ibsens mit großem Interesse und

Hou Yaos *A String of Pearls* diskutiert die moderne Familie und Gesellschaft in einer Umlegung von Maupassants *La Parure* auf chinesische Verhältnisse. Damit demonstrierten sowohl Hou Yao als auch Changcheng als Produktionsstätte, dass ausländische Literatur durchaus als Vorbild und Inspiration des Films dienen kann ohne dabei unpatriotisch zu sein. Der an anderen kontemporären Produktionen gemessen hohe Anspruch den die Filme an das Publikum stellten, trug allerdings nicht zum finanziellen Erfolg Changchings bei. Ähnlich wie in der Zusammenarbeit von Zhang Shichuan und Zheng Zhengqiu spaltete sich das Studio in eine pro-kommerzielle und eine idealistischere Fraktion, die weiterhin sozialkritisch arbeiten wollte. Mit letztgenannter verließ Hou Yao Changcheng 1927. Obwohl Changcheng nach der Trennung von Hou einige lukrative Kostüm- und Martial Arts – Filme produzierte, fiel das Studio schließlich der weltweiten Wirtschaftskrise zum Opfer, die Ende der 1920er auch China erreichte. Changcheng schloss 1930. Hou Yao war indes als Drehbuchautor und Regisseur zu Minxin, nicht zu verwechseln mit Mingxing, übergewechselt, wo er zudem die studioeigene Filmschule leitete. Nach der Einführung des Tonfilms zog er 1933 nach Hong Kong, wo er die Wenhua Film Company gründete. 1938 wechselte er abermals zu den Nanyang Studios, bevor er als offizieller Gegner japanischer Aggressionen gezwungen war nach Singapur zu flüchten. Japan hatte ihn aufgrund seiner Schriften für die antijapanische Resistance auf seine Fahndungsliste gesetzt. Als Singapur 1942 fiel wurde Hou Yao von der japanischen Armee festgenommen und öffentlich enthauptet. Aus Hou Yaos Schaffen sind um die 31 Werke bekannt, darunter eine der ersten filmischen Adaptionen des Mulan – Stoffes, *Mulan joins the Army* (1928), sowie zwei der seltenen überlebenden Werke aus den 1920ern, *A String of Pearls* und *Romance of the Western Chamber*.

4.5 *A String of Pearls*

Der schöne Schein des gutbürgerlichen Lebens in *A String of Pearls* trägt. Wang Yusheng und seine Frau Xiuzhen bewohnen ein repräsentatives, modern eingerichtetes Haus im städtischen Shanghai. Die jungen Eltern eines kleinen Sohns im Babyalter leben mit Bediensteten ein bourgeoises Leben in Komfort und privatem Glück. Die Geschichte von Yusheng und Xiuzhen bedarf keines Familiendramas, sie ist viel symbolhafter. Yusheng und Xiuzhen sind offensichtlich glücklich mit ihrer Ehe und agieren als vorbildhaft modernes Paar sogar relativ unabhängig voneinander, obwohl die klassische Rollenverteilung mit Yusheng als Verdiener und Xiuzhen als Hausfrau und Mutter eingehalten wird. Doch die Idylle ist fragil. Yusheng arbeitet in einer Versicherungsgesellschaft, während Xiuzhen ihren häuslichen Tätigkeiten und ihrem sozialen Leben nachgeht. Es wird klar, dass der Luxus in dem die beiden leben hart erarbeitet ist und ihr Wohlstand endlich. Das Paar lebt sorgenfrei aber nicht im Überfluss. Als Xiuzhen von ihrer reichen Freundin Fu Meixian zum Feiern des Laternenfests eingeladen wird, sorgt sie sich, nicht modisch genug vor die Gesellschaft der Gastgeberin treten zu können. Yusheng schlägt ihr vor bei einem befreundeten Juwelier eine Halskette auszuborgen. Beim Juwelier stellt sich heraus, dass das gewünschte Objekt, eine teure Perlenkette, nur zur Reinigung gebracht wurde und am Morgen des nächsten Tages von seiner Besitzerin abgeholt wird. Obwohl beiden klar ist, dass der Wert der Kette ihre Verhältnisse bei weitem übersteigt, überzeugen sie den Juwelier sie nur für eine Nacht

herzuborgen. Tatsächlich steht Xiuzhens Schmuck im Mittelpunkt der Gespräche am selben Abend. Während sie sich bestens amüsiert bleibt Yusheng zu Hause und versucht sich ausnahmsweise in der Mutterrolle, die ihm, wie dem Zuschauer in einigen komischen Szenen schnell klar wird, nicht auf den Leib geschrieben wurde. Als Xiuzhen sich auf den Heimweg begibt, sieht man wie ihr eine zwielichtige Gestalt folgt. Sobald Xiuzhen die Kette abgenommen hat und neben ihrem Mann einschläft sieht man den potenziellen Dieb durchs Fenster steigen, der zielstrebig die Kette einsteckt und damit verschwindet. Xiuzhen gerät in Panik als sie das Schmuckstück am nächsten Morgen nicht finden kann. Yusheng und sie verströsten den Juwelier mit einigen Ausreden auf später und versuchen verzweifelt Geld für den Ersatz der Kette bei Bekannten und Freunden auszuborgen, doch es wird bald klar, dass es nicht ausreicht. Der Juwelier wird zunehmend ungeduldig und sucht Xiuzhen zu Hause auf. Kurz bevor sie die Wahrheit gesteht tritt Yusheng ein und präsentiert die vermeintliche Kette. Er eröffnet Xiuzhen, dass er das Geld aus der Arbeit „ausgeborgt“ habe und dass sie von nun an hart dafür arbeiten müssten, alles unbemerkt zurück zu zahlen. Dazu kommt es allerdings nicht. Sowohl die Besitzerin der Kette, als auch Yushengs Vorgesetzter bemerken den Betrug. Die Besitzerin gibt sich zwar mit dem viel teureren Ersatzstück zufrieden, doch die Unterschlagung des Geldes hat schwere Konsequenzen. Yusheng wird zu einer Haftstrafe verurteilt. Es folgt ein Zeitsprung. Xiuzhen lebt mit ihrem nun etwa dreijährigen Sohn in einem ärmlichen, fast ländlich anmutenden Teil der Stadt als Näherin. Während der harten Arbeit denkt sie über ihr Schicksal nach und das Unheil, in das sie durch ihre Eitelkeit gestürzt wurde. Trotzdem scheint ihre Ehe zu Yusheng unversehrt von den Ereignissen geblieben zu sein. Als er entlassen wird, kehrt er zu Frau und Sohn zurück, fest entschlossen Arbeit zu finden und den schönen, bürgerlichen Lebensstil ehrlich zurück zu verdienen. Dieses Unterfangen gestaltet sich jedoch als schwieriger als erwartet. Die ehemaligen Freunde aus der Shanghaier Bourgeoise geben sich entsetzt bis ignorant gegenüber dem Schicksal der Familie. Niemand will mit ihrer Verarmung konfrontiert werden. Die Gesellschaft, der Yusheng und Xiuzhen angehörten wendet sich von ihnen ab, ohne zu helfen. Lediglich ein Arbeiter der nahegelegenen Textilfabrik zeigt sich verständnisvoll und bietet Yusheng einen einfachen Posten in der Baumwollspinnerei an. Ab hier divergieren die Ereignisse die auf das Finale der Geschichte zusteuern stark von Maupassants pointierter und schmerzhafter Tragikkomik. Xiuzhens ehemalige Freundin Fu Meixian hat offenbar Ma Rulong, den Vizepräsident ebenjener Baumwollfabrik geheiratet. Dieser wird dem Zuschauer, nach der Anstellung Yushengs, alleine und besorgt in seinem Büro sitzend vorgestellt, nachdem man ihn zuvor nur kurz auf der Feier zu Beginn gesehen hat. Er wird erpresst. Ein Unbekannter verlangt hohe Summen von ihm, im Austausch dafür sein Geheimnis nicht zu verraten. Ma, der allem Anschein kurz davor ist nicht mehr zahlen zu können, verliert wie der Zufall es will, einen dieser Drohbriebe am Weg zu seinem Erpresser genau vor den Füßen Yushengs. Dieser folgt ihm und eilt, als die Situation zu eskalieren droht und der Erpresser versucht Ma zu erstechen, zu dessen Rettung. Im Krankenhaus kommen die besorgten Frauen hinzu. Fu Meixian erkennt Xiuzhen zunächst nicht. Diese erzählt nun endlich die Wahrheit über die Perlenkette, die Fu so bewundert hat. Fu trägt verdächtigerweise ein scheinbar identes Exemplar, das ihr Ma geschenkt hat. Als dieser zu sich kommt, gesteht er, dass er derjenige war, der den Dieb in der Nacht des Laternenfests angeheuert hatte. Um Fus Aufmerksamkeit zu erlangen, hatte er die Perlenkette stehlen lassen, die dieser so gut gefiel und hielt damit um ihre Hand an. Es folgt

eine Reihe aus heutiger Sicht relativ misogynen Scherze über die Eitelkeit der Frauen, die an all dem Schuld sei und Ma akzeptiert die Wendung des Schicksals zu seinem Nachteil. Mit dieser Enthüllung ist die Balance wieder hergestellt. Das Unglück, das Yusheng und Xiuzhen befallen hatte, wird auf Ma und Fu übertragen. Yusheng übernimmt die Stelle des entlassenen Ma in der Baumwollfabrik, Fu Meixian erwirbt das alte Haus der beiden und sie können zu guter Letzt in ihr altes Leben zurückkehren.

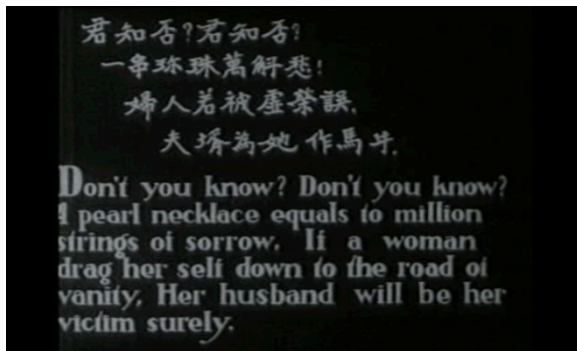


Abbildung 9

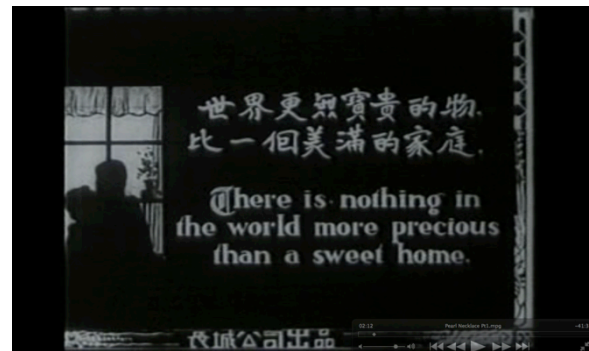


Abbildung 10

A String of Pearls erscheint in mehr als einer Hinsicht als Exot in der Masse biederer Familiendramen und Erziehungsfilme der Zeit. Die Parallelmontage relativ zu Beginn des Films (ca. Min. 17:00 – 23:00), die Xiuzhen dabei zeigt wie sie sich auf der Party vergnügt, während Yusheng vergeblich versucht seinen Sohn zum Einschlafen zu bewegen, muss vor allem auf die ältere Generation der Kinobesucher skandalös gewirkt haben. Dass Xiuzhen als Ehefrau und Mutter alleine ausgeht und, zumindest für einen Abend, die Rolle mit ihrem Mann tauscht stellte ein weitgehend undenkbares Szenario dar. Was weiters auffällt, bevor der verhängnisvolle Diebstahl seinen Lauf nimmt, ist die Abwesenheit familiärer Verpflichtungen außerhalb der eigenen Ehe. Yusheng und Xiuzhen leben ganz offensichtlich „alleine“. Sie müssen weder auf die Wünsche älterer Familienmitglieder noch auf Wertvorstellungen anderer Rücksicht nehmen. Gängige Themen wie *filial piety* oder Liebesheirat werden dadurch von Beginn an obsolet, da sie allem Anschein nach Voraussetzung sind. Trotzdem beschrieb Hou Yao *A String of Pearls* selbst als einen Film, der sich mit dem Thema der Familie auseinandersetzt⁶⁷. Dabei kann nicht einmal davon ausgegangen werden, dass dies ausschließlich am westlichen Originalstoff von Maupassant liegt. Hou hatte *La Parure* vor allem in der zweiten Hälfte des Films maßgeblich verändert und gerade ein Studio wie Changcheng, das seinen Bildungsauftrag ernst nahm, hätte sich in Kombination mit dem ebenfalls sozial engagierten Hou bestimmt gegen die Übernahme unpassender, westlicher Werte geweigert. Es kann sich also nicht um eine reine Treue zur französischen Vorlage handeln. Es bietet sich an die Veränderung des Films über die letzten Jahre, sowie den Aspekt des Nationalen, „chinesischen“ aus drei Blickwinkeln zu betrachten. Aus der Analyse auf technisch-formaler Ebene kann ermessen werden, wie sich der Film stilistisch verändert hat. Die (sozio-) politische Dimension und speziell die Konkurrenz West-Ost manifestiert sich deutlicher in der Untersuchung als chinesische Adaption eines europäischen Werks. Weshalb wurde die Geschichte auf eine bestimmte Art und Weise variiert und ihr Ausgang verändert? In einem Film in dem die Frau im Prinzip als

Auslöser allen Übels dargestellt wird, ist außerdem zu hinterfragen wie sich das Narrativ über die weibliche Hauptrolle entfaltet.

4.5.1 Die vervollständigte Bildsprache von *A String of Pearls*: stilistische Aspekte

A String of Pearls demonstriert in der ersten Einstellung mit einem Establishing Shot des Shanghaier Bunds bei Nacht, dass die Kamerafahrt zu einem beliebten Stilmittel avanciert ist, wenn auch ziemlich ausschließlich um Szenerie, Spielort und die nachfolgenden Szenen einzuleiten. Die Schauspieler agieren nach wie vor in einem weitgehend unbewegten Bildrahmen. Schwenks und Kamerafahrten dienen fast ausnahmslos der Kontinuität oder werden für Moodshots eingesetzt. Obwohl das Bewegungspotenzial der Kamera offensichtlich ist, wurde es kaum genutzt. Selbst die Einstellungen, die von fahrenden Autos oder Rikschas aus gefilmt wurden, unterstützen interessanterweise eher die Statik des Bildes, als seine Dynamik. Mit Ausnahme der Eingangsszene sind die Kamerafahrten auf einen konstanten Bildausschnitt fokussiert, beispielsweise frontal auf einen Fahrradboten, während die vorbeiziehende Umgebung unsichtbar bleibt. Angesichts des verhältnismäßig guten Equipments über das Changcheng verfügte und der Erfahrung der Beteiligten kann man davon ausgehen, dass es sich bei *A String of Pearls* durchaus um den *State of the Art* handelte. Verschiedene Einstellungsgrößen wurden gezielt und kohärent zum Einsatz gebracht, ebenso wie eine ausgereifte Montagetechnik. Raum, Zeit und Information werden logisch mit spielfilmtypischen unsichtbaren Schnitten in Zusammenhang gebracht und erlauben in Kombination mit den psychologisch vervollständigten Charakteren eine maximale Immersion in das Geschehen auf der Leinwand. Obwohl die ersten Adaptionen westlicher Stoffe aus Frankreich und dem englischsprachigen Raum stammen und *A String of Pearls* diesbezüglich keine Ausnahme darstellt, hatten ab 1926 auch verstärkt japanische und russische Stoffe ihren Weg nach China gefunden. *A String of Pearls* macht optisch deutlich, dass ausländische Filme durchaus mit Interesse verfolgt und ihre Methoden in das chinesische Filmschaffen inkorporiert wurden. Vor allem die Kontinuitäts- und Parallelmontagen nach Vorbild D. W. Griffiths, dessen frühe Filme in China Mitte der Zwanziger eine regelrechte Renaissance erlebten, fallen auf. Zheng Junli beschreibt besonders das chinesische Familiendrama als maßgeblich von Griffith beeinflusst:

„Scriptwriters, directors and actors were all eager to learn from ‚Way down East‘. The film was so successful because ‚what it depicts has universal meaning and therefore conforms to Chinese social conditions...‘ [Mr San San, „Talking about Seven Griffith Films“, Film Journal 2, 1924], ‚Way Down East‘ and ‚Orphans of the Storm‘ reflected the difficulties of women in their struggle for free courtship in a semi-feudal society. Our social background against which our „romance films“ appeared was quite similar to this.“⁶⁸

Der Erzählrhythmus wirkt abgesehen von der Montage auch durch die Anwendung von Stimmungsbildern und langen Einstellungen erklärend. Obwohl die für den Spielfilm typische Immersion des Zuschauers offensichtlich angestrebt wird, bleibt durch die relative Unbeweglichkeit der Kamera über weite Strecken ein Guckkasten-Effekt erhalten. Schon bei *Laborer's Love* wurde dieser als der Immersion entgegen wirkend beschrieben. Der Establishing Shot des nächtlichen Shanghai, in dem lediglich die blinkenden Lichterpunkte der Großstadt auf ihrem schwarzen Hintergrund sichtbar sind wirkt beinahe wie ein (unbeabsichtigter) Match Cut, in dem das Perlendesign des Titels fortgesetzt wird. Später wird dieses im einzigen Spezialeffekt des Films wieder aufgegriffen. Als die bereits

verarmte Xiuzhen vor einer Näharbeit sitzt verwandelt sich der Garn vor ihr in einer Fantasiesequenz in eine Perlenkette, die das Wort „Unglück“ (祸患, huòhuàn) in chinesischen Schriftzeichen formt (Min. 22:15 ff.).



Abbildung 11



Abbildung 12

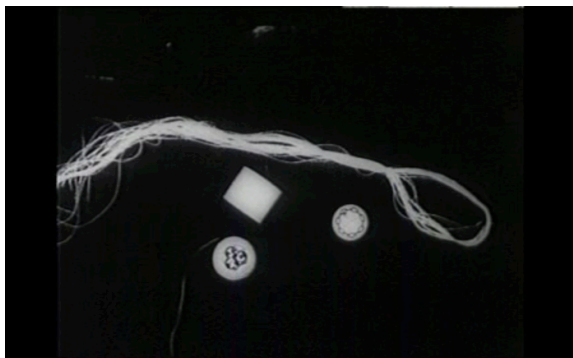


Abbildung 13

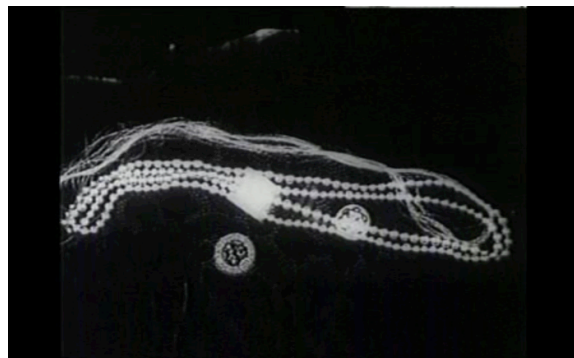


Abbildung 14



Abbildung 15



Abbildung 16



Abbildung 17



Abbildung 18



Abbildung 19

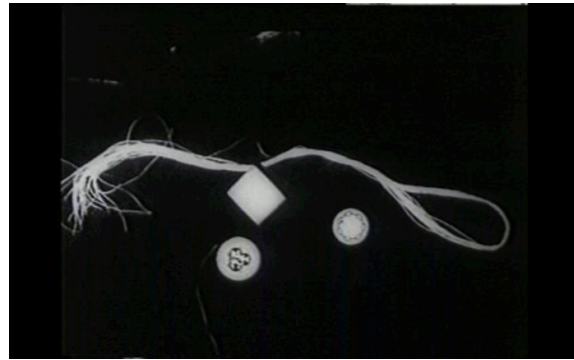


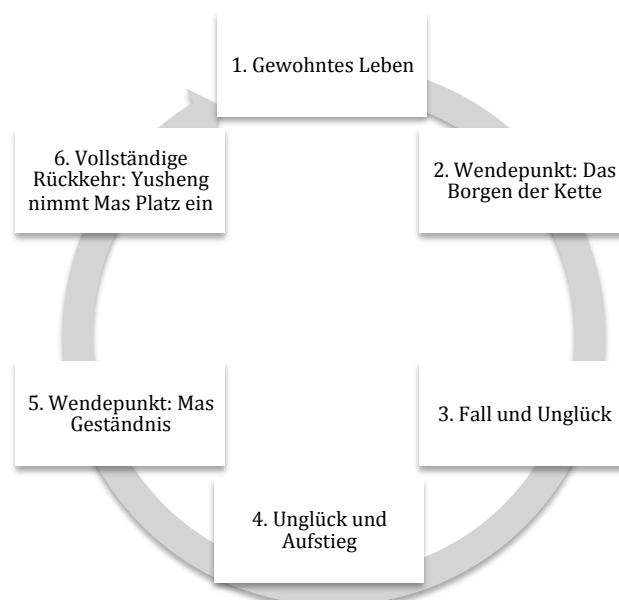
Abbildung 20

Montagetechniken wie die Parallelmontage waren auch zuvor schon bekannt. Am deutlichsten wurde diese in *Laborer's Love* eingesetzt als Zheng zu Bett gehen möchte und durch die lärmenden Clubgäste um den Schlaf gebracht wird. Während *Laborer's Love* sich aber noch stark auf eine übertriebene Gestik und suggestive Close-Ups verlässt um die Gleichzeitigkeit zu verdeutlichen, ist das Schauspiel in *A String of Pearls* wesentlich subtiler. Mimik und Gestik sind zwar in typischer Stummfilmmanier noch sehr deutlich und vereinfacht, aber längst nicht mehr theatral. Das Spiel orientiert sich an der darzustellenden Situation und weniger am fixierten Charaktertyp einer Rolle. Im Vergleich mit *Laborer's Love* wird das natürlich durch die unterschiedlichen Genres und die damit verbundene Handlung mitbedingt, aber auch an der Optik von *A String of Pearls* lässt sich das Streben nach einer natürlicheren Filmästhetik erkennen. Außen- und Innenszenen sind realistisch, detailliert und wurden scheinbar zur Gänze an entsprechenden realen Orten gedreht. Kostüm und Requisite sind sorgsam gestaltet und lassen Schlussfolgerungen auf die Charaktere und ihren Lebensraum zu. Yusheng und Xiuzhen bewohnen ein großzügig, aber nicht protzig eingerichtetes Haus im westlichen Stil. Ihre moderne Kleidung repräsentiert gleichermaßen ihre moderne Einstellung als Paar und Familie. Dennoch ist, verglichen mit der opulent gekleideten Fu Meixian, sichtbar, dass die beiden nicht unbegrenzt reich sind. Sobald Yusheng im Gefängnis ist und Xiuzhen als Näherin ihr Geld verdienen muss weicht der Anzug des Buchhalters der Gefängnisuniform und Xiuzhens helle Kleidung aus der ersten Hälfte des Films wird in Yushengs Abwesenheit durch dunkle, schlichtere Kostüme ersetzt. Derartige, heute scheinbar selbstverständliche Gestaltungsmöglichkeiten hatte in den nur vier Jahren zwischen *Laborer's Love* und *A String of Pearls* eine rasche Entwicklung durchschritten.

4.5.2 Die Sinisierung Maupassants und die Verhandlung neuer, alter Werte über das Narrativ der modernen Ehe

Auf narrativer Ebene verfügt *A String of Pearls* über die geschlossene Form eines kommerziellen Spielfilms. Die Handlung verläuft in zwei relativ symmetrisch gespiegelten Teilen, die in ihren Grundzügen typische Elemente der Heldenreise aufweist. Die erste Hälfte beginnt damit die Protagonisten in ihrer vertrauten Umgebung vorzustellen und führt die Einladung zur Feier und die damit verbundene Angst vor dem Statusverlust als Wendepunkt ein. Das Überschreiten der eigentlichen Verhältnisse repräsentiert das

Verlassen des Gewohnten in Form eines riskanten Unterfangens und führt schließlich zur Katastrophe. Das gutbürgerliche Leben Yushengs und Xiuzhens wird zerstört, die Ausgangsverhältnisse in Unordnung gebracht. Als Resultat setzt die zweite Hälfte des Films nach einem Zeitsprung am Höhepunkt dieser unglücklichen Phase an. Zu Beginn des Films wird durch einen langen Establishing Shot des glitzernden Bunds bei Nacht die Modernität des städtischen Lebens symbolisiert. Der Establishing Shot der die zweite Hälfte einleitet zeigt ein ärmliches, fast ländlich wirkendes ebenerdiges Quartier in dem Xiuzhen nunmehr mit ihrem kleinen Sohn lebt. Den ersten Anlass zur Hoffnung stellt die Entlassung ihres Manns aus dem Gefängnis dar. Diese wird zunächst zunichte gemacht, als seine alten Bekannten sich weigern ihm auf der Jobsuche zu helfen, doch der Wendepunkt kommt von unerwarteter Seite in Form des Arbeiters. Pickowicz bemerkt hierzu, dass der Film an diesem Punkt eigentlich hätte aufhören können und der Schluss dennoch als lehrreiches Happy End gewertet worden wäre. Was danach passiert beschreibt er als „*one unconvincing coincidence after another*“⁶⁹. Tatsächlich divergiert Hou Yaos Drehbuch ab hier beinahe irritierend stark von Maupassants Vorlage. Bis zum Eintreten der Katastrophe bleibt Hou Yaos Skript nah am Original. Lediglich das Setting wird durch Details „sinisiert“. Die Diamanten wurden gegen Perlen getauscht, die in der chinesischen Folklore und Literatur ein geläufigeres Motiv darstellen⁷⁰. Xiuzhens Name (秀珍, Xiùzhēn) reflektiert deren symbolischen Wert, da das wortwörtlich als „wertvoll“ übersetzte *zhen* (珍) das Präfix zum Schriftzeichen für Perle, *zhenzhu* (珍珠) bildet. Die Perlenkette ist nicht nur ein Symbol für die Tücken des Materialismus, sondern fungiert in *A String of Pearls* beinahe wie ein verfluchtes Objekt, das jeden der damit in Berührung kommt unweigerlich ins Unglück stürzt. Die Addition des Sohns trägt zur Transformation zum Familiendrama bei. Den Hintergrund von Fu Meixians Feier bildet das chinesische Laternenfest. Der Aufstieg der Protagonisten aus dem Chaos geht ebenso rasant vor sich wie ihr Fall in der ersten Hälfte. Die „Prüfung“ wird nicht nur bestanden, sondern sogar eine komplette Rückkehr in das alte Leben ermöglicht. Ausgangs- und Endsituation des Films gleichen sich so stark, dass man argumentieren kann, die Katharsis habe überhaupt nicht statt gefunden. Trotzdem verlaufen die Ereignisse, nicht unähnlich der symbolträchtigen Perlenkette, im Kreis und dieser schließt sich am Ende. Als vereinfachtes Beispiel der „Heldenreise“ in *A String of Pearls* könnte folgende Struktur dienen:



Der Begriff Heldenreise wird in diesem Zusammenhang natürlich etwas zweckentfremdet und ist, wie auch in Maupassants Original, im Sinne einer psychologischen Entwicklung der Charaktere zu verstehen. Hauptsächlich ist die Geschichte von Xiuzhen und Yusheng eine Reise, die sich auf die Erfahrungen des Paares bezieht. Die Faktoren von außen sind keine übergeordneten Naturgewalten, Kriege oder Katastrophen. Die äußerste Grenze zwischen dem Ehepaar und der Welt bildet die jeweilige Gesellschaft, in der die beiden eingeschlossen sind. Darüber hinaus existiert nichts, was für ihre Geschichte Bedeutung hat und sie selbst wiederum existieren nur in Abhängigkeit voneinander.

Am Ende von Maupassants *La Parure* trifft Xiuzhens französisches Äquivalent, Mathilde, ausgezehrt von Jahren der Verschuldung und harten Arbeit auf Madame Forestier, die Besitzerin des geborgten Schmuckstücks. Madame Forestier, augenscheinlich entsetzt von Mathildes Verfall, erkundigt sich nach deren Schicksal. Als Mathilde gesteht das Collier verloren zu haben, schließt die Kurzgeschichte mit der Enthüllung Forestiers, dass die Diamantenkette ein wertloses Imitat war. Es ist schwer zu übersehen, dass Maupassants pointiertes, tragisch-komisches Ende nichts mit den finalen Szenen von *A String of Pearls* gemein hat. Mathilde erlebt keine zur Erlösung führende Heldenreise, keine Wiedereinsetzung in das schöne, unbeschwerte Leben. Goethes Vorspiel auf dem Theater, zu dessen Ende es heißt „...so wandelt mit bedächtg'er Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle“⁷¹, scheint eher auf Mathildes Schicksal zuzutreffen. Bei Maupassant ist ebendas „Lektion“ und Pointe. Mathilde ist am Ende alleine mit dem Wissen ihr Leben für etwas vollkommen Wertloses aufgeben zu haben. Im Gegensatz zu ihrer Figur funktionieren Xiuzhen und Yusheng nicht als Individuen, außer um die Modernität ihrer Ehe zu demonstrieren. Ihre Unabhängigkeit existiert nur unter der Rahmenbedingung ihrer fortschrittlichen Partnerschaft als Mann und Frau. Zudem bleibt diese trotz aller Schicksalsschläge unversehrt. Obwohl Xiuzhen und im weiteren Verlauf auch Fu Meixian im Prinzip gänzlich die Schuld für den Lauf der Dinge zugeschrieben wird, scheint das kein erwähnenswertes Problem für das Paar darzustellen. Überhaupt zeigen Widrigkeiten, nicht einmal die Inhaftierung und somit schätzungsweise dreijährige Abwesenheit Yushengs, keine Wirkung auf die Ehe. Denn die Ehe, oder besser gesagt die moderne Ehe ist eine der wenigen Konstanten und die unverrückbare Grundlage der chinesischen Adaption Maupassants. Mathilde drängt ihren Mann nach mehr und verliert die Kette in Eigenregie. In *A String of Pearls* wird Xiuzhen Opfer eines Diebstahls, während die tatsächlichen Handlungen an sich auf die Entscheidungen der Männer zurückzuführen sind und nicht wie es die Zwischentitel angeben, der Eitelkeit der Frauen. Yusheng schlägt vor, die Perlenkette auszuborgen und unterschlägt Geld, während Ma den Diebstahl beauftragt um seine Gattin in spe zu beeindrucken. Die Verantwortung wird offiziell abgegeben, liegt im Prinzip aber bei den Ehemännern und vor allem bei Ma. Sowohl *La Parure* als auch Hou Yaos Drehbuch zielen darauf ab, eine Lehre zu erteilen. Während Maupassant aber eindeutig die Eitelkeit und das Streben nach falschem Schein in einer oberflächlichen Gesellschaft verurteilt, gestaltet sich *A String of Pearls* widersprüchlich. Xiuzhen und Yusheng werden von ihrem Schicksal erlöst, nachdem Buße getan wurde und das Unglück überträgt sich in einer reigenähnlichen Konstellation auf das nächste Ehepaar, um diesem zur Einsicht zu verhelfen. Die Rolle der Gesellschaft bleibt aber weitgehend ungeklärt. In der zweiten Hälfte

des Films geht Yusheng auf Jobsuche und wird prompt von allen ehemaligen Freunden im Stich gelassen. Während er vergebens versucht eine Arbeit zu finden, werden die Zwischentitel „You will have relatives when you are rich“ (有钱是亲戚, Yǒuqián shì qīnqī/ „Reichtum bedeutet Familie“), „Poorman gets no friend“ (无钱不相识, Wú qián bù xiāngshí/ „Ohne Geld keine Bekanntschaften“) und „Wine and beef make intimate friends“ (有酒有肉是朋友, Yǒu jiǔ yǒu ròu shì péngyou/ „Wein und Fleisch bedeuten Freunde“) eingeblendet⁷². Die Szene schließt mit einem Zwischentitel, der entweder Yushengs Gedanken verdeutlichen kann, oder wie die ersten beiden eher als Stimmungsmittel für den Zuschauer bestimmt ist. Dieser lautet: „The world is cold. Friendship and affection may be thinner than spring ice“ (世态炎凉, 人情以春冰). Die Absolution der Protagonisten durch die Rückkehr zur Gesellschaft ist gleichermaßen eine Rückkehr zu einer Scheinsicherheit. Statt die Falschheit ihrer früheren zwischenmenschlichen Beziehungen zu erkennen, die hinter dem materiellen Wohlstand steckt, wird die Wiederherstellung der alten Verhältnisse mit offenen Armen empfangen. Dieser Umstand scheint so selbstverständlich in der Handlung verwurzelt wie die Unantastbarkeit Xiuzhens und Yushengs als Ehepaar.

So paradox diese beiden narrativen Charakteristika des Films wirken, sind sie trotzdem nicht komplett aus der Luft gegriffen, zumal sie die Aussage des Films betreffend nicht denselben Stellenwert einnehmen. Von Maupassants Motiven auszugehen wirkt gerade aus westlicher Sicht einleuchtend, kann auf *A String of Pearls* umgelegt aber irreführen. *La Parure* thematisiert die Gefahr eines übertriebenen Materialismus und damit verbunden, Mathildes Streben nach etwas, was sie nicht ist. Durch ihre verzerrte Selbstwahrnehmung stürzt sie sich und ihren Mann in eine nur scheinbar ausweglose Situation. Die Psychologie ihres Charakters steht im Mittelpunkt, während *A String of Pearls* seine Protagonisten als gleichmäßig liebenswert darstellt und den Zuschauer beinahe gleichwertig an deren Innenleben teilhaben lässt. Was die beiden Werke verbindet ist, dass nicht die Gesellschaft per se kritisiert wird, sondern viel mehr die Unfähigkeit die eigene Stellung in ihr zu erkennen und zu akzeptieren. Hou Yaos Fassung bricht aber insofern mit Maupassant, da das Bild vermittelt wird Xiuzhen und Yusheng gehören dieser auf jeden Fall an. *A String of Pearls* „verharmlost“ Maupassants scharfe Charakterkritik eher zu einem Missgeschick, das an der Ursprungsstellung im Endeffekt nichts ändert. Dass im Fall von Xiuzhen und Yusheng keine sozialen Konsequenzen gezogen werden verdeutlicht aber nicht die Irrelevanz der Gesellschaft, sondern viel mehr, dass die Zugehörigkeit zur Mittelschicht unverzichtbar und essentiell ist. Wie Pickowicz bemerkt, wird das Arbeiterpaar, das Yusheng aushilft auf keine Art und Weise für seine uneigennützige Güte entlohnt, geschweige denn wird deren Geschichte später wieder aufgegriffen⁷³. Xiuzhen und Yusheng kehren bei erster Gelegenheit zu „Freunden“ zurück, die sie beim ersten Anzeichen finanzieller Abweichung von der eigenen sozialen Schicht verlassen hatten. Die scheinbare Zufälligkeit des Ausschlusses aus der Gesellschaft und die Willkür zu dieser zurück zu kehren wirken befremdlich, sind im Endeffekt aber mit der Ehe des Paares verbunden. Die ökonomische Situation der Mittelschicht im Shanghai der 1920er war tatsächlich nicht besonders stabil. Der plötzliche Abfall war ein realistisches Szenario. Daher ist zu verstehen, dass die Ehe und ganz speziell die moderne Ehe unter keinen Umständen getrennt von finanziellen Faktoren angedacht werden konnte. Die finanzielle Basis für ein städtisches

Leben in kontemporär eingerichteten Häusern nach westlichem Vorbild zu haben war rar. War diese gegeben, ging sie unausweichlich mit der Integration in das Bürgertum einher. Xiuzhen und Yushengs Verhalten beziehungsweise das rasche Vergessen des Arbeiterpaars dienen nicht dazu, die Charaktere weniger sympathisch zu machen. Es geht schlicht und einfach nicht um Klassenunterschiede, sondern die Ehe. Diese Ehe ist mit der Zugehörigkeit zu der Klasse aus der die Protagonisten kommen untrennbar verbunden und nur dahin kann sie zurück. Dabei geht es nicht um eine konservative Gesellschaftstreue, sondern viel mehr das was die städtische Bourgeoise repräsentierte und das war Modernität. Aus heutiger Sicht entsteht leicht ein genau gegenteiliger Eindruck, vor allem in Verbindung mit der absolut frauenfeindlich wirkenden Prämisse des Films, dass die Eitelkeit des weiblichen Geschlechts stets alles ruiniert, insbesondere Ehemänner. Dass in Hou Yaos Version des Stoffes ein dermaßen negativ-traditioneller Eindruck entsteht entspricht allerdings der Wahrnehmung unserer Zeit. Ebenso war *A String of Pearls* für die 1920er durchaus ein Werk mit fortschrittlichen Ambitionen. Die Annahme, dass deshalb Ideale des 21. Jahrhunderts darin wiedergefunden werden könnten wäre utopisch. *A String of Pearls* ist modern gemessen an seiner Entstehungszeit. Diese Problematik führt leicht zu einer Fehleinschätzung der Filmschaffenden. Während Hou Yao seine Sympathie zur Bewegung des Vierten Mai öffentlich vertrat, hatte der in den USA studierte Regisseur Li Zeyuan Changcheng mitbegründet. Li war unter denjenigen gewesen, die gegen die Aufführung von „The First Born“ petitioniert hatten. Keiner der beiden kann als besonders konservativ, geschweige denn konfuzianisch beschrieben werden. Die Probleme mit denen sich Frauen in den 1920er Jahren konfrontiert sahen wurden von Hou auch in Bühnenstücken und literarischen Auseinandersetzungen verarbeitet. Seine Frau Pu Shunqing, mit der er an zahlreichen seiner kollaborierte, teilte sein Interesse an dieser Thematik und zählt zu den ersten weiblichen Bühnenautorinnen. Frauen hatten in der frühen Filmwelt mit wenigen Ausnahmen nur eine sehr begrenzte Auswahl an Rollentypen zur Verfügung, von denen ein nicht zu vernachlässigender Teil diverse Facetten von Prostituierten betraf. Besonders häufig fungierte die Stadt, speziell Shanghai, als Ort der Transformation für die Frau auf der Leinwand. Die Stadt war ein gängiges Motiv um den moralischen Verfall und das Abdriften in zweifelhafte Aktivitäten darzustellen. Die Geschichte der jungen, unschuldigen Frau die den Verheißungen der Stadt erliegt und sich in ihr verliert gestaltet beinahe ein eigenes Genre im chinesischen Film, das über Jahrzehnte immer wieder kehrt. Sowohl die linke Filmbewegung als auch kommunistische Propagandafilme bedienten sich häufig diesem Erzählungstypus. Gerne wurde die Stadt als Metapher für Chaos und Verbrechen auch dem tugendhaften Leben auf dem Land gegenüber gestellt. Das ländliche Leben repräsentierte die Rückbesinnung auf harte Arbeit, Traditionen, Tugendhaftigkeit und im Lauf der Zeit auch die Arbeiterbewegung selbst. Xiuzhen als moderne, verhältnismäßig selbstständige und durch und durch loyale Ehefrau fällt tatsächlich unter die moderneren Darstellungen weiblicher Charaktere. Dem narrativen Duo Stadt/ Frau kann sie sich trotzdem nicht zur Gänze entziehen. Auch in *A String of Pearls* bildet die glänzende Fassade Shanghais den Hintergrund zum sozialen Abstieg der Protagonistin. Der Schnitt zwischen erstem und zweitem Teil wirkt wie der Beginn eines anderen Films. Die Stadtresidenz wurde gegen ein kleines Quartier getauscht, das sich ganz offensichtlich weit vom Zentrum entfernt befindet. Vor der ebenerdigen Bleibe flattert ein Huhn. Erst in einer ärmlichen Unterkunft, deren Standort man nur schwerlich als Shanghai identifizieren kann, beginnen sich die Dinge für

das Paar zum Guten zu wenden. Sie „dürfen“ zurück, doch die Rückkehr geht Hand in Hand mit einer Mahnung zur Vorsicht. Dieser Aufruf zum vorsichtigen und bescheidenen Umgang mit Ressourcen ist am Ende eine der wenigen klar identifizierbaren Botschaften, die der Film erteilen möchte. Er erweckt den Eindruck, dass die neue Modernität ein fragiles Gut ist, mit dem behutsam umgegangen werden muss.

Die Grenzen zwischen Modernisierung und Verwestlichung stellten Mitte der 1920er ein schwieriges Thema dar. Einerseits stilisierte Hou Yao den relativ westlichen Lebensstil Xiuzhens und Yushengs in *A String of Pearls* als etwas erstrebenswertes, auch wenn er dessen Tücken nicht vernachlässigte. Andererseits wurde der westliche Einfluss auf das chinesische Kino zunehmend kritisiert. Ein ausschlaggebendes Ereignis für die steigende Ablehnung und Diskussion „verwestlichter“ Produktionen war die Bewegung des 30. Mai 1925 gewesen. Dieses Ereignisses, durch das der Nationalismus mehr und mehr erstarkte, verhalf einem Genre maßgeblich zum Aufstieg, das heute als ikonisch für das chinesische Kino wahrgenommen wird, den Martial Arts-, und Kostümfilm. Es ist ein glücklicher Zufall, dass aus dem Schaffen desselben Autors und Regisseurs zwei Filme überlebt haben, die jeweils an entgegengesetzten Enden des Spektrums Nationalkino stehen. Nach Hou Yaos Adaption Maupassants in *A String of Pearls* thematisiert das kommende Kapitel seine Verarbeitung eines chinesischen Stoffes in einem der ältesten erhaltenen Genrefilme aus China, *Romance of the Western Chamber*.

4.6 Minxin: Das Studio hinter *Romance of the Western Chamber*

Romance of the Western Chamber zählt zu den wenigen chinesischen Filmen, die in den späten 1920er Jahren auch Europa erreichten. Nach der Premiere im Pariser Kino „Studio 28“ im Jahr 1928, wo er unter dem französischen Titel *La Rose de Pu Shui* zusammen mit zwei anderen chinesischen Werken gezeigt wurde, erreichte der Film unter anderem auch Genf, London und Berlin⁷⁴. Für die Vorführung in Europa wurden die ursprünglich 11 auf fünf Filmrollen reduziert, warum geht aus den Aufzeichnungen Leydas nicht hervor. Da der chinesische Film aus westlicher Sicht zumeist noch als technisch primitiv beschrieben wurde, ist anzunehmen, dass es sich um eine Kürzung zu Gunsten des europäischen Geschmacks handelte. Der auf knapp 44 Minuten drastisch gekürzte Film ist heute auch die einzige überlebende Version, die, wie auch *A String of Pearls*, in den 90er Jahren wiederentdeckt wurde⁷⁵. Dass *Romance of the Western Chamber* in Europa gezeigt werden konnte und schließlich dort präserviert wurde ist Li Minweis Ambition zu verdanken, die Filme seines Studios Minxin (民新电影公司, Mínxīn Diànyǐng Gōngsī, China Sun Motion Picture Company) ins Ausland zu verkaufen. Das erste Hong Konger Studio in chinesischem Besitz hatte seinen Standort in Shanghai. Über das konkrete Gründungsjahr ist sich die Fachliteratur allerdings uneinig. Während die Onlineplattform Chinese Mirror schreibt, das 1921 als Minxin aka China Sun gegründete Studio wäre nach kurzer Zeit Pleite gegangen und in Shanghai als Shanghai Minxin neu formiert worden, sprechen die meisten anderen Publikationen vom Gründungsjahr 1923. Kristine Harris, die die wahrscheinlich ausführlichste wissenschaftliche Abhandlung zu *Romance of the Western Chamber* verfasst hat⁷⁶, datiert die Gründung Minxins mit 1922, ebenso wie die weniger verlässliche Quelle

Wikipedia, die keine Referenzen für dieses Datum bereitstellt. Es geht aus den Aufzeichnungen hervor, dass das Studio bereits in Hong Kong gegründet wurde und in einem dieser Jahre nach Shanghai übersiedelt sein muss. Nachdem Li das Studio mit seinen Brüdern Li Beishan und Li Haishan mit anfangs mäßigem Erfolg eröffnet hatte, erreichte er die Vorführung seiner Filme in Paris über die Kontakte seines Bruders zu französischen Kaufleuten⁷⁷. Obwohl Li Minwei durch seine kurze Zusammenarbeit mit Brodsky in Hong Kong bereits ein Jahrzehnt zuvor zu einem Begriff in der chinesischen Filmwelt geworden war, bleiben auch seine politischen Ambitionen, die ihn zum Film geführt hatten in Erinnerung. Nur zwei Jahre vor der Produktion von *Zhuangzi tests his wife*, hatte Li während der Xinhai Revolution den Angriff auf die Stadt Huizhou filmisch dokumentiert. Das Resultat dieses lebensgefährlichen Unterfangens war eine einflussreiche Dokumentation über den „Krieg der revolutionären Armee [Anm. der GMD] zu Lande, zu Wasser und in der Luft“. Sie verfügte über spektakuläre Luftaufnahmen des Schlachtfelds und ist vermutlich einer der ersten, wenn nicht der erste chinesische Film überhaupt, der gezielt zu Propagandazwecken von Sun Yatsens Nationalbewegung eingesetzt wurde. Die Worte *Tian Xia Wei Gong* (天下为公, Tiān Xià Wéi Gōng, „Alles unter dem Himmel dem Volk“) am Mausoleum Sun Yatsens in der Vorstadt von Nanjing sind angeblich Li Minwei gewidmet⁷⁸.

Wie auch Hou Yao kam Li Minwei vom Theater, konzentrierte sich in den frühen Tagen der Minxin allerdings hauptsächlich auf Nachrichtensendungen und Dokumentarfilme. 1863 in Japan geboren war Li bereits früh Mitglied der Sun Yatsen - Gesellschaft gewesen und eine große Zahl seiner Dokumentationen war Sun Yatsens Kampf gegen die Warlords gewidmet. Wie Changcheng verfolgte auch Minxin das Ziel, Filme zu erzeugen die zur Etablierung eines international konkurrenzfähigen Nationalkinos beitragen würden und gleichzeitig die politischen Ambitionen und Ideale der Gründer vertreten sollten. Hous Interesse an sozialkritischen und patriotischen Stoffen passte zur Ethik Li Minweis, der ausschließlich gute Freunde und gleichgesinnte Filmemacher in seinem Familienunternehmen engagierte, darunter auch Ouyang Yuqian und Bu Wancang. Minxin produzierte von 1926 bis 1929 um die 20 Filme, bevor sich das Studio 1930 aus finanziellen Gründen zur Verschmelzung mit anderen Produktionsstätten entschloss. Durch die Initiative Luo Mingyous (罗明佑, Luó Míngyòu) verbanden sich die Studios Minxin mit Li Minwei als Hauptpartner der Kooperation, Da Zhonghua Baihe, seinerseits ebenfalls eine Fusionierung der Studios Da Zhonghua und Baihe, sowie die zwei kleineren Shanghai Studios Shanghai Yingxi und Xianggong Yingye zur Lianhua Film Company (联华影业公司, Liánhuá Yingye Gongsi, United China Film). Lianhua war ein Knotenpunkt des linken Filmschaffens in China, bevor der Krieg mit Japan 1937 ausbrach und das Studio schließen musste. Li versuchte in Hong Kong ein Studio für Mingxing aufzubauen, das allerdings zerstört wurde als die Stadt 1941 fiel. Li sah sich in Folge gezwungen mit seiner Familie nach Guangxi zu fliehen, da er die Kooperation mit den japanischen Besatzern verweigerte. *Romance of the Western Chamber* ist der früheste erhaltene Film aus den Minxin-Studios, der das Aufkommen von zwei neuen Trends in der Filmwelt verkörpert. Kostüm- und Martial Arts Filme waren um 1927 explosionsartig zum Publikumsmagneten geworden. Während sich zunehmend eine Tendenz entwickelte Martial Arts mit übernatürlichen Motiven wie Götter- und Geistergeschichten zu koppeln, stellt *Romance of the Western Chamber* in dieser Hinsicht noch ein puristisches

Hybridprodukt aus Romanze, Kostüm- und Kampffilm dar. Dieses aus westlicher Sicht vielleicht „chinesischste“ aller Genres verfügte trotz seines scheinbar historischen und bisweilen fantastischen Ansatzes über ein hohes Maß an Aktualität in den 1920er Jahren.

4.7 Der 30. Mai 1925 und seine Auswirkung auf das Nationalkino

Die Ermordung eines kommunistischen Arbeiters durch die Besitzer einer japanischen Baumwollfabrik in Shanghai am 15. Mai 1925 hatte zu weitläufigen Studentendemonstrationen in der Stadt geführt. Schon zuvor war es zu Zusammenstößen zwischen chinesischen und japanischen Arbeitern in den umstrittenen Baumwollfabriken gekommen, die sich in japanischem Besitz befanden. Zur selben Zeit kam es im Norden des Landes zu Machtkämpfen zwischen sowjetisch und japanisch geförderten Warlords, was in Aufständen gegen die Besetzung offizieller Posten mit den Kriegstreibern resultierte und antiimperialistische Sentiments verstärkte. Das Massaker des 30. Mai, bei dem britische Polizisten auf der Shanghaier Nanjing Road, im Bestreben den Aufständen ein gewaltsames Ende zu setzen, demonstrierende Studenten und Arbeiter erschossen, bewirkte naturgemäß das Gegenteil. Die antiimperialistischen Proteste wuchsen zu langanhaltenden Demonstrationen an.

Die Intensität mit der die Sehnsucht nach Selbstbestimmung durch dieses Ereignis anwuchs, übertrug sich auch auf die Filmwelt, die auch in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre noch zu weiten Teilen in ausländischen Händen war. Der westliche Einfluss auf den Film war bis dato zwar umstritten gewesen, wurde aber zumindest auf technischer Ebene aber als Inspiration und Möglichkeit gewertet, den chinesischen Film auf einen internationalen Standard zu bringen. Die Orientierung an Gestaltungsmitteln der europäischen und amerikanischen Bildsprache des Films wurde nach anfänglichen Zweifeln als legitim erachtet, doch die Dominanz der Ausländer am chinesischen Markt war schon weitaus früher als Problem erkannt worden. Während es in den Filmen bis Mitte der 1920er Jahre noch populär war, den westlichen Lebensstil in Form von Kleidung, Einrichtungsgegenständen oder westlichen Aktivitäten wie Tanzabenden im Film abzubilden, stieß nun auch die inhaltliche Verarbeitung westlicher Gebräuche zunehmend auf Ablehnung von Filmschaffenden und Publikum gleichermaßen. *A String of Pearls* ist gemessen an dieser Entwicklung ein recht später Vertreter eines Films, in dem der westliche Lebenswandel als unabdingbares Merkmal des modernen städtischen Lebens dargestellt wird. Das Jahr seiner Veröffentlichung, 1926, markiert einen Wendepunkt in der chinesischen Filmgeschichte. Ausländische Waren, sowie Studios und Kinos in ausländischem Besitz wurden nach dem 30. Mai zielstrebig boykottiert. Die Produktionsstätte der British-American Tobacco Company musste beispielsweise schließen.

Die Kontrolle des chinesischen Filmmarkts durch ausländische Mächte war nicht zuletzt von Anfang an durch stetige Regulationen und die Zensur chinesischer Filme durchgesetzt worden. Obwohl die Antwort auf den chinesischen Boykott dementsprechend Verschärfungen dieser Restriktionen waren, hatte sich das Interesse des chinesischen Publikums aber längst zu Gunsten einheimischer Produzenten verschoben. Die verstärkte

Zensur ist ein Hauptgrund für den Mangel an Dokumentarfilmen aus dieser Zeit. Im Youlian Studio waren als Reaktion auf den 30. Mai die Dokumentation *The May 30th Movement in Shanghai* und bei Changcheng *The May 30th Meeting of Shanghai Citizens* entstanden. Die Aufführung solcher Filme wurde verboten und darüber hinaus die filmische Verbreitung nationalistischen Gedankenguts auch für den Export in südostasiatische Länder untersagt, in denen chinesische Filme überaus populär waren. Die Aufgabe der Filmschaffenden in China bestand also darin das Verlangen des Publikums nach patriotischen Themen zufrieden zu stellen, ohne der Zensur aufzufallen. Für politisch brisante Themen stellt es seit jeher eine Herausforderung dar, die Kontrollorgane der Machthaber zu umgehen, sei es in der Literatur, auf der Bühne oder im Film. Als Mittel zum Zweck werden entsprechende Stoffe oftmals in einen möglichst unrealistischen oder absurden Kontext eingebettet. Der kritische Grundgedanke wird in ein Umfeld transplantiert, das möglichst wenig mit der realen, gegenwärtigen Welt gemein hat und die Intention des Urhebers verschleiert. Eine Möglichkeit diesen Effekt zu erzielen sahen die chinesischen Filmschaffenden in Form von Kostümfilmen. Die zwei Hauptausprägungen dieser Richtung manifestierten sich dabei in historischen Kostümfilmen einerseits und andererseits in den ersten Martial Arts – Filmen. Dieses Kapitel widmet sich der Frage inwiefern sich Historien- und Martial Arts – Filme unterscheiden und was den Kostümfilm politisch machte.

Im Fall von *Romance of the Western Chamber* handelt es sich tatsächlich um die Adaption eines Stücks aus der Yuan Dynastie, viel öfter hörte die Historizität der Filme allerdings beim Kostüm auf. Die Distanzierung von der Realität wurde in Kostümfilmen durch die Veränderung der zeitlichen Dimension erreicht. Diese Strategie erwies sich als äußerst gewinnbringend. Durch historisch inspirierte Handlungsrahmen musste gleichzeitig zumeist das Bild eines vorkolonialen, sprich traditionell chinesischen, China gezeichnet werden, das frei von Auslandseinflüssen existierte. Die traditionellen Kostüme bildeten einen Gegenpol zum Trend westlicher Kleidung als Symbol von Modebewusstsein und Modernität in Filmen. Gleichzeitig schufen sie eine Projektionsfläche für das Nationalbewusstsein des Publikums, während das Risiko der Zensur vorerst vergleichsweise gering gehalten wurde. Ju Hubin beschreibt das patriotische Potenzial des neuen Genres folgendermaßen:

„Costume films were not concerned with history, instead, they conveyed the thoughts and sentiments of contemporary people. The Traditional Costume Film Movement appeared soon after the May 30th Movement, and catered to that part of the Chinese audience which hoped to gain a sense of national pride by associating themselves with those things that were believed to belong to ancient China such as ancient Chinese heroes, legends, and literary and art works.“⁷⁹

Der Kostümfilm verfolgte die Idee des Nationalen relativ geradlinig über die Identifikation mit traditionell chinesischen Motiven, wie Hu hier erklärt. Die großen ausländischen Kinos hatten die Aufführung chinesischer Produktionen an ihren Häusern stark eingeschränkt. Mit dem unvermeidlichen Wechsel zu weniger bekannten, einheimischen Vorführungsorten änderte sich auch das Publikum und es fand eine Entwicklung statt, die an die Blütezeit der Pekingoper erinnert. Kostümfilme waren in den kleinen Kinos, deren Publikum tendenziell aus ärmeren, weniger gebildeten Schichten kam, extrem erfolgreich. Sie verarbeiteten,

ähnlich wie traditionelle Pekingoper, Stoffe die im Volk bekannt waren. Das bedeutete einerseits, dass neue Zuschauer gewonnen wurden, die zuvor eher eine Pekingoper als eine Filmvorstellung besucht hätten und andererseits auf finanzieller Ebene, dass es keiner aufwendigen Werbung bedurfte. Die traditionellen Themen der Kostümfilme erfreuten sich gerade in dieser Gesellschaftsschicht an Beliebtheit, die traditionelle Volkskunst besonders zu schätzen wusste. Kostümfilme wurden zunehmend für ebendieses Publikum in großer Zahl hergestellt. Das dabei verfolgte Prinzip von Angebot und Nachfrage erntete zwar Kritik und wurde beschuldigt aus rein kommerziellen Zwecken minder qualitative Filme für ein ungebildetes Publikum zu produzieren, blieb aber dennoch ein beliebtes und vor allem lukratives Genre. Die historisch inspirierten Themen der Kostümfilme erreichten nämlich auch Auslandschinesen. Die pseudogeschichtliche Aufmachung der Filme ermöglichte einen sentimental Blick auf ein vermeintlich noch intaktes China zu werfen. Insofern verfügte dieses Segment gerade für chinesische Migranten im Ausland wahrscheinlich über mehr Identifikationspotenzial als Filme die zum Beispiel kontemporäre soziale Probleme thematisierten. Zwischen 1926 und 1928 produzierten 17 Studios um die 75 solcher Kostümfilme, nachdem das Verkaufspotenzial des Genres erkannt worden war. Trotz ihrer Popularität trugen Historienfilme im Endeffekt nicht zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der ausländischen Dominanz bei. Das Genre hatte sich in einer kommerziell nutzbaren Nische angesiedelt, schien aber auch unbewegt dort zu verharren. Obwohl der Versuch, das alte China auf der Leinwand wieder aufleben zu lassen das Verlangen nach nationaler Identität bediente, ging eine potenziell kritische Bedeutungsebene dabei weitgehend verloren. Der Kostümfilm im Sinn des historischen Kostümfilms beschränkte sich auf ein kommerzielles und populärkulturelles Phänomen. Zur selben Zeit war allerdings eine zweite Ausprägung des Kostümfilms entstanden, die international Kultstatus erreicht hat, der Martial Arts, oder auf chinesisches, *Wuxia*-Film. Wie auch bei den Historienfilmen fand die Identifikation mit einem vom Westen unberührten China maßgeblich über das Setting der *Wuxia*-Filme statt. Allerdings hörte die Andeutung, dass das vorherrschende System fehlerhaft war nicht bei Kostüm und Requisite auf. *Wuxia* bezeichnet ein Genre das über den Aspekt des Nationalen hinaus potenziell sozialkritisch agieren konnte, auch wenn ihm diese Eigenschaft in der Forschung zumeist aberkannt wird.

Wortwörtlich wird *Wuxia* (武侠, Wuxiá) in der englischsprachigen Literatur oder in Übersetzungen manchmal als *Martial Arts Chivalry* und davon abgeleitet beispielsweise in Cheng Mos *Montages of swords and knights: Chinese martial arts films*⁸⁰ als Genre bezeichnet, dass wie ein Äquivalent europäischer Rittergeschichten wirkt. Das ist irreführend, weil *Wu* den kämpferischen Aspekt beschreibt und mit *Xia* eine heldenhaft-gerechte Figur generell gemeint ist. So ist Batman im Chinesischen beispielsweise Fledermaus-*Xia* (蝙蝠侠, Bianfúxiá) und Spiderman Spinnen-*Xia* (蜘蛛侠, Zhizhuxiá), also eben Spinnenheld statt Spinnenmann, eigentlich kein großer Unterschied zum Deutschen oder Englischen. Martial Arts würde im Chinesischen wörtlich als *Wushu* (武术, Wushù) übersetzt, wohingegen die mediale Verarbeitung der Kampfkunst in literarischen oder filmischen Genres als *Wuxia* bezeichnet wird. Mit der Ritterlichkeit wäre im Gegensatz zu *Wuxia* eine Tradition verbunden, die zumeist dem Aufrechterhalten eines Systems diene, oder sich zumindest immer einer höhergestellten, meist imperialen Macht unterordnete. Die

frühen *Wuxia* Filme sollten aber genau diese kritisieren und weisen dahingehend überraschenderweise mehr Ähnlichkeit mit dem Genre des Westerns auf. Hinter den scheinbar realistisch-historischen Settings verbirgt sich die Implikation, dass das einfache Volk, oder eben einzelne heroische Bürger, die Dinge selbst in die Hand nehmen müssen. Das übergeordnete politische System zeichnet sich in beiden Genres entweder durch Abwesenheit, oder Unfähigkeit dem Chaos Herr zu werden aus. Die daraus resultierende Ungerechtigkeit muss vom Individuum bekämpft werden. Weitere Merkmale die diese beiden auf den ersten Blick so verschiedenen Genres verbinden sind der Stellenwert von Landschafts- und Außenaufnahmen, als auch die starke Verbindung zum Nationalen. Beide Genres definieren sich maßgeblich über ihr kulturelles Umfeld. Sowohl *Wuxia* als auch Western spielen mit dem Anschein von Historizität, spezifizieren diesen aber selten bis gar nicht. Meist liegt lediglich die Schlussfolgerung nahe, dass das imperiale China unter der Herrschaft einer längst vergangenen Dynastie abgebildet wird. Details dazu werden aus den Filmen selbst aber selten erkenntlich und sind bezüglich der Aussage des Films im Endeffekt auch irrelevant, weshalb es ein Fehler wäre *Wuxia* in einem Atemzug mit Historienfilmen zu nennen. Während Kostüm und Martial Arts ebenso wie Kostüm- und Historienfilm (gezwungenermaßen) meist ineinander übergehen, haben Martial Arts und die filmische Aufarbeitung von Geschichte größtenteils nichts miteinander zu tun. Jüngere *Wuxia*-Filme wie *Hero* (Zhang Yimou, 2002) tendieren zwar dazu einen spezifischen historischen Abschnitt als Handlungsrahmen zu definieren, orientieren sich aber nur lose an tatsächlichen geschichtlichen oder politischen Ereignissen. Höchstens werden der Geschichte gezielt Momente oder Personen entnommen, die das Narrativ unterstützen und nicht zuletzt für das heutige (westliche) Publikum zugänglicher machen. Angesichts modernerer *Wuxia*-Filme, in denen die Gesetze der Physik bestenfalls Richtlinien darstellen, scheint die Trennung der Genres Historien- und Martial Arts-Film offensichtlich. Gerade sehr frühe Werke, die noch nicht mit aufwendigen Spezialeffekten arbeiteten, verleiten aber zum Trugschluss, dass es sich bei Kampfszenen um ein Stilmittel des Kostüm- oder Historienfilms handeln könnte, oder einfach um untergeordnete Handlungsebenen. Dazu kommt, dass das *Wuxia* Genre selbst mit Ende der 1920er Jahre eine Neuinterpretation durch die Götter- und Geisterfilme erfährt, die wesentlich sensationsorientierter war als reine Martial Arts-Filme. Selbst in der Fachliteratur werden die Genres Kostüm, *Wuxia* und Historienfilm oft unbewusst in einen Topf geworfen. Tatsächlich existierten viele Filme, die die Genres stark mischten. Weder *Romance of the Western Chamber* noch das anschließend untersuchte Werk *An Orphan* sind eindeutig zuzuordnen. Eine sinnvolle Unterteilung wäre es, den Kostümfilm als Überbegriff anzusehen, dessen zwei Hauptausprägungen Historienfilme einerseits und *Wuxia* andererseits sind. Von diesen wiederum setzt das *Wuxia* Genre die nach dem 30. Mai angestrebte Kritik am vorherrschenden System wesentlich effizienter um als der Historienfilm.

Wuxia verfügte nicht nur über komplexe Bedeutungsebenen und Implikationen, sondern auch über einen Bezug zur Realpolitik seiner Zeit, der ihm vor allem in kommunistischen Filmtheorien gerne abgesprochen wird. Mit den auslaufenden 1920er Jahren zeichnete sich auch das Ende des unbehelligten Filmschaffens ab, welches das Jahrzehnt bisher geprägt hatte. Der erstarkende Nationalismus hatte zuerst die Aufmerksamkeit westlicher Machthaber und schließlich der nationalen Partei zurück auf das meinungsbildende Medium

Film gelenkt. Der Nordfeldzug gegen die lokalen Kriegsherren, den Chiang Kai-shek schon im Jahr von Sun Yatsens Tod, 1925, geplant hatte erwies sich trotz Differenzen mit der KPCh und Spaltungen innerhalb der GMD selbst als erfolgreich. Der Nordfeldzug als Hintergrundgeschehen und Nachspiel des 30. Mai 1925 spielte eine große Rolle in der Inspiration hinter den *Wuxia* Filmen. Die Kriegsherren wurden auch vom Volk zunehmend als Marionetten der Westmächte betrachtet, während der Kampf der Einheitsfront unter dem Banner der GMD begrüßt wurde. Die Kommunistische Partei hatte vor dem gewaltsamen Ende der Einheitsfront 1927 deutlich an Mitgliedern gewonnen. Idealistische Strömungen, die sich einer der beiden Parteien zuordnen lassen, traten immer deutlicher zu Tage und wurden in den *Wuxia*-Filmen aufgegriffen. Dabei spielte der Patriotismus auf der Zuschauerenebene eine wesentlich größere Rolle als in den Filmen selbst. *Wuxia*-Narrative zielten selten darauf ab, die Welt, oder in diesem Fall das Heimatland, zu retten. Im Gegenteil verfügen viele *Wuxia*-Handlungen über Charaktere, die eher an Robin Hood erinnern. Größere Zusammenhänge werden selten abgebildet. Meist geht es darum, dass einfache Bürger Unrecht korrigieren für das das System blind ist und dieses System waren am Ende nicht nur ausländische Mächte, sondern schließlich auch die GMD selbst. Das *Wuxia* Genre hatte Heldenfiguren erschaffen, die Nationalstolz hin oder her, nicht mehr wirklich mit der Linie der GMD vereinbar waren. Diese Entwicklung führte erstmals in der chinesischen Filmgeschichte zu politisch motivierten Zensuren, die nicht durch ausländische Mächte, sondern von der 1927 in Nanjing etablierten Nationalregierung implementiert wurden. Nachdem auch Shanghai endgültig unter dem Einflussbereich der GMD stand, wurde dort das Board of Film and Theater Censors gegründet. Das Martial Arts Genre wurde hauptsächlich mit der Begründung verboten, dass es Aberglauben fördere und dem Aufbau eines modernen China diametral entgegengesetzt sei. Vor allem das Genre der Götter- und Geisterfilme, das Ende der 1920er stark in die *Wuxia*-Tradition inkorporiert wurde, war damit gemeint. Das Übernatürliche floss zunehmend in das Genre ein um das Interesse an den allmählich erschöpften Themen zu erneuern. Vor allem diese frühe Fantasy-Ausprägung geriet stark in Verruf, da sie sich auf ein attraktionsorientiertes Darstellen von Magie beschränkte. Der politikkritische Anspruch der Martial Arts-Filme wurde von den äußerst profitablen Götter- und Geisterproduktionen in den Hintergrund gedrängt. Es besteht aber Grund zur Annahme, dass die fantastischen Motive der Götter- und Geister-Crossovers mit *Wuxia* der GMD einen willkommenen Vorwand baten, das Genre als Ganzes zu verbieten. Dass der Martial Arts Film neben dem traditionell chinesischen Setting bewusst oder unbewusst auch begonnen hatte sozialistische Ideale auf die Leinwand zu bringen lässt sich nicht abstreiten. Antiimperialistische Bewegungen waren auch sozialistische Bewegungen des Volks selbst. Eines der Hauptmotive war den Schwachen zu helfen und (soziale) Gerechtigkeit herzustellen. Neben der Wiedererlangung eines Nationalstolzes wurde auch die Idee rebellischer Helden glorifiziert. Das waren Einzelpersonen, die sich durch den Mut auszeichneten für schwächere Gesellschaftsmitglieder oder gegen ein korruptes System zu kämpfen und somit durchaus das Potenzial zu Revolutionären besaßen. Möglicherweise sozialistische Andeutungen in den klassischen *Wuxia* Filmen wurden bisher nicht wissenschaftlich diskutiert. Es ist offensichtlich, dass das Genre sehr viele Interpretationen zulässt. Die Tatsache, dass es in der chinesischen Filmgeschichtsschreibung seit der Ära Mao nach wie vor weitgehend als Ganzes abgelehnt wird, ist allerdings bezeichnend für ein Genre das als politisch problematisch erachtet wird. Es ist eigenartig,

dass einem Film wie *Laborer's Love*, der über vergleichsweise wenig kulturelle Partikularität verfügt, in der chinesischen Filmgeschichte als „erstem Überlebenden“ mehr Aufmerksamkeit zuteil wird als den ersten Filmen eines Genres, das das chinesische Kino schließlich weltberühmt machte. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass kontemporäre Martial Arts Filme wie *Hero* interpretatorisch möglicherweise weniger offen auslegbar sind, was erklären würde warum das Genre nach wie vor boomt, seine Vorfahren wissenschaftlich aber weitgehend totgeschwiegen werden. Die realitätsferneren Aspekte des Wuxia, die unter der GMD verboten wurden sind einmal mehr fixer Bestandteil von so gut wie jedem modernen Martial Arts Film. Obwohl sie selten in Form von Göttern und Geistern auftreten ist alleine die Außerkraftsetzung der Physik ein Anzeichen dafür, dass der Attraktionscharakter heute eine wichtige Rolle einnimmt. Das Kostüm, das in den 1920er Jahren dazu diente die Diskussion moderner Probleme als Historie und Tradition zu verkleiden, ist heute in erster Linie wieder Kostüm.

4.8 Hou Yaos Verfilmung eines chinesischen Stoffes: *Romance of the Western Chamber* zwischen früher Avantgarde und Rückkehr zum Theatralen

Die Grundzüge des klassischen Stoffes *Romance of the Western Chamber* lassen sich bis in die Tang Dynastie zurück verfolgen wo die Erzählungen *The Story of Yingying* (Yuan Zhen), *The Ballad of the True Story of Yingying* auftauchten. Im 12. Jahrhundert wurde die Geschichte als *Zhugongdiao*, einer gemischten Darstellung aus Erzählung und Musik, erstmals für die Bühne bearbeitet. Während der Yuan Dynastie wurde die Romanze von Wang Shifu in die damals übliche Opernform des *Zaju* adaptiert. Trotz der zahlreichen kursierenden Versionen orientieren sich alle Verarbeitungen an den selben Eckpfeilern der Handlung, so auch Hou Yaos Adaption für den Film.

Der Protagonist, ein junger Studierender namens Zhang Gong (Ge Cijiang) macht am Weg in die Hauptstadt, wo er das imperiale Examen ablegen möchte, Rast im Pujiu Si-Tempel. Dort trifft er auf Yingying (Lin Chuchu), die Tochter eines kürzlich verstorbenen Ministers, die mit ihrer strengen Mutter (He Minzhuang) und ihrer Bedienerin Hongnian (Li Dandan) im Tempel verweilt um den Tod ihres Vaters zu betrauern. Zhang Gong ist auf den ersten Blick verliebt, doch die unstandesgemäße Liaison bedarf der Zustimmung von Yingyings Mutter. Die Aufgaben, die Zhang zu meistern hat variieren je nach Verarbeitung. Bei Hou Yaos Adaption des Yuan-Stücks wird der Charakter Tiger Sun (Li Huamin) als Antagonist vorgestellt. Der Anführer der lokalen Banditenbande erfährt von einem Kundschafter, dass sich die schöne, junge Tochter des verstorbenen Ministers in unmittelbarer Nähe befindet und beschließt sie zu entführen. Als der furchteinflößende Tross vor den Toren des Klosters steht droht Tiger Sun dieses nieder zu brennen, sollte ihm Yingying nicht überlassen werden. Verzweifelt verspricht Yingyings Mutter ihre Tochter demjenigen zur Frau, der den Tempel von den Übeltätern befreit. Zhang Gong hat selbstverständlich einen schlauren Einfall und appelliert an den Anstand des Schurken. Um das Trauerritual für ihren Vater ordnungsgemäß vollziehen zu können möge sich Sun drei Tage gedulden, danach würde man seiner Forderung nachkommen. Natürlich handelt es sich um ein Ablenkungsmanöver. Zhang erzählt von einem alten Freund, nunmehr der „General zu weißem Pferd“ (Hu

Chichang) genannt, der ihnen mit Sicherheit zu Hilfe eilen würde. Als einzige Schwierigkeit erweist sich die Aufgabe diesem die Nachricht trotz der Belagerung des Tempels zu überbringen. Der Älteste der Mönche (Li Yinlan) schlägt vor seinen besten Schüler (Wang Longxi) zu entsenden, was zur ersten Kampfszene des Films führt. Nachdem sich der junge Mönch durch die gegnerischen Reihen gekämpft hat, gelingt es ihm tatsächlich die Nachricht zuzustellen. Der General erweist sich als vollkommen selbstlos und kann mit Hilfe seiner Soldaten Tiger Sun und dessen Banditen schlussendlich vertreiben ohne eine Gegenleistung zu fordern. Trotz beseitigter Gefahr wird Zhang in der Nacht von einem Albtraum gequält, in dem Yingying von Tiger Sun entführt wird. In einer effektvollen und leicht freudianischen Traumsequenz „fliegt“ Zhang auf einem überdimensionierten Pinsel, der sich zuvor auf magische Weise vergrößert hat, zu ihrer Rettung. Am nächsten Morgen wird er zum Frühstück geladen. Yingyings Mutter eröffnet ihm sie würde zu ihrem Wort stehen, aber nur unter der Bedingung, dass Zhang das imperiale Examen besteht. Der Abschied fällt schwer. An dieser Stelle weist die Handlung eine auffallende Lücke auf. Der stark gekürzte Film wird nach Zhangs Abschied mit dessen Rückkehr fortgesetzt. Vor allem dieser letzte Teil wirkt inkohärent und endet mit der Andeutung, dass die Heirat vollzogen wird.



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23

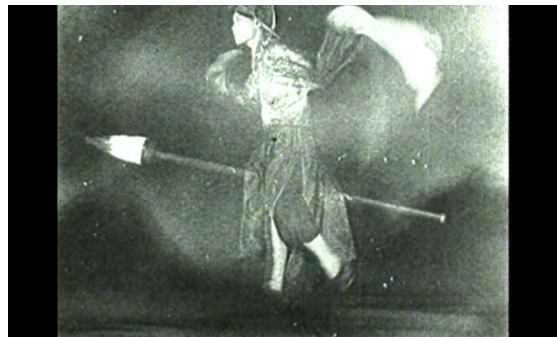


Abbildung 24



Abbildung 25



Abbildung 26

Kristine Harris bemerkt, dass das Format des Stummfilms, der Bild- und Informationsebene durch Zwischentitel trennt, am ehesten mit der Aufführungsform des *Zhugongdiao* vergleichbar ist⁸¹. Die Entscheidung gerade *Romance of the Western Chamber* filmisch zu verarbeiten hätte laut Harris mit dem steigenden Interesse von Literaturstudenten und Wissenschaftlern am Stoff in den 1910er Jahren zu tun gehabt, die feststellten, dass die *Western Chamber* – Handlung das einzig existente, komplette *Zhugongdiao* ausmachte. Die Hauptherausforderung für Hou muss darin bestanden haben, den ursprünglich durch Dialog und Gesang vorgetragenen Stoff an das Medium Stummfilm anzupassen.

Auf inhaltlicher Ebene fällt im Gegensatz zu *A String of Pearls* vor allem die Rückkehr von psychologisch zu Ende gedachten Charakteren zu fixierten Rollentypen auf. Der Protagonist ist ein ehrenwerter und intelligenter junger Mann, wirkt aber beizeiten etwas unbeholfen. Trotzdem wurde dieser Charakter am umfassendsten gezeichnet. Wie auch schon in *Laborer's Love* ist die Hauptfigur, Zhang Gong, die einzige Figur, die dem Zuschauer einen Einblick in ihr Innenleben gewährt. Yingyings Rolle ist im Gegensatz dazu komplett passiv. Aus ihrer Mimik geht zwar hervor, dass sie Zhangs Gefühle erwidert, im weiteren Verlauf der Geschichte nimmt sie aber eine bestenfalls trophäenhafte Rolle ein. Wie Zhang wurde ihre Rolle durch eine unmittelbare Vorgeschichte und Zukunftsperspektive vervollständigt. Er wird als Reisender Student eingeführt, sie als trauernde Tochter. Obwohl das Verhältnis zwischen Zhang, Yingying und ihrer Mutter stark an die Figurenkonstellation in *Laborer's Love* erinnert, fällt Yingying in puncto Fortschrittlichkeit etwas hinter Dr. Zhus Tochter zurück. Obwohl Zhus Tochter eine ebenfalls äußerst passive Rolle zugeschrieben wurde, bleibt diese neutral. Yingying fällt im Gegensatz dazu eine Opferrolle zu, die in Zhangs Traumsequenz bestätigt wird. Die Klassentrennung ist bei weitem nicht so leicht zu überbrücken wie in *Laborer's Love* und Yingyings Mutter verstärkt das Gefühl, dass Yingying in ihrer Partnerwahl wenig mitzureden hat. Figuren wie die Mutter, Hongnian, der alte Mönch, der kluge Mönch, der lustige Mönch (Zhu Yaoting), der Bösewicht Tiger Sun und der General werden eher beliebig eingesetzt und charakterisieren sich durch ihre fixierten Typen. Das Haupt- und am Ende Ehepaar bilden natürlich Zhang und Yingying als Protagonisten. Die Mutter und der alte Mönch bilden das metaphorische ältere Paar, wobei der Mönch den Aspekt der Weisheit beansprucht und die Mutter eher für Tradition steht. Beides sind ernste Rollen. Ein weiteres Bedeutungspaar findet sich in den Begleitern der Protagonisten, Hongnian und dem lustigen Mönch. Anders als die zuvor genannten symbolischen Paare sind Hongnian und mehr noch der erste Mönch humorvolle Rollen. Die Komik des Film steht und fällt mit Szenen in denen einer der beiden Charaktere meist abgetrennt vom Haupthandlungsstrang agiert. Ihre Auftritte wirken wie Zwischenspiele und der Humor basiert wie in *Laborer's Love* auf übertriebener Mimik, Gestik und wird physisch umgesetzt. So wird der Mönch in einer Parallelmontage zur Schlacht um den Tempel gezeigt, wie er alleine am Balkon stehend das Geschehen beobachtet und voller Eifer beginnt einen imaginären Gegner zu bekämpfen. Ganz klar verfügt er selbst nicht über die physischen Voraussetzungen oder eine entsprechende Ausbildung selbst zu kämpfen. Während seine Figur sich relativ dynamisch bewegt und jede Menge Grimassen zieht, wurde Hongnian als Frau subtiler und klüger gezeichnet, was darin resultiert, dass humorvolle Szenen bei ihr mit voller Absicht geschehen und nicht „unfreiwillig“ komisch sind.

Abgesehen davon wird ihr eher die Rolle der heimlichen Unterstützerin der Romanze zuteil. Der Kontrast zwischen Tiger Sun und dem weißen General wird abgesehen von der offensichtlichen Aufspaltung militärisch-böse und militärisch-gut auch auf optischer Ebene überdeutlich durch die Gegenüberstellung von schwarz und weiß erkenntlich gemacht. Der weiße General reitet, wie sein Name schon vermuten lässt, ein weißes Pferd und führt hell uniformierte Soldaten an. Tiger Suns Bande ist schwarz gekleidet und sein Pferd dementsprechend ebenfalls schwarz. Die Spiegelung setzt sich bis zur Kopfbedeckung der Kontrahenten fort.

Ein narratives Stilmittel, das das Genre der Romanze und gleichzeitig den Charakter des Kinos selbst adressiert, ist das gezielte Sichtbarmachen des Blicks. Als wortlose Form der innerdiegetischen Konversation bildet er die emotionale Ergänzung zu Pu Shunqings Zwischentiteln. Gleichzeitig wird illustriert, welche Bedeutung tugendhaftem und keuschem Verhalten in unmittelbarem Zusammenhang mit der *filial piety* zugemessen wurde. Speziell in Anwesenheit ihrer Mutter wagt Yingying nicht einmal beim Überreichen einer Tasse Tee den Blick zu heben. Obwohl sie auch in Hongnians Gesellschaft größtenteils versucht sich hinter ihrem Fächer zu verbergen, findet zumindest ein zeitversetzter Austausch von Blicken statt. Das zukünftige Paar sieht sich sehnsuchtsvoll nach, oder versucht in Yingyings Fall bei direktem Kontakt den Blick abzuwenden, was nicht immer funktioniert. Auf Zhang bezogen kommt ein voyeuristischer Aspekt hinzu. Auf technischer Ebene wird dieser erkenntlich indem Einstellungen die seine Rolle als Beobachter verdeutlichen sollen, auf einen runden, schwarz umrandeten Bildausschnitt reduziert werden, der dem Blick durch ein Fernrohr gleicht. Diese Darstellungsweise erinnert stark an den Point of view-Shot durch Dr. Zhus Brille in *Laborer's Love*. Die Einstellung spiegelt das Eintreten Yingyings und Hongnians durch ein Mondtor wenige Sekunden zuvor in einer Match-Cut-ähnlichen Szene wieder. Trotz der vielen, scheinbaren Ähnlichkeiten zwischen dem Stil von *Laborer's Love* und *Romance*, sollte nicht davon ausgegangen werden, dass es sich bei *Romance* um eine Rückkehr in den Einflussbereich der Pekingoper handelte.



Abbildung 27



Abbildung 28



Abbildung 29



Abbildung 30



Abbildung 31



Abbildung 32

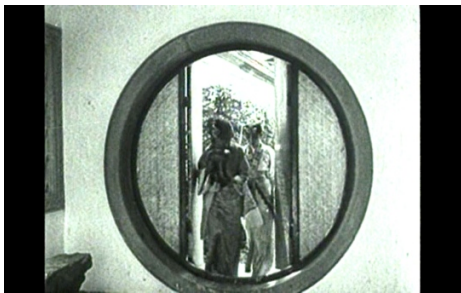


Abbildung 33



Abbildung 34



Abbildung 35



Abbildung 36



Abbildung 37



Abbildung 38

Eines der auffallendsten Charakteristika an *Romance* ist das gezielte Brechen der vierten Wand, genauso wie stark expressionistische Elemente in der Bildsprache. Der Vorgang des Schauens beschränkt sich nicht nur auf ein aktives Hin- und Wegschauen auf narrativer Ebene, sondern strebt ganz bewusst die Interaktion mit dem Zuschauer an. Obwohl sie rar gesät sind, verfügt der Film eindeutig über beabsichtigt selbstreferenzielle Szenen und vertritt stilistisch somit einen ganz anderen Ansatz als beispielsweise *A String of Pearls*. Da weniger als die Hälfte des ursprünglichen Materials von *Romance* erhalten ist und Grund zur Annahme besteht, dass der Film mehr als einmal neu geschnitten wurde, können über die Montagetechnik leider keine wirklich verlässlichen Aussagen getroffen werden. Auffallend

ist, dass die Einstellungsdauer im Vergleich zu *Laborer's Love* und *A String of Pearls* wesentlich kürzer ist oder zumindest dementsprechend geschnitten wurde. Dieser schnelle Rhythmus zieht sich durch den ganzen Film. Da es einen ungeheuren sowie sinnfreien Aufwand dargestellt hätte jede einzelne Einstellung neu zu schneiden, wird davon ausgegangen, dass es sich hier weitgehend um die originale Länge einzelner Einstellungen und Szenen handelt. Der Anschein des höheren Erzähltempos der dadurch erzielt wird scheint beabsichtigt und würde zum Genre passen. Obwohl die Kamera nach wie vor einen statischen Rahmen festlegt, wirkt das Geschehen dynamisch. Trotz der oberflächlichen Ähnlichkeiten mit *Laborer's Love* kann daher nicht von einer theatralen Optik gesprochen werden. Die Einstellungsgrößen wurden gezielt variiert und suggestiv eingesetzt. Bühnenelemente wie etwa das guckkastenartige Format durch frontale Totalen und Halbtotale wurden vermieden. *Romance* zeichnet sich besonders durch die großzügige Verwendung von Halbnahen, Nah- und Großaufnahmen aus, sowie zwei Sequenzen die durch eine ganz eigene Optik auffallen. Bemerkenswert ist, dass die Kampfszenen teils mit „Luftaufnahmen“, oder zumindest aus der Vogelperspektive gedreht wurden, sowie der Einsatz zahlreicher Statisten. Um den Anschein der Menschenmassen in der Schlacht noch zu verstärken wurden diese Totalen von oben übereinandergelegt. Dazwischen wurden Überblendungen von Waffen im Close-up geschnitten, wodurch ein effektvolles Gesamtbild der Auseinandersetzung entsteht. Die beiden Kampfszenen demonstrieren sehr deutlich, dass für *Romance* nicht nur bewusst ein anderer Stil eingesetzt wurde, sondern auch dass dieser innovativ war. Dabei zielte die formelle Gestaltung nicht auf ein nahtloses Seherlebnis ab. Montagen wie sie in den Schlachtszenen zum Einsatz kamen machten das Medium erkenntlich und standen Montagemethoden wie dem unsichtbaren Schnitt aus *A String of Pearls* konträr gegenüber. All das deutet darauf hin, dass der Film bei weitem nicht mehr auf eine Nachahmung von Bühnenstücken angewiesen war. Das Kostüm- und Martial Arts Genre bot eher eine Wiederbelebungsfläche für Gunnings Kino der Attraktionen. Der Schaucharakter des Films ist am Ende auch ein zur Schau stellen seiner Errungenschaften, aber auch des dem Genre inhärenten Symbolismus.

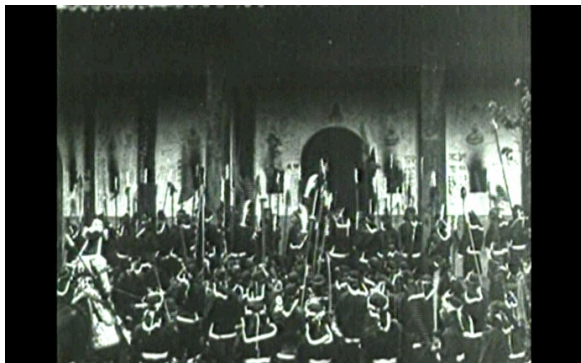


Abbildung 39



Abbildung 40



Abbildung 41

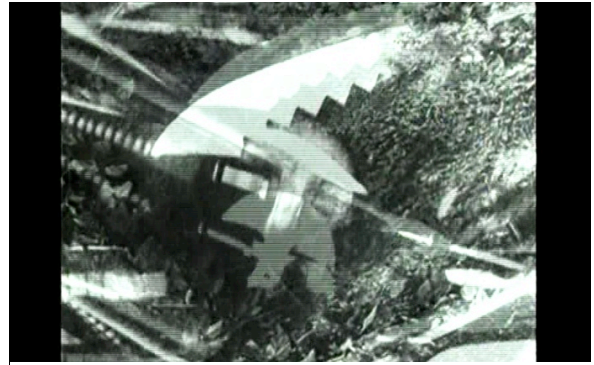


Abbildung 42

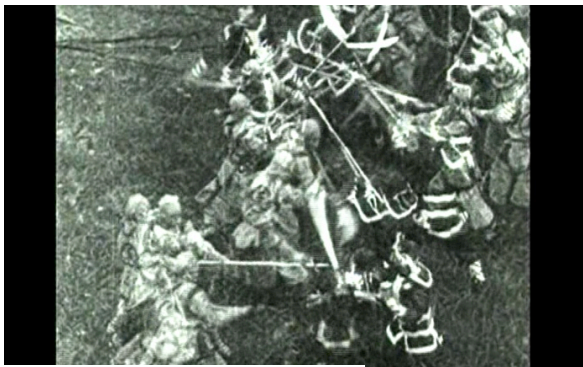


Abbildung 43



Abbildung 44

Romance of the Western Chamber basiert auf einem fiktionalen Stoff, der seit dem 9. Jahrhundert in diversen Formen weiter gegeben wurde. Die Versetzung der Handlung in die Tang-Zeit verlangt danach *Romance* zum Kostümfilm zu machen, gleichzeitig wurde aber auch eine frühe Form von *Wuxia* eingeführt, indem Kampfszenen ausführlich und bewusst durchstilisiert abgebildet wurden. Die Verlagerung in die Tang Dynastie wirkt nicht ganz zufällig. Die Herrschaft der Tang markierte einen Höhepunkt der frühen chinesischen Kultur. Territoriale Ausdehnung und gute ökonomische Verhältnisse durch den Handel entlang der Seidenstraße hatten China zu einer Vormacht im ostasiatischen Raum gemacht. Benachbarte Staaten zollten dem Kaiserreich Tribut und der kulturelle Einfluss Chinas auf Vietnam, Korea und Japan war hoch. Die innenpolitisch lange stabile Regierungszeit der Tang repräsentierte im Prinzip alles was China Ende der 1920er Jahre als verloren wählte. Trotzdem finden sich speziell im Fall der Dynastie auch Parallelen zum China des frühen 20. Jahrhunderts. In der zweiten Hälfte ihrer Regentschaftszeit hatte die Dynastie an Autorität verloren, was lokalen Militärmachthabern zum Aufstieg verhalf, die bis zum Aufstieg der Song Dynastie äußerst einflussreich waren und am Ende weitgehend autonom von der Regierung handeln konnten. Es ist möglich, dass Tiger Sun in *Romance of the Western Chamber* nach diesen historischen Figuren gestaltet wurde, die eindeutig an die Warlords erinnerten. Das Setting des Films in einem buddhistischen Kloster ist kohärent mit der friedlichen Koexistenz der drei spirituellen Hauptströmungen Daoismus, Konfuzianismus und Buddhismus bis Mitte des neunten Jahrhunderts. Während *Wuxia* Filme historische Settings oftmals nicht genauer definieren, wurden Kostüm und geschichtliche Gegebenheiten für *Romance* vergleichsweise genau recherchiert. Wie *Laborer's Love* ist *Romance of the Western Chamber* ein Hybridprodukt, wenn auch in

einem ganz anderen stilistischen Bereich. Beide Filme erprobten in ihren Genres die Möglichkeiten des Mediums, wie sich an der Verwendung von Filmtricks und stilistischen Mitteln erkennen lässt. Die Traumsequenz in *Romance* wurde mit den damals üblichen Überblendungen und Doppelbelichtungen gestaltet.

Hou Yao war politisch sehr aktiv. Dass er zugunsten des Kostüm- und *Wuxia*-Genres aufhörte sozial- oder systemkritische Filme zu machen ist daher äußerst unwahrscheinlich. *Romance of the Western Chamber* stellt bei weitem nicht so eine Ausnahmeerscheinung in Hous Werk dar, wie es der Vergleich mit *A Spring of Pearls* im ersten Moment vermuten lässt. Der Originalstoff des „Westzimmers“ beinhaltet anders als der Film eindeutig den unstandesgemäßen Vollzug der Ehe ohne elterliche Erlaubnis. Das Stück und seine Vorgänger wurden von konservativen Konfuzianern als unmoralisch klassifiziert und abgelehnt. Hou Yaos und Pu Shunqings Interesse an spezifisch weiblichen Problematiken kommt im Film kaum zum Ausdruck. In Form von Erzählungen und Stücken beinhaltete der Titel jedoch meist Yingyings Namen und befasst sich wesentlich genauer mit ihrer Perspektive. Ein Punkt, der im Film objektiv betrachtet offen bleibt ist die Frage ob Zhang das Examen bestanden hat und ob tatsächlich geheiratet wird. Die Urformen der Geschichte beschreiben die voreheliche Beziehung explizit und enden teils damit, dass Zhang weiterzieht und Yingying zurück lässt. Obwohl die filmische Handlung meist gemäß jüngerer Verarbeitungen mit einem Happy End und dem Segen der Mutter erzählt wird, sieht man an sich keines dieser beiden Ereignisse, angedeutet wird es allerdings. Erst bei Zhangs Rückkehr von seiner Reise, über die der Zuschauer ob des fehlenden Materials gänzlich im Unklaren ist, sieht Yingying ihren Geliebten direkt an, ohne sich abzuwenden. Die letzte Szene des Films, die meist als Bestätigung der Eheschließung interpretiert wird findet hinter verschlossenen Türen statt. Der vielleicht wichtigste Blick des Films wird vor den Augen des Zuschauers nur noch zum Schattenspiel. Wir sehen wortwörtlich *dianying*.



Abbildung 45-46

4.9 Wu Suxin, Zhang Huimin & die Huaju Studios

Ende der 1920er Jahre war es zur Norm geworden weibliche Rollen mit weiblichen Schauspielerinnen zu besetzen. Das Stigma um die Frau als Teil der Filmwelt war weitgehend aufgehoben worden, die Rolle der Schauspielerin in der Gesellschaft blieb jedoch ambivalent. Der unmoralische Ruf der Schauspielerinnen voraus eilte hatte den Nebeneffekt, dass im Film tätige Frauen oft branchenintern Beziehungen pflegten oder heirateten. Aus diesen Partnerschaften gingen häufig künstlerische Kooperation hervor, wie etwa bei Pu Shunqing und Hou Yao oder Ren Pengnian und Wu Lizhu. Ein solches Paar zeichnet sich für den „Genreblender“ *An Orphan* verantwortlich.

Die 1905 geborene Schauspielerin Wu Suxin traf während ihrer Arbeit an der Minxin-Produktion *Heroine Li Feifei* im Jahr 1925 auf die Brüder Zhang Qingpu und Zhang Huimin. Der dritte und älteste der Brüder, Zhang Huichong, war bereits lange beim Film tätig gewesen, als er 1927 die auf Martial Arts spezialisierte Huichong Film Company mit seiner Frau, der Schauspielerin Xu Sue gründete. Inspiriert von dessen Erfolg beschlossen die beiden jüngeren der Zhangs ihren Anteil des Erbes ebenfalls in ein Studio zu investieren und gründeten Huaju. Wu Suxin wurde schnell zur Leading Lady des Studios, das in nur knapp fünf Jahren zwischen 1927 und 1931 um die 24 Filme mit Wu in der Hauptrolle herausbrachte, in denen sie oft Seite an Seite mit ihrem Partner Zhang Huimin spielte. Aus den eher spärlichen Aufzeichnungen zu dem Schaffen des Paares geht hervor, dass Wu Suxin einen relativ hohen Bekanntheitsgrad als frühe Action-Darstellerin erreicht haben muss. *Wuxia* war Ende der 1920er-Jahre vermutlich das erste und auch einzige Genre, in dem Frauen die Möglichkeit hatten unkonventionelle, starke Charaktere als Hauptrollen zu verkörpern. Der Martial Arts Trend der späten 1920er Jahre brachte eine Figur auf die Leinwand, die sowohl in der Literatur als auch in der Pekingoper seit Jahrhunderten existierte, *Nüxia*, also die weibliche Heldin. Wu Suxin schuf die in zahlreichen Produktionen wiederkehrenden Persona White Rose Woo, ein Alias mit dem sie in *An Orphan* auch in den Credits genannt wird. Es ist aus diesem Blickwinkel gesehen ironisch, dass der einzige verbleibende ihrer Filme, an dem sie übrigens auch gemeinsam mit Zhang Regie führte, sie in einer erzkonservativen Frauenrolle zeigt. Obwohl die durch athletische Kämpferrollen berühmt gewordene Wu in *An Orphan* eine absolute Opferrolle übernimmt, ist der Film als Gesamtwerk ist jedoch alles andere als konventionell.

Weder über die Zhang-Brüder, noch über Wu Suxin oder Huaju liegen viele verlässliche Informationen vor. Sowohl die Huichong Film als auch Huaju mussten in Folge des japanischen Angriffs auf Shanghai im Jahr 1932 schließen und außer *An Orphan* ist kein einziger von Wus Filmen erhalten.



Abbildung 47

Nach der Auflösung des Studios trennten sich Zhang und Wu, die gegen Ende der 30er Jahre zum Theater zurückkehrte. Ihre Spuren verlieren sich nach dem Jahr 1954 in Hong Kong wo sie mit Yang Naimei und Zhang Zhiyun am Filmprojekt *Tiantang Meinü* arbeitete. Zhang Huimins *Lustruous Pearls* aus dem Jahr 1927 existiert angeblich ein Fragment, das im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht zugänglich gemacht werden konnte.

4.10 *An Orphan*: Die Sehnsucht nach der Moderne in einer neuen Bildsprache

An Orphan (auch als *Orphan Bird amidst the Snow* oder *Orphan of the Storm* übersetzt) ist ein äußerst kurioses Werk, das, vermutlich aufgrund der Schwierigkeit es einem Genre zuzuordnen, abgesehen von einigen Online-Plattformen lediglich bei Paul Pickowicz ausführlich thematisiert wird. Zhang Zhen spricht den Film in einem kurzen Absatz in *A Companion to Chinese Cinema*⁸² an, wo sie ihn mit dem Griffith-Fieber, das in den 1920er Jahren China erfasste, in Verbindung bringt. Zhang erkennt *An Orphan* als lose adaptierte Nachempfindung von Griffiths *Way down East*, der selbst wiederum eine Adaption des gleichnamigen Stücks von Lottie Blair Parker ist. In *Way down East* wird Anna, ein armes Mädchen vom Land durch eine vorgetäuschte Heirat dazu getrieben wird mit einem reichen, skrupellosen jungen Mann zu schlafen, der sie verlässt als sie schwanger wird. Die Familie die sie aufnimmt, verstößt sie als sie von ihrer Vergangenheit erfährt und Anna flieht. Sie gerät in einen Schneesturm und droht in einem eisigen Fluss zu ertrinken, kann aber in letzter Sekunde von David, dem Sohn der Familie gerettet werden. Die beiden heiraten zu guter Letzt. Abgesehen von diesen Hauptmotiven der Handlung hat das um die Hälfte kürzere *An Orphan* allerdings herzlich wenig mit Griffiths Drama zu tun.

Die Waise im Mittelpunkt der Handlung ist Chunmei. Der Film eröffnet mit einer Szene, die in ihrer opulenten Ausstattung vermuten lässt, dass es sich um einen Kostümfilm handeln könnte. Tatsächlich wird allerdings eine arrangierte Heirat im traditionellen Stil abgebildet. Während Chunmei, noch unsichtbar, in einer verhüllten Sänfte zur Zeremonie getragen wird, wird dem Zuschauer ihr künftiger Ehemann Langen mit Hilfe der Zwischentitel als uncharmanter und lächerlicher Charakter vorgestellt. Zum Unglück der eindeutig unfreiwillig anwesenden Chunmei bewahrheitet sich diese Beschreibung, als das „Paar“ in Begleitung von Langens Mutter und der Konkubine seines Vaters in deren Haus eintrifft. Als die offenbar todunglückliche Chunmei sich weigert die Ehe zu vollziehen beschwert sich Langen bei seiner Mutter und der Konkubine, Mrs. Wei, die Chunmei für ihren Ungehorsam drangsaliert und misshandelt. Schließlich flüchtet Chunmei, die vor Verzweiflung mittlerweile an Selbstmord denkt, und dem Zuschauer wird erstmals klar, dass sie sich anscheinend fern von Shanghai befindet. Den einzigen Hinweis auf Zivilisation gibt die Tatsache dass sie sich entlang einer Bahnstrecke orientiert. Offensichtlich am Ende ihrer Kräfte bricht sie auf den Gleisen zusammen. Doch bevor der nahende Zug sie erreichen kann, erblickt der männliche Protagonist Dapeng sie aus seinem Auto und eilt zu ihrer Rettung. Es stellt sich schnell heraus, dass Dapeng, der sie aus Mitleid für ihre Situation sofort als Haushilfe für seine wohlhabende Familie anstellt, die Antithese zu Langen darstellt. Höflich, modern und endlos wohlmeinend nimmt er Chunmei ständig vor seiner Familie in Schutz. Dapengs Mutter und die jüngere seiner zwei Schwestern nehmen

Chunmei zwar nicht begeistert, aber durchaus hilfsbereit auf und werden im Großen und Ganzen als angenehme, liebenswerte Charaktere dargestellt. Im Unterschied dazu zeigt die ältere, ständig rauchend abgebildete Schwester Hong wenig Verständnis dafür, dass Chunmei sich als Bedienstete recht ungeschickt anstellt. Offenbar von Depressionen gequält driftet diese während der Arbeit in Gedanken ab was dazu führt, dass sie Vasen und Waschschüsseln zerbricht und Brandlöcher in die Wäsche bügelt. Hong, die weniger sanftmütig ist als der Rest ihrer Familie reagiert wie Mrs. Wei mit Schlägen auf Chunmeis Versagen und muss erst von ihrer Schwester davon überzeugt werden von ihr abzulassen. Kurzfristig scheint sich Chunmeis Schicksal zum besseren zu wenden. Der Familienvater ist zurück gekehrt und die ganze Familie inklusive Chunmei wird in einer harmonischen Einstellung fröhlich bei der Feldarbeit gezeigt. Als Chunmei beauftragt wird Wasser zu holen stößt sie allerdings auf Dapeng der ihr seine Liebe gesteht. Das Wasser ist vergessen, allerdings nur von Chunmei. Dapengs Schwester „ertappt“ die beiden, die für heutige Verhältnisse äußerst keusch nebeneinander sitzen und plaudern. Chunmei erwidert Dapengs Gefühle offensichtlich, doch der Vater zeigt sich entsetzt über Chunmeis vermeintliche Dreistigkeit und verbietet ihr weitere Gespräche mit seinem Sohn. Als sie in Dapengs Abwesenheit zur Neujahrsfeier mit einem Speisentablett stolpert scheint die Familie genug von ihr zu haben und wirft sie hinaus. Chunmei stürzt Hals über Kopf, anscheinend vollkommen ignorant gegenüber der Tatsache, dass es Winter ist, in leichter Kleidung aus dem Haus und verschwindet in der Dunkelheit. Der von einer Feier zurück gekehrte Dapeng ist entsetzt über Chunmeis Entlassung und macht sich seinerseits ausgerüstet mit einer Laterne auf die Suche nach ihr. Schließlich findet er sie halb erfroren und bewusstlos, aber am Leben im Schnee. Er wickelt sie in seinen Mantel und macht sich auf den Weg sie zurück zu tragen. Die Szene wirkt wie ein stimmiges Finale, doch der Schein trügt. Als Dapeng Rast macht und Chunmei erwacht, sehen sich die beiden auf einmal von einer Gruppe Männer bedrängt. Die Situation wirkt absurd genug in Anbetracht der Tatsache, dass sich alle Beteiligten in Stadtkleidung auf einer weiten Fläche mit gebirgsähnlichen Zügen befinden, doch es kommt noch wunderlicher. Der Anführer der hostile wirkenden Gruppe stellt sich als der Hochzeitgast Xiaodi heraus, der der soeben erst aus der Ohnmacht erwachten Chunmei eröffnet er habe schon lange ein Auge auf sie geworfen. Chunmei erwidert dieses Sentiment ganz offensichtlich nicht, doch Xiaodi befindet es scheinbar trotzdem, oder gerade deswegen, als effizienter seine romantischen Ambitionen durch die gewaltsame Entführung Chunmeis umzusetzen. Während sich seine Freunde Dapengs entledigen, indem sie ihn von einer Klippe aus in einen See stoßen, verschleppt Xiaodi Chunmei in seine nahegelegene Residenz. Die Villa verfügt praktischerweise über einen geräumigen, mit Verließen ausgestatteten Keller. Als Chunmei ihre Abscheu gegenüber ihrem Entführer ausdrückt, wird sie prompt in diesen verfrachtet. In der Bestrebung sie umzustimmen darf sie allerdings nicht alleine in ihrer Zelle verweilen, sondern muss diese mit zwei giftigen „Echsen“ (es handelt sich um Geckos) teilen bis sie ihre Meinung ändert. Glücklicherweise kommt es nicht so weit, denn Dapeng hat in der Zwischenzeit das Versteck der Schurken gefunden und setzt einen nach dem anderen in einer Kampfszene quer durch das Haus außer Gefecht. Im Finale des Films kommt Huajus Markenzeichen, die Kampfszene, doch noch zum Einsatz bevor Dapeng Chunmei aus ihrer Zelle befreien kann. An ihrer Stelle sitzt nunmehr Xiaodi hinter seinen eigenen Gittern, während die „Echsen“ an ihm hochklettern. Während Xiaodi im Off allmählich vergiftet wird, gesteht Chunmei

Dapeng nun ebenfalls ihre Liebe, oder viel eher Zuneigung. Die englische Version des Zwischentitels lautet: „You have, for my sake, braved dangers and the storm, taking no heed for your personal safety and in this I am greatly affected by your love and henceforth am quite willing to submit to your commands“⁸³.



Abbildung 48-50

Pickowicz, der sich über den Bezug zu Griffith scheinbar nicht im Klaren ist kommentiert die finale Szene des Films und Chunmeis abschließende Worte verständlicherweise mit einem perplexen „What?“⁸⁴. Da Zhang und Pickowicz ihre jeweiligen Forschungen zu *An Orphan* im selben Jahr veröffentlicht haben ist verständlich, dass Pickowiczs Interpretation zahlreiche Fragen aufwirft, die mit Hilfe der Originalverfilmung einfacher erklärbar gewesen wären, was aber auch Zhang Zhen nicht getan hat. Da er das Werk im Gegensatz zu Zhang Zhen aber eben nicht in wenigen Sätzen als gekünsteltes Faksimile abschreibt, lohnt es sich durchaus einen Blick auf seine Beobachtungen zu werfen. Pickowicz behandelt die Filme *A String of Pearls*, *Oceans of Passion* und *An Orphan* im Kontext der modernen Ehe. Seine Untersuchung der Werke auf sozialkritische Botschaften ist hinsichtlich einer inhaltlichen Analyse somit wesentlich zielführender als Zhang Zhens nebensächliche Erwähnung des Films.

An Orphan weist trotz starker stilistischer Differenzen auf narrativer Ebene auch einige Parallelen zu *A String of Pearls* auf. Das Konzept der arrangierten Heirat gerät gleich zu Beginn des Films unter Beschuss. Die traditionell-konservative Familie Langens verkommt zu einer antipodischen Karikatur, die für die Rückständigkeit einer streng konfuzianischen Geisteshaltung steht. Der lächerliche Eindruck Langens wird im Übrigen durch ein scheinbar absichtlich überzogen-theatralisches Spiel verstärkt, wodurch er sich in seiner Mimik und Gestik deutlich von den anderen Darstellern abhebt. *An Orphan* zeigt untypischerweise aber auch die Brutalität mit der das traditionelle Gedankengut auf Chunmei übertragen werden soll. Sie wird geschlagen und gedemütigt. Gleichzeitig wird versucht, die Charaktere mehr als in anderen Filmen über die Zwischentitel zu differenzieren und ihre psychische Kondition sichtbar zu machen. Während *A String of Pearls* im Vergleich bei rund 100 Minuten Laufzeit über 111 Zwischentitel und um die 20 Erpresserbriefe und Credits verfügt, sind es im beinahe 25 Minuten kürzeren *An Orphan* ganze 134. Auffallend ist dabei, dass selbst die Einführung der einzelnen Charaktere schon durch die Zwischentitel versucht möglichst viel Information über deren Geschichte und Persönlichkeit preiszugeben. Während *A String of Pearls* gerne Metaphern verwendet und selten auf das akute Innenleben einer Figur eingeht, werden die Anwesenden in *An Orphan* genau analysiert. Einer der markantesten Unterschiede zwischen diesen beiden Dramen, die

sich in ihrem Streben nach Modernität inhaltlich ähneln, ist die fast umgekehrte Rolle von Informations- und Bildebene. In *A String of Pearls* distanziert sich die Kamera gewissermaßen von Xiuzhens und Yushengs selbstverschuldetem Schicksal. Inhaltlich Relevantes wird maßgeblich über die Zwischentitel vermittelt, ohne die die Enthüllung am Schluss nahezu unverständlich wäre. Der Text erfüllt eine beinahe ausschließlich handlungsbezogenen informative Funktion. Er erklärt Abläufe und Dialoge. Die Dialoge beziehungsweise „Monologe“ wiederum beschreiben fast ausschließlich äußere Umstände, oder vermitteln eine Botschaft. Die Handlung von *An Orphan* wäre hingegen auch ohne jegliche Zwischentitel einfach zu verfolgen, was nicht an einem Mangel an Ereignissen liegt, sondern daran dass sie strikt chronologisch verläuft und nicht auf Rückblenden oder komplizierte Erklärungen angewiesen ist. Die Zwischentitel werden hier wesentlich deskriptiver zum Einsatz gebracht, indem sie die Eigenschaften einzelner Personen beschreiben. Obwohl ein Großteil der Titel wie *A String of Pearls* Dialoge wiedergibt, ist deren Aufgabe eine andere. Trotz einiger auf Englisch eigentümlich anmutender Übersetzungen bleibt die Intention dieselbe. *An Orphan* beschreibt das Innenleben des Individuums. Trotzdem sind die Motive der beiden Filme schlussendlich ähnlich. In gewisser Weise bildet *A String of Pearls* das ab, was in *An Orphan* angestrebt wird, die „moderne“ Ehe. Wie das gutbürgerliche Heim von Xiuzhen und Yusheng repräsentiert Dapengs Residenz im westlichen Stil alles Erstrebenswerte. Doch *An Orphan* ist ein Film, der auch mit Erwartungshaltungen spielt und voreilige Schlussfolgerungen gezielt zunichte macht. Chunmeis innerer Kampf endet weder mit der Flucht vor Langan, noch mit ihrer Aufnahme bei den Yangs. Selbst ihre Rettung aus einer potenziell tödlichen Situation gibt erst den Auftakt zu einem Finale, das Pickowicz, genau wie die letzten Szenen von *A String of Pearls*, als höchst unplausibel auffasst. Die Verstrickungen am Ende von *A String of Pearls* sollen den hohen Stellenwert des modernen Lebens, das in diesem Fall eben unweigerlich mit einem bestimmten sozialen Status verbunden ist noch einmal unterstreichen. Obwohl *An Orphan* auf ideologischer Ebene ebenso den modernen Lebenswandel in Form der modernen Ehe zum Ziel erklärt, können die Enden der Filme nicht gleichermaßen als unrealistisch erklärt werden. Zum einen handelt es sich um komplett unterschiedliche Stoffe. *A String of Pearls* bietet eine klassische Version einer Dramenadaption, die mit einem Happy End belohnt wird. *An Orphan* verarbeitet scheinbar Charakteristika verschiedener Genres um Chunmeis dramatische Geschichte auf einer wesentlich psychologischeren Ebene zu erzählen, kann aber nicht wirklich als Drama klassifiziert werden. Griffiths Verfilmung wurden lediglich Plot-Points und Charaktere entnommen. Zhang Huimins Interpretation von *Way Down East* lässt *A String of Pearls* vergleichsweise originalgetreu aussehen. Die Analyse des Films soll nachfolgend versuchen die Genrefrage zu klären und Stellung zu der Interpretation von Paul Pickowicz beziehen.

4.10.1 Interpretationsversuche: Innovation oder fehlgeschlagene Adaption?

Ein Hauptgrund dafür, dass allgemein Verwirrung über die Zuordnung von *An Orphan* herrscht, ist das Setting des Films. *Laborer's Love* und *A String of Pearls* sind klar im urbanen Raum zu verorten. *Romance of the Western Chamber* lässt ebenfalls keine Fragen über den Handlungsort offen. Im Gegensatz dazu findet die Hochzeit am Anfang von *An*

Orphan zwar in einem scheinbar städtischen Milieu statt, dieser Eindruck erweist sich allerdings als falsch, als Chunmei flüchtet und weit und breit keine Spur einer Stadt zu erkennen ist. Mehr noch wird das moderne Heim der wohlhabenden Familie Yang, das man klassischerweise mit der Stadt assoziieren würde in eine unidentifizierbare Landschaft eingebettet. Als Chunmei aus diesem ausgeschlossen wird und eine zweite, diesmal unfreiwillige Flucht antritt, taucht aus der nächtlichen Wildnis erstaunlicherweise ein weiteres Haus auf in dem sie um Unterkunft bittet, die ihr aber verweigert wird. Auch Xiaodis „Versteck“, das sich nicht in allzu großer Entfernung befinden kann, scheint sich aus dem Nichts in der sonst unberührten Natur zu materialisieren. Da der Film im deutsch- und englischsprachigen Raum wissenschaftlich so gut wie gar nicht untersucht wurde, liegt nahe, dass tatsächlich nur Zhang Zhen die Verbindung zu Griffith herstellen konnte und ihre Erkenntnis auch nicht zu anderen Personen die sich mit *An Orphan* befasst haben vorgedrungen ist. In der Tat gibt ein Zwischentitel am Beginn von Griffiths Original diesbezüglich eine deutliche Erklärung ab: „*Time and Place in the Story of make-believe Characters – nowhere – yet everywhere; Incidents – never occurred – yet always happening.*“⁸⁵ Griffith beschreibt mit diesen einleitenden Worten die Allgemeingültigkeit der Geschichte und der in ihr behandelten Problematiken. Paul Pickowicz beschreibt seinen Eindruck der Szenerie im Unterschied dazu folgendermaßen:

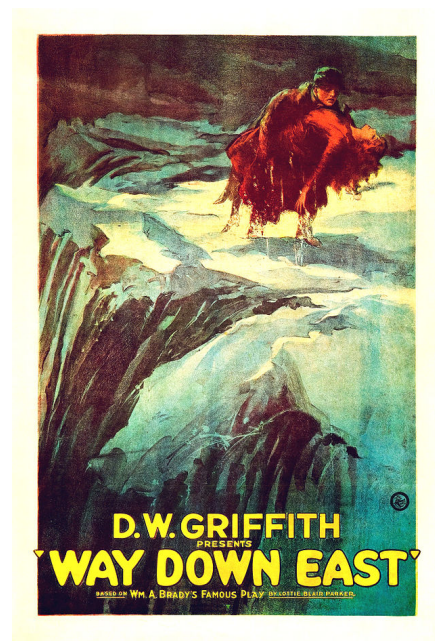
„*Zhangs brutally violent, even sadistic, film makes little or no effort to package itself as a ‚feels-and-looks-like-realism‘ melodrama. Indeed, one is tempted to classify ‚Orphan in the Snow‘ as a terrifying horror film. It is an urban film that largely takes place in an unrecognizable, nonurban fantasyland that looks more like Transylvania than Shanghai.*“⁸⁶

Wie Pickowicz feststellt, fällt der typische Symbolismus, den beispielsweise die Stadt in zahlreichen chinesischen Filmen inne hat, genauso weg wie die Harmonie die normalerweise mit ländlicher Umgebung in Verbindung gebracht wird. Während er in Folge nicht weiter darauf eingeht, warum *An Orphan* einen derart ungewöhnlichen Eindruck auf ihn hinterlassen hat, bietet sein Vergleich mit dem Horror-Genre einen Erklärungsansatz. Herkömmliche Assoziationen werden absichtlich aufgebrochen und hinterlassen einen beunruhigenden Eindruck von Chaos. Gewöhnliches in befremdliche Kontexte zu versetzen und dadurch unterbewusst einen verstörenden Eindruck zu erzeugen ist, wie Pickowicz hier seinerseits unbewusst erkennt, ein typisches Instrument des Horrorfilms, aber auch das einzige das *An Orphan* mit diesem Genre verbindet. Dass dem Zuschauer in dieser Hinsicht keine Hinweise gegeben werden, was nun die Moral der Geschichte ist, hebt *An Orphan* von allen anderen Filmen ab, die im Rahmen dieser Arbeit behandelt wurden. Eine Möglichkeit der Interpretation bietet die titelgebende Szene, in der Chunmei bewusstlos im Schnee liegend von Dapeng gefunden wird. Die Rolle der Natur in der Geschichte des Films ist vielfältig und reicht von rein ästhetischen Aspekten bis hin zu komplexen Metaphern. Inseln, Berge oder Dschungel sind oft mehr als der Hintergrund vor dem sich der Protagonist bewegt. Sie können ein Spiegel dessen sein, was in einer Figur vorgeht, aber auch bestimmte Assoziationen auslösen. Davon ausgehend, dass die Landschaft in der sich Chunmei bewegt relativ zufällig wirkt, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass ihr Stellenwert ein symbolischer ist und keinen filmischen Realismus befördern soll. Nimmt man als

ultimatives Ziel des Films die Heirat von Chunmei und Dapeng an, gilt es zwei Hindernisse zu beseitigen. Das ist zum einen der Widerstand von Dapengs Familie und andererseits Chunmeis Depression. Dass Dapeng sich alleine aufmacht um Chunmei zurück zu bringen ohne die Meinung seiner Familie einzuholen lässt erkennen, dass er seine Entscheidung bereits getroffen hat. Dass dieser Konflikt nicht ganz eindeutig aufgelöst wird unterstützt die Aussage, dass die moderne Beziehung nicht auf den elterlichen Segen angewiesen ist. Dapeng ist sich seiner Sache bereits sicher, als er Chunmei im Schnee entdeckt. Umgekehrt ist es für Chunmeis Transformation essentiell, dass Dapeng sich zu ihr bekennt, was ihr zu diesem Zeitpunkt mangels Bewusstsein nicht klar wird. Der Moment im Schnee stellt den dramatischen Gipfel und einen klaren Wendepunkt des Films dar. Die surreale Szenerie ist mehr als nur ein Symbol der Allgemeingültigkeit wie bei Griffith, sondern scheint in *An Orphan* auch eine Allegorie auf Chunmeis Innenleben zu sein. Während *Laborer's Love*, *A String of Pearls* und *Romance of the Western Chamber* alle mit Filmtricks in Form von Traum- und Fantasiesequenzen arbeiten um Vorgänge im Inneren darzustellen, gibt es in *An Orphan* keine derartige Szene. Filmtricks werden spärlich eingesetzt. Das legt die Schlussfolgerung nahe, dass sich psychologische Motive auf andere Art und Weise manifestieren müssen, wie eben die Szene im Schnee, die Chunmeis Einsamkeit eindrücklich sichtbar macht. Die einzige Sequenz, in der der Attraktionscharakter des Mediums bedient wird, ist kurioserweise die Projektion eines schwarzen Sängers (tatsächlich eine *Blackface*-Rolle, die von einem chinesischen Darsteller verkörpert wird) vor einem Grammophon, um bildlich darzustellen, dass im Haus der Yangs wohl auch westliche Musik gehört wird. Obwohl die Szene stilistisch die klassischen Tricks des Attraktionskinos bedient, ist ihr Einsatz weder handlungsrelevant noch besonders komisch. Viel eher soll eine Stimmung vermittelt werden, wodurch sie sich in ihrer Verwendung von Tricksequenzen in anderen Filmen unterscheidet.



Abbildung 50-52



Schon Jahre zuvor war mit Werken wie *A String of Pearls* demonstriert worden, dass der Film nicht mehr von seinem Attraktionscharakter abhängig war, doch die Genres waren noch weitgehend vorgegeben und strikt definiert. Komödien, Dramen und selbst der etwas vielfältiger umsetzbare Kostümfilm waren klar erkennbar. *An Orphan* wird mangels besserer Erklärungen meist als Genremix bezeichnet. Welche Genres damit gemeint wären ist allerdings fraglich. Während die Hochzeit durch die traditionellen Kostüme kurzfristig an Kostümfilm denken lässt, spielt sich de facto alles in der Gegenwart ab. Die „Kostüme“ sollen nicht den Anschein eines historischen Settings erwecken, sondern entsprachen den Gebräuchen einer konservativen Heirat. Die Kampfsequenzen am Ende des Films haben wiederum nichts mit *Wuxia* oder traditioneller Kampfkunst zu tun, sondern sind einfach Schlägereien. Die meiste inhaltliche Ähnlichkeit scheint *An Orphan* noch mit Familiendramen wie *A String of Pearls* zu haben, doch die Werke sind stilistisch meilenweit voneinander entfernt. Bei näherer Betrachtung liegen die Parallelen zu *A String of Pearls* auch weniger auf inhaltlicher Ebene als im gemeinsamen Motiv der modernen Ehe. Diese wird von Hou Yao allerdings als Rahmen und Voraussetzung seines ganzen Films abgebildet während sie *An Orphan* eher eine weit entfernte Hoffnung darstellt. Der Versuch den Film anderen etablierten Genres zuzuordnen oder ihn als Hybridprodukt beschreiben ist eine Notlösung. Tatsächlich ist es aus heutiger Perspektive gut möglich, dass Zhang Zemin und Wu Suxin einen frühen Actionthriller koproduziert haben. Was Pickowicz als „...direction of the horror, gothic, and fantasy genre...“ beschreibt, ohne diese Behauptung weiter auszuführen, verfügt über unerwartet viele Charakteristika eines Thrillers. Von der Charakterisierung der Figuren bis zur Szenerie versucht der Film vor allem eine Grundstimmung aufzubauen, meist einen unangenehmen Unterton behält. Es gibt keine Szenen der Erleichterung oder Komik, die die Antizipation des nächsten Unglücks beim Zuschauer wirklich zu durchbrechen vermögen. Das narrative Gestaltungsmittel, das *An Orphan* von allen anderen Werken trennt ist die Spannung. Sie kann nur aufrecht erhalten werden, indem der Film die Psyche Chunmeis in den Mittelpunkt stellt und die Distanz zu seinen Figuren, oder zumindest seiner Hauptfigur, aufgibt. Viele Aspekte des Films wie die Szenerie oder selbst die Logik der Handlung erscheinen fragwürdig. Das Sichtbarmachen des Unangenehmen und Intimen allerdings wirkt wesentlich realistischer als in den zuvor diskutierten Werken. Selbst die tragische Situation in die Xiuzhen und Yusheng geraten wird mit einem distanzierten Kamerablick beobachtet. Dem Zuschauer wird nur der minimale Anteil ihres Leids gezeigt der zum einen moralisierend wirkt und andererseits die Geschichte voran treibt, also die unmittelbaren Zeiträume vor Yushengs Inhaftierung und vor dessen Entlassung. Im Gegensatz dazu erzählt *An Orphan* von Anfang bis Ende eine Leidensgeschichte, die wortwörtlich erst in der letzten Minute doch noch zu einem (wahrscheinlichen) Happy End gelangt. Erst durch die drastische Maßnahme, Xiaodi seinem Schicksal zu überlassen wird ein Gefühl der Stabilität erzeugt. Davor gibt es keinen Garant für einen glücklichen Ausgang des Abenteuers für Chunmei. Die strikte Linearität in der sich das Geschehen unaufhaltsam weiter entfaltet verstärkt das ständige Gefühl dessen, was Hitchcock in einem etwas eloquenteren Format nicht viel später unter dem Begriff *Suspense* weltberühmt machte. Es ist unbekannt, ob Hitchcocks erste Filme in China zugänglich waren und äußerst unwahrscheinlich, dass irgendein Zusammenhang zwischen den beiden Filmschaffenden besteht. Den Film als „Actionthriller“ zu sehen ist eine kreative Theorie, aber mindestens so plausibel wie ihn mit den Genres Horror oder Fantasy zu vergleichen.

Auf schauspielerischer Ebene äußert sich die Ähnlichkeit mit dem Horrorfilm lediglich in der Kerkerszene, als die giftigen Reptilien sich Chunmei bedrohlich nähern und sie in mehreren Einstellungen um Hilfe schreiend gezeigt wird. Die für den Horrorfilm ikonische Darstellung angstverzerrter Gesichter wiederholt sich wenige Minuten später, als Xiaodi ihren Platz in der Zelle einnimmt. Der Schrei ist in *An Orphan* nicht die einzige Anspielung auf den im Film abwesenden Ton. Es ist vielleicht das letzte wirklich auffällige Merkmal des Films, dass der Mangel des Tons deutlich zur Schau gestellt wird. Die Szene, in der Dapengs Mutter und Schwester vorgestellt werden, während sie Musik hören zeigt das Grammophon nicht etwa im Hintergrund sondern inszeniert es unter Einsatz von Doppelbelichtung und Close-Ups im Gegenteil als Mittelpunkt des Geschehens. Eine lange Einstellung zum Auftakt des Films zeigt traditionell gekleidete Trompetenspieler bei der Hochzeit. Nachdem Chunmei und Dapeng von seiner Familie der Kontakt untersagt wird, sieht man Dapeng vor dem zu Bett gehen in seinem Zimmer. Die Einstellung wird zur Nahaufnahme der spielenden Hauskatze geschnitten, die einen Ball die Stiegen hinunterwirft. Dapeng folgt dem „Geräusch“ und findet am Ende der Treppe Chunmei, die auf einer Liege eingenickt ist. Dass *An Orphan* sowohl bildsprachlich als auch narrativ über Eigenschaften verfügt, die äußerst unkonventionell erscheinen ist nicht zu übersehen. *An Orphan* kann als Genrefilm abseits der Norm beschrieben werden, über die Motive seiner Entstehung kann allerdings nur spekuliert werden. Kaum ein anderes erhaltenes Werk lässt so wenige Rückschlüsse auf seine Produktionshintergründe zu.

Um Chunmeis Reise einen dramatischen Höhepunkt zu verleihen, wird ihr durch die Entführung noch ein mal die beiden Extreme vor Augen gehalten, zwischen denen sie, so zumindest die Implikation des Films, zu entscheiden hat. Was das über die der Frau zuge dachte Position aussagt ist ähnlich wie in *A String of Pearls* ein Thema für sich. Durch die Wiederverwendung eines Charakters, der am Anfang ihres Leidenswegs anwesend war schließt sich der narrative Kreis. Weiters eignet sich dieser ausgezeichnet um ein Exempel zu statuieren. Die finale Szene deutet das Ableben des Unterdrückers, einem Sinnbild der Rückständigkeit selbst an. Das Alte wird wortwörtlich getötet. Gleichzeitig scheint es dieser letzten großen Geste Dapengs bedurft zu haben um Chunmei von der Möglichkeit eines neuen Lebens zu überzeugen. Die Beseitigung Xiaodis symbolisiert auch Dapengs Entschlossenheit zur Not mit seiner Familie zu brechen. Chunmeis letzte Worte bestätigen die Zukunft des Paares, ob mit oder ohne Unterstützung der Familie. Chunmeis abschließender Monolog hört sich speziell in seiner englischen Version aus heutiger Sicht nach einem minder vorteilhaften Kompromiss an. Chunmei hat sich, trotz ihrer hilflosen Darstellung selbst aus ihrer Zwangsehe befreit und befreit sich wortwörtlich selbst aus ihrer Zelle, indem sie dem von Dapeng abgelenkten Xiaodi den Schlüsselbund vom Gürtel stiehlt. Dass die Schlussfolgerung für sie daher lautet, sich lieber einem gutherzigen, modernen Ehemann unterzuordnen wirft einmal mehr die Frage auf, wie fortschrittlich derartige Filme wirklich gedacht waren. Die ambivalente Darstellung der weiblichen Protagonistin ist ein Punkt, der *An Orphan* schlussendlich wieder mit *A String of Pearls* verbindet. Obwohl Chunmei anders als Xiuzhen zumindest nicht beschuldigt wird Schuld an ihrem eigenen Leid zu tragen, wird sie durch und durch als Opfer dargestellt. Erstrebenswert ist laut beiden Filmen nicht die Unabhängigkeit, sondern die Abhängigkeit vom richtigen Mann. Im Kontext seiner Entstehungszeit betrachtet, stellt das natürlich eine Auffassung dar, die in der

Gesellschaft als durchaus „modern“, wenn unter streng konservativem Publikum nicht gar als provokant, gegolten haben muss.

Die Aussage die der Film über sozialpolitische Gegebenheiten trifft ist keine neue, sondern eine die bereits Jahre zuvor in Filmen wie *A String of Pearls* und anderen Familiendramen thematisiert wurde. Sie dient als Handlungsrahmen, eine zentrale Rolle spielt sie aber nicht. Die Figurenkonstellation in *An Orphan* verfügt zwar über eindeutige Protagonisten und Antagonisten nach einem klassischen Gut- und Böse-Schema, aber auch über eine Reihe an weniger klar definierbaren Charakteren. Langens Mutter wird in einem Zwischentitel beispielsweise als Verteterin der „old ways“ bezeichnet. Der Logik des Films folgend, dass das Konservative die Rolle des Antagonisten einnimmt, müsste sie „böse“ sein. Verglichen mit der Konkubine, die als „intermediate between the old and the modern ways“ beschrieben wird, die Chunmei verbal und physisch attackiert, erscheint sie aber geradezu harmlos. Sie ist schlichtweg passiv und dient als Figur eher dazu Langen zusätzlich zu seinem ungehobelten Verhalten als Muttersöhnchen darzustellen. Die Figur der Konkubine wird in der anderen, vermeintlich guten Familie anhand der älteren Schwester gespiegelt. Beide Frauen werden rauchend porträtiert was der einzige Hinweis auf ihre angebliche Modernität ist und gleichzeitig ein Filmzitat Griffiths, dessen Charaktere ebenfalls mit Vorliebe rauchen. Auch Dapengs Schwester verhält sich Chunmei gegenüber aggressiv und brutal. Obwohl festgehalten wird, dass sowohl Dapengs Mutter als auch seine jüngere Schwester herzensgute, moderne Frauen sind, greifen sie nicht ein als Chunmei entlassen wird. Auch scheinen sie die Meinung des Vaters zu teilen, dass eine Romanze zwischen Chunmei als Bediensteter und dem „young master“ unangemessen ist. Eine Thematik, die in *An Orphan* ungewöhnlich direkt adressiert wird ist Sex. Chunmeis schlechte Behandlung in Langens Haus ist ein direktes Resultat ihrer Weigerung die Ehe zu vollziehen. Der Kreis schließt sich, als Xiaodi, ein rüpelhaftes Äquivalent Langens, sie entführt und seinen Wunsch sie zu seiner Frau zu machen, sprich mit ihr zu schlafen, recht unverblümt klar macht. Während Chunmeis auf das Bedrängnis durch Langen mit Flucht reagiert, führt ihre Verweigerung diesmal dazu dass sie eingesperrt wird. Tatsächlich liegt die einzige erkenntliche Neuerung hinsichtlich einer kritischen Aussage in der Art und Weise wie gesellschaftliche Probleme behandelt werden, nämlich relativ offen und direkt. *Laborer's Love* kann aufgrund seines slapstick-typischen Umgangs mit dem Thema sowie seines Formats nicht mit *An Orphan* verglichen werden. *A String of Pearls* idealisiert eine moderne Ehe, deren Vorgeschichte allerdings nicht klar wird. Echte Kontroversen oder Tabus wie Selbstmord oder Sex haben trotz allem Drama keinen Platz in der gutbürgerlichen Welt von Xiuzhen und Yusheng. Zuletzt wurde *Romance of the Western Chamber* beschrieben. Interessanterweise ist vorehelicher Sex in diesem Fall sogar ein Thema, allerdings nur in der einige Jahrhunderte älteren Vorlage des vergleichsweise bieder ausfallenden Films, der diese Komponente vollkommen ignoriert. Zumindest gibt seine unvollständig erhaltene Fassung keinen Hinweis darauf, dass in den sechs verlorenen Filmrollen etwas unanständigeres als zu langer Blickkontakt verborgen sein könnte. Wo *An Orphan* auf heutiges Publikum ohne Zweifel gänzlich harmlos wirkt, erscheint er neben den anderen Werken, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht wurden geradezu rebellisch. Soziale Missstände, die in anderen Filmen zwar schon thematisiert wurden, erfahren in diesem Film eine ungeschönte und schonungslosere Darstellung, egal ob Klassenunterschied oder Zwangsheirat. *An Orphan*

überflutet einen mit Eindrücken, in denen die offene Neuinterpretation bekannter Problematiken leicht untergeht. Es ist gut möglich, dass die Problematik der Zuordnung letztendlich zum Überleben des Film beitrug, als die Zensur Anfang der 30er immer weiter ausgedehnt wurde und Action Filme im weitesten Sinn verboten wurden.

4.11 Das Ende der ersten Studioära im Vorfeld des zweiten Sino-Japanischen Kriegs

Das Jahr 1927 markiert den Beginn einer Neuverhandlung der Machtverteilung in der chinesischen Politik. Mit dem Massaker an den Shanghaier Kommunisten begann die gezielte Verfolgung von Parteimitgliedern und Sympathisanten durch die GMD. Der Machtkampf zwischen KPCh und GMD nahm auch Einfluss auf das kulturelle Schaffen der Zeit. Obwohl die GMD durch diesen Angriff auf die Kommunisten die Zustimmung zahlreicher Intellektueller in den Städten verlor, führte die Zersplitterung der KPCh auch zu einer wachsenden Distanz zwischen der Kommunistischen Partei und linken Kunstschaaffenden. Aktive Parteimitglieder sahen sich durch die Verfolgung zum Rückzug in ländliche Regionen gezwungen und der Kontakt mit der Kunstszene in den Städten brach weitgehend ab. Die Filmindustrie widmete sich nach wie vor eher sozialen Problematiken. Das Aufkommen neuer Genres wie dem Kostümfilm lässt die bevorstehende Veränderung allerdings bereits erahnen. Obwohl die Martial-Arts Filme der späten 1920er Jahre heute in den wenigsten Forschungen ausreichend thematisiert, geschweige denn als politisch erkannt werden, fielen sie kurz nach ihrer Blütezeit der Zensur durch die GMD zum Opfer. Der subversive Unterton des Helden der alleine gegen das Unrecht in einem korrupten System kämpfen muss wurde schon damals eindeutig erkannt. Die zunehmende Unzufriedenheit mit der GMD im Volk und speziell unter der liberal-intellektuellen Bevölkerung wuchs. Das Land war von den Kämpfen gegen die Warlords zerfressen und es war in mehreren Provinzen zu Hungersnöten gekommen. Die Nationalregierung schien unfähig diesen Problemen Abhilfe zu schaffen. Während die Zahl der Produktionen von 1929 auf 1930 sehr wahrscheinlich aufgrund der strenger implementierten Zensur leicht sank, war noch kein wirklicher Einschnitt erkennbar. Mit der japanischen Invasion in den nordostchinesischen Provinzen änderten sich die Verhältnisse jedoch gewaltig. Die Umwandlung der Mandschurei in den Marionettenstaat Mandchukuo hatte ökonomische Folgen. Der Nordosten des Landes beherbergte industrielle Zonen und hatte einen wichtigen Absatzmarkt für chinesische Waren dargestellt. Sowohl die finanziellen Mittel als auch der Wille ins Kino zu gehen fehlten zunehmend. 1932 wurde Shanghai bombardiert. Der Krieg um die Stadt endete trotz Intervention des Völkerbundes effektiv mit dem Sieg Japans und der mit der Entmilitarisierung Shanghais. Die passive Einstellung der Nationalregierung gegenüber der Präsenz japanischer Streitkräfte im Land führte zu einem massiven Verlust an Unterstützung aus dem Volk. Antijapanische und nationalistische Sentiments wurden ironischerweise immer weniger mit der Nationalpartei assoziiert und auf linke Ideologien übertragen. Der Marxismus, obwohl selbst ein ausländisches Importprodukt, galt zunehmend als die Ideologie die China von den ausländischen Mächten befreien sollte, japanischen wie westlichen gleichermaßen.

Während der Krieg um Shanghai viele Studios zerstörte oder in den Bankrott trieb und zahlreiche Filmschaffende in den darauffolgenden Jahren vor politischer Verfolgung nach Hong Kong, Singapur oder in Provinzen im Inland flohen, erwies sich ein Studio als unverwundbar. Luo Mingyous Lianhua war 1930 offiziell gegründet worden. Unter dem Credo „Reviving the National Cinema“ war es in kürzester Zeit zu einer erfolgreichen Produktionsstätte aufgestiegen. Obwohl eines seiner vier Studios dem Angriff auf Shanghai zum Opfer fiel, konnte die Produktion fortgesetzt werden. Lianhua hatte als eines der wenigen Studios auch die Verschiebung der Publikumsinteressen erkannt und seine Produktionen angepasst. Die Beliebtheit der *Wuxia* – Stoffe war bereits 1930 leicht sinkend gewesen und wurde mit der japanischen Invasion relativ abrupt beendet. Die Vorboten des zweiten Sino-Japanischen Kriegs hatten China erreicht und im Angesicht realer Gewalt und Zerstörung den Markt für Kampffilme getilgt. Das Ende des Jahrzehnts brachte realpolitische Ereignisse mit sich die gleichzeitig das Ende einer faszinierenden Periode in der Filmgeschichte bedeuteten. Die Genres der ersten Studioära wichen dem Interesse der Öffentlichkeit an neuen Sujets, das von einer neuen Generation von Studios und Filmschaffenden weiter verfolgt werden sollte.

5. Schlusswort

Die Geschichte des chinesischen Films ist eine Geschichte der Widersprüche, so auch in den 1920er Jahren. Diese werden bezüglich der einleitend gestellten Frage, welche Thesen bestätigt und welche neuen Erkenntnisse gewonnen wurden, in Form einer kurzen Übersicht anhand der Filmbeispiele noch einmal aufgezeigt.

Ich habe die Konkurrenz zwischen Vierten Mai und MDB in Verbindung mit *Laborer's Love* gebracht und im Gegenzug festgestellt, dass sich diese in der Geschichte seines Studios widerspiegelt. Die Analyse des Kurzfilms hat auf stilistischer und narrativer Ebene deutlich gemacht, dass es sich bei *Laborer's Love* um den einzigen der vier Filme handelt, der unverkennbar noch aus einer Übergangsphase stammt und gleichzeitig nur minimal über politisches Potenzial verfügt. Obwohl der Film konservative Werte eindeutig persifliert und somit einen sehr klaren ideologischen Standpunkt einnimmt, überwiegen die Charakteristika des Slapstick. Die Betrachtung seiner Entstehungsgeschichte hat allerdings bestätigt, dass selbst frühe Studios und Filmschaffende in einem hochpolitischen Umfeld agierten und konnte dies anhand des konkreten Beispiels der Vierten Mai Bewegung beweisen. Im Rahmen dieser Arbeit nimmt der Film trotzdem eher die Position eines Bindeglieds zwischen der unwiederbringlich verlorenen Filmgeschichte vor 1922 und den drei verbleibenden deutlich später produzierten Werken ein. Das Potenzial zur politischen Aussage wurde bei *Laborer's Love* hinsichtlich seines Produktionsumfelds bestätigt.

Das Streben nach einem Nationalkino ging wiederum Hand in Hand mit einer zunehmenden Verwestlichung stilistischer und technischer Aspekte des Filmschaffens, wie anhand des Dramas *A String of Pearls* deutlich wird. Li Zeyuans und Hou Yaos Sinisierung Maupassants ist ein Paradebeispiel dafür, dass konträre Ideologien ohne weiteres in einem filmischen Werk koexistieren konnten. Inhaltlich konstruiert *A String of Pearls* mit den Gegensätzen Wohlstand/ Armut und Familie/ Einsamkeit ein Sittenbild. Reue und Eitelkeit fungieren in diesem als Gut und Böse. Gleichzeitig etabliert der Film mit seiner beinahe unwirklichen Idealisierung der Liebesheirat als Merkmal einer modernen Gesellschaft ein Motiv, das alle vier Filme gemein haben. Das Streben nach einem neuen Wertesystem ist bezeichnend für die Filme der 1920er Jahre und bereitete den Weg für sozialkritische Auseinandersetzungen auf der Leinwand. *A String of Pearls* strebt die Erfüllung eines gesellschaftspolitischen und erzieherischen Auftrags dezidiert an. Wie schon bei *Laborer's Love* und *Mingxing*, spiegelt Changcheng als Studio die stark vom Vierten Mai geprägten Ideale seines Produkts wieder.

Romance of the Western Chamber ist, wie *Laborer's Love*, ein Film der absolut apolitisch wirkt. Eine Neuerkenntnis konnte durch die Unterteilung des Kostümfilms in *Wuxia* und Historienfilm gewonnen werden. Die separate Betrachtung der historischen Entwicklung des *Wuxia*-Films beförderte ein Genre zu Tage, dessen Botschaft offenbar als subversiv genug gewertet wurde, um zensiert zu werden. Dennoch wurde im Zug der Analyse auch festgestellt, dass *Romance of the Western Chamber* als Adaption eines Yuan-Dramas das politische Potenzial des Genres nicht optimal illustriert. Es handelt sich nicht um einen reinen Martial Arts-Film. Die Romanze steht im Mittelpunkt der Handlung und lässt die

gängigen Problematiken Liebesheirat und Klassenunterschied prominenter in den Vordergrund treten, als die populären Heldengeschichten der späten 1920er Jahre. Als einziger mir zugänglicher Film, der zumindest Elemente des Wuxia beinhaltet, bot sich diesbezüglich allerdings auch keine Alternative an. Rückblickend können die Ereignisse des 30. Mai 1925 in diesem Kapitel besser mit der Analyse der Genreentwicklung als mit der konkreten Filmanalyse in Dialog treten. Dass die Ankunft des Nationalgeistes der Demonstrationen des 30. Mai in der Filmwelt den Auftakt zur Schaffung eines Genres gab, das bis heute fortbesteht ist eine der direktesten Manifestationen der Wechselbeziehung von Politik und Kino, die im Rahmen dieser Arbeit eruiert werden konnte.

Im Kontrast dazu befasst sich *An Orphan* relativ strikt mit den gesellschaftspolitischen Motiven der arrangierten Heirat und dem Streben nach Modernität. Was *An Orphan* inhaltlich so interessant macht, ist abgesehen von seiner unkonventionellen Aufmachung, die Deutlichkeit mit der soziale Probleme angesprochen werden. Wo alle anderen Filme die Liebesheirat propagieren, zeigt *An Orphan* die Grausamkeit der Zwangsehe bis hin zum versuchten Selbstmord. Dass es sich bei der Analyse des Films gleichzeitig um die Analyse einer losen Griffith-Adaption handelt, war im Vorfeld der Arbeit nicht klar und konnte erst durch die gezielte Suche nach Zusatzmaterial während der Analyse in Erfahrung gebracht werden. Da die entsprechende Quelle aber keine dahingehende Analyse des Films unternimmt, wurde daher nun im Rahmen dieser Arbeit versucht etwas Klarheit in das Interpretationschaos zu bringen, das *An Orphan* umgibt. Sollte die Offenheit, mit der Tabus in diesem Film abgebildet werden eine direkte Übernahme ähnlicher Motive bei Griffith sein, bestätigt *An Orphan* auf eine wesentlich radikalere Art und Weise als seine Vorgänger die unter der liberalen Schicht verbreitete Auffassung, dass die Übernahme bestimmter westlicher Ideale unumgänglich sei um das Land zu reformieren. Gleichzeitig repräsentiert *An Orphan* in seiner unkonventionellen Suche nach einer Genre-Nische das nahende Ende einer Ära. In den letzten Jahren vor der japanischen Invasion brauchte sich das Interesse an den etablierten Formaten und speziell dem Martial Arts Genre auf. Dass *An Orphan* wiederholt als Genremix, oder schlichtweg undefinierbar bezeichnet wurde, lässt die Schlussfolgerung zu, dass er einer von zahlreichen Versuchen war, dem müde gewordenen Publikum etwas Neues zu bieten.

Ich habe zu Beginn dieser Arbeit die Frage gestellt, auf welche Art und Weise sich das politische Potenzial im Film der 1920er Jahre manifestiert und dabei in soziale Problematiken, realpolitische Ereignisse und ideologische Strömungen unterteilt. Die Ansprache sozialer Missstände und die kritische Abbildung einer Gesellschaft im Wandel ist das dominante Thema der 1920er Jahre. Das ist ein Fakt, der nicht nur in jeder der hier unternommenen Analysen deutlich wird, sondern auch aus Aufzeichnungen zu zahlreichen verlorenen Werken hervor geht. Die Minderheit der Fachliteratur, die sich den 1920er Jahren genauer widmet unterstützt meine eingangs formulierte These in diesem Punkt. Frau, Familie, *filial piety*, Ehe, Beziehung und Klassenunterschied waren Themen, die von Filmschaffenden wie Hou Yao ständig neu verhandelt wurden. Xiuzhen und Yusheng, Chunmei und Dapeng, aber sogar ihre etwas unschuldigeren Pendanten Zhang und die namenlose Tochter des Dr. Zhu sowie Yinying und Zhang Gong sind Figur gewordene Plädoyers der modernen Ehe.

Die Behauptung, dass sich ideologische Strömungen in den Filmen der 1920er Jahre manifestieren ist schon eine bei weitem umstrittenere. Ich habe nach bestmöglichem Ermessen demonstriert, dass die Problematisierung ehemals anerkannter Konventionen in sich ein Resultat von Strömungen wie dem Vierten Mai, der Bewegung für neue Kultur und dem 30. Mai 1925 war. Die Analyse dieser konkreten Bewegungen in ihrem Zusammenspiel mit der Filmlandschaft macht Die Abwesenheit von anarchistischen Revolutionen oder dergleichen im Film als unpolitisch zu beklagen, würde von einem Missverständnis dieser Bewegungen zeugen. Obwohl die vielleicht nachhaltigste Reaktion auf den Vierten Mai die Gründung der Kommunistischen Partei war, war die Bewegung an sich eine hauptsächlich gesellschaftliche. Mehr als die Abbildung politischer Statements oder die Inszenierung historischer Ereignisse galt es zu belegen, dass auf das Zeitgeschehen kritisch reagiert wurde und das geschah, wenn auch manchmal auf Umwegen. Für die Frage nach realpolitischen Ereignissen und ihrer Repräsentation im Film kann die selbe Argumentation geltend gemacht werden, wenn man berücksichtigt, dass die Politik im Land bis zur Machtergreifung der KPCh weitgehend absent und auch danach gespalten war. Es ist daher ein absolut nachvollziehbarer Schluss, dass der Film der 1920er Jahre diese Bandbreite an Möglichkeiten erkannte und auf der Ebene verarbeitete, die die Gesellschaft tatsächlich betraf. Der Film wurde als Medium zur Verhandlung und Diskussion der Gegenwart, die sich politisch gesehen in einer äußerst formativen Phase befand, genutzt. Ich glaube mit dieser Auseinandersetzung erfolgreich dargestellt zu haben, dass die Wahrnehmung des 1920er Jahre als unpolitisch-experimentelle Ära des Films einer Logik entspringt, die nur die Hinwendung zu einer einzigen, festgelegten politischen Gesinnung als legitim betrachtet. Im Gegensatz dazu setzt die Suche nach „politischem Potenzial“ die Option der freien Äußerung zu diversen politischen Faktoren voraus. In den letzten Kapiteln wurden in diesem Sinn nicht nur Gesellschaftsdramen wie *A String of Pearls* untersucht, sondern auch Trends wie der Kostümfilm. Anhand gründlicher Analysen wurde gezeigt, dass die Koexistenz gesellschaftskritischer und konservativer Filme, genauso wie die Widersprüchlichkeiten mit denen sich die Branche auseinandersetzte, sogar ein sehr realitätsnahes Bild der tatsächlichen politischen Verhältnisse im China der 1920er Jahre wiedergibt. Am Ende liegt das politische Potenzial, auf das diese Arbeit hinaus will, nicht in der gezielten Verfolgung einer politischen Linie auf der Leinwand, sondern in der Fähigkeit der nicht aktiv politischen Gesellschaft eine Stimme zu verleihen, genau so wie in der Vielfalt der Repräsentationsmöglichkeiten entgegengesetzter Gesinnungen.

Bezugnehmend auf die einleitende Frage, welche Periodisierung des Filmschaffens sinnvoll ist möchte ich abschließend eine an Chen Biqiang angelehnte Neuunterteilung der 1920er Jahre vorschlagen. Chen bezeichnete als Experimentalära 1905 bis 1921. Unter Berücksichtigung detaillierter Aufzeichnungen wie etwa Zhang Zhens *An Amorous History of the Silver Screen*, bin ich im Lauf dieser Arbeit zu dem Schluss gekommen, dass lediglich die Pekingopernfilme einen durchgehenden Experimentalcharakter haben. Ich begründe das damit, dass das Potenzial des Mediums für dieses frühe Genre ausschließlich in seiner Reproduktionsfähigkeit gesehen wurde. Im Gegensatz dazu legt die frühe Auseinandersetzung mit verschiedenen Formaten und Genres ab 1913 einen bewussteren Umgang mit dem Film nahe. Aus den Jahren 1913 bis 1922 ist bekannt, dass nicht nur

experimentiert oder nachgeahmt wurde, sondern dass hier auch erste gesellschaftspolitische Produktionen entstanden sind. Da gegenwärtig allerdings keine Möglichkeit besteht, diese Phase zu (re-) evaluieren, muss sie gesondert betrachtet werden. Wie Chen würde ich den Beginn einer ersten Blütezeit mit dem Jahr 1922 datieren, betrachte aber die Implementierung der GMD Zensur 1928 als Eckpfeiler, während ich den Zeitraum 1929 bis 1931 als letztes Stadium der endenden ersten Studioära sehe.

Diese Arbeit strebt an, einen konstruktiven Beitrag zum Verständnis des chinesischen Stummfilms, sowie zur Kontextualisierung des aktuellen Forschungsstands zu leisten. Ich hoffe, dass die von mir formulierten Thesen und Erkenntnisse die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der chinesischen Filmgeschichte speziell im deutschsprachigen Raum fördern können.

6. Endnoten

¹ Cheng Jihua: Überblick über die Geschichte des chinesischen Filmwesens in *Der Chinesische Film. Eine Dokumentation*, herausgegeben in Kooperation mit der China Film Association, der Chinese Society of World Cinema Peking und der Internationalen Filmwoche Mannheim anlässlich der Retrospektive des Chinesischen Films während der 31. Filmwoche Mannheim, 1982

² Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2013, S.5

³ Chen Biquang, Podiumsdiskussion „Higher Learning: Buried Tresures of Chinese Silent Cinema“, www.tiff.net/education/events/buried-tresures, Min 20:20 – 22:50

⁴ Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2013, S. 19 – 20

⁵ Bolt, Jutta, van Zanden, Jan Luiten, *The First Update of the Maddison Project. Reestimating Growth before 1820*“, *Maddison Project Working Paper WP-4*, im Rahmen von „The Maddison Project“, Januar 2013, Universität Gröningen S.2, 6-7, 10 & Maddison Project Database <http://www.ggdc.net/maddison/maddison-project/data.htm>

⁶ Xiao, Zhiwei „Policing Film in Early Twentieth-Century China, 1905 – 1923“ in Rojas, Carlos und Chow, Eileen Cheng-Yin (Hg.) *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, Oxford: Oxford University Press, 2013, S. 452

⁷ Schmidt-Glintzer, Helwig, *Das neue China. Von den Opiumkriegen bis heute*, 6. überarbeitete Auflage, München: C. H. Beck, 2014, Abstract

⁸ Schmidt-Glintzer, Helwig, *Kleine Geschichte Chinas*, München: C. H. Beck, 2008, S. 140

⁹ Viviano, Frank, „China's great armada: six hundred years ago China's Admiral Zheng He led a mighty fleet on the first of seven voyages that reshaped an empire“ in *National Geographic* 208.1, Juli 2005, S. 28 ff.

¹⁰ Schmidt-Glintzer, Helwig, *Kleine Geschichte Chinas*, München: C.H. Beck, 2008, S. 140-141

¹¹ Weigelin – Schwiedrzik, Susanne, „Chinas Aufstieg. Der geteilte Himmel“, <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2012/01/China-Essay>, ZEIT Geschichte 01/ 2012

¹² Kissinger, Henry, *China*, 3. Auflage des Originals *On China*, München: C. H. Bertelsmann Verlag, 2011, S.47-51

¹³ Van Dyke, Paul A., *The Canton trade: life and enterprises on the China coast, 1700 – 1845*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007, S. 6-9

¹⁴ Schmidt-Glintzer, Helwig, *Kleine Geschichte Chinas*, München: C. H. Beck, 2008, S. 152

¹³ Schmidt-Glintzer, Helwig *Kleine Geschichte Chinas*, München: C. H. Beck, 2008, S. 140

¹⁵ ebenda, S. 147

¹⁶ Schmidt-Glintzer, Helwig, *Das neue China. Von den Opiumkriegen bis heute*, 6. überarbeitete Auflage 2014, S.17-18

¹⁷ Dabringhaus, Sabine, *Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert*, München: 2009, S. 28

¹⁸ Wagner, R.G., ohne weiteren Hinweis auf Originalquelle zitiert in Schmidt-Glintzer, Helwig, *Das neue China. Von den Opiumkriegen bis heute*, 6. überarbeitete Auflage 2014, München: C. H. Beck, 1999, S.22

¹⁹ Hsü, Immanuel Chung-yueh, *The Rise of Modern China*, Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 390-398

²⁰ Dabringhaus, Sabine, *Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert*, München: C. H. Beck, 2009, S. 39-40

²¹ Schmidt-Glintzer, Helwig, *Kleine Geschichte Chinas*, München: C. H. Beck, 2008, S. 180-182

²² ebenda, S. 189

²³ Wemheuer, Felix, *Mao Zedong*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2010, S. 24-25, 152

²⁴ ebenda, S. 26-28

²⁵ Dabringhaus, Sabine, *Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert*, München: C. H. Beck, 2009, S. 78-79

²⁶ Kramer Stefan *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1997, S. XV

²⁷ Li, Shaobai, *Dianying lishi ji lilun* (Film history and film theory), Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 1991, S. 43 – 63

²⁸ Zheng, Junli, „Xiandai Zhongguo dianying shilüe“ (A Concise History of Modern Chinese Film), 1936, in *Jindai Zhongguo fazhan shi* (A history of the development of art in modern China), Shanghai: Liangyou; erschienen in Dai, Xiaolan (Hg.) *Zhongguo wusheng dianying* (Chinesischer Stummfilm), S. 1385 – 1432

²⁹ Hu, Jubin, *Projecting a Nation. Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003, S. 1-3

³⁰ ebenda

- ³¹ Cheng, Jihua, Li, Shaobai und Xing, Zuwen, *The History of Development of Chinese Cinema (Zhongguo dianying fazhan shi)*, Beijing: China Film Press, 1963, S.89
- ³² Chen, Biqiang (China Film Archive) Präsentation am Forum 'An Amorous History of Shanghai and Hong Kong Cinema' im Rahmen des ‚Hong Kong, Shanghai: Cinema Cities‘ Programms, Australian Cinemateque, Gallery of Modern Art, 3. März 2007
http://www.qagoma.qld.gov.au/cinematheque/cinema_resources/2007/resource_shanghai_film_history_before_1949
- ³³ Kramer Stefan *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1997, S. 3-5
- ³⁴ einsehbar auf <http://player.bfi.org.uk/collections/china-on-film/>
- ³⁵ Kramer Stefan *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1997, S. 5
- ³⁶ Gekürzte Übersetzung übernommen aus Zhang, Zhen *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema 1896 – 1937*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2005, aus der Reihe Gunning, Tom (Hg.) *Cinema and Modernity*, S.94 – 95, Original: *Youxibao* Nr. 74, (September 1897)
- ³⁷ Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York/ London: Routledge, 2004, S.15-16
- ³⁸ Ji, An, „Fa kan ci“ (opening remarks), in *Dianying Yuebao I.*, erste Ausgabe vom 1. April 1928
- ³⁹ Übersetzung übernommen aus Zhang, Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema 1896 – 1937*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2005, aus der Reihe Gunning, Tom (Hg.) *Cinema and Modernity*, S. 121, Original: *Yingxi chunqiu* Nr. 5 (April 1925): 6, 9, 14
- ⁴⁰ Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York/ London: Routledge, 2004, S.17
- ⁴¹ Abel, Richard (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, New York/ Oxon: Routledge, 2005, S. 546
- ⁴² Zhang, Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema 1896 – 1937*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2005, aus der Reihe Gunning, Tom (Hg.) *Cinema and Modernity*, S.118
- ⁴³ Cambon, Marie, „The Dream Palaces of Shanghai: American Films in China’s Largest Metropolis Prior to 1949“, in Bettinson, Gary und Tan, See Kam, *Asian Cinema*, Volume 22, Issue 1, S.34–45., 1995
- ⁴⁴ Gunning, Tom, „The Cinema of Attraction. Early Film, it’s spectator and the Avant-Garde“ in Elsaesser, Thomas (Hg.), *Early Cinema. Space Frame Narrative*, London: British Film Institute/ Bloomington: Indiana University Press, 1990

⁴⁵ Rojas, Carlos und Chow, Eileen Cheng-Yin (Hg.) *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, Oxford: Oxford University Press, 2013, S. 5

⁴⁶ *Encyclopedia of Chinese Films 1905 – 1930* (Zhongguo yingpian dadian. Gushi pian shiqupian 1905 - 1930), Beijing: China Film Art Research Center und Beijing Film Archive, 1996

⁴⁷ Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York/ London: Routledge, 2004, S.21

⁴⁸ Jiang, Weiqiao, „The Commercial Press and Zhonghua Book Company in their Early Stage“ (Chuangban chuqi zhi Shangwu yingshuguan yu Zhonghua shuju), in Zhang Qinglu (Hg.) *Historical Materials about Modern Chinese Publishing Industry* (Zhongguo xiandai chuban shiliao), Beijing: Zhonghua Book Company, 1959, S. 397

⁴⁹ Zhang, Yingjin (Hg.), *Encyclopedia of Chinese Film*, New York/ London: Routledge, 1998, S. 7

⁵⁰ Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2013, S.5

⁵¹ Errechnet aus der Aufzeichnung von Filmen aus *Encyclopedia of Chinese Films 1905 – 1930* (Zhongguo yingpian dadian. Gushi pian shiqupian 1905 - 1930), Beijing: China Film Art Research Center und Beijing Film Archive, 1996, S. 3 -5

⁵² Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema 1896 – 1937*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2005, aus der Reihe Gunning, Tom (Hg.) *Cinema and Modernity*, S.xiv

⁵³ Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Bewegung_des_vierten_Mai, Punkt 3 „Einfluss auf das intellektuelle Denken“

⁵⁴ Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2013, S.39, 73-79

⁵⁵ Liu, Siping und Xing Zuwen (Hg.), *Lu Xun yu dianying* (Lu Xun and film), Beijing: Zhongguo dianying chubanshe (China Film Press), 1981, S. 222 - 231

⁵⁶ Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York/ London: Routledge, 2004, S.13

⁵⁷ Hu, Ke, „Cong duo jiaodu lijie Zhongguo wusheng dianying“ (Comprehending Chinese silent films through multiple perspectives), *Dangdai dianying* 5, 1996, S. 51–59

⁵⁸ von Keitz, Ursula, in *Das Lexikon der Filmbegriffe*, Institut für neuere deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5564>

⁵⁹ Petersen, Christer, in *Das Lexikon der Filmbegriffe*, Institut für neuere deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts Universität zu Kiel, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2667>

⁶⁰ <http://www.chinesemirror.com/index/>

⁶¹ <http://www.chinesemirror.com/index/2008/10/public-opinion-1924.html>

⁶² E. Perry Link, *Mandarin Ducks and Butterflies: Popular Fiction in Early Twentieth-Century Chinese Cities*, Berkeley: University of California Press, 1981, S.13

⁶³ Hu, Jubin, *Projecting a Nation. Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003, S. 55-57

⁶⁴ ebenda

⁶⁵ Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York/ London: Routledge, 2004, S.28

⁶⁶ ebenda

⁶⁷ Hou, Yao, „Life of Sorrow and Joy“ (Bei huan li he de shenghuo), in Minxin Special Issue 2, 1926, entnommen Hu, Jubin, *Projectin a Nation: Chinese National Cinema before 1949*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003

⁶⁸ Zheng Junli, „A Brief History of Modern Chinese Cinema“, in *Chinese Silent Film*, S. 1398

⁶⁹ Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2013, S.23

⁷⁰ Zhang, Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema 1896 – 1937*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2005, aus der Reihe Gunning, Tom (Hg.) *Cinema and Modernity*, S. 171-172

⁷¹ Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart: Reclam, 1986

⁷² alle Zwischentitel Min. 26:15 – 30:00 (Pt.2)

⁷³ Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2013, S.25-26

⁷⁴ Leyda, Jay, *Dianying: An account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge: MIT Press, 1972, S.

⁷⁵ Zhang, Zhen „Early Chinese Narrative Film“ in Zhang, Yingjin (Hg.), *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester: John Wiley & Sons, 2012, S. 30

⁷⁶ Harris, Kristine, „*The Romance oft he Western Chamber* and the Classical Subject Film in 1920ies Shanghai“ in Zhang, Yingjin *Cinema and Urban Culture in Shanghai 1922-1943*, Stanford: Stanford University Press, 1999, S. 54

⁷⁷ Leyda, Jay, *Dianying: An account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge: MIT Press, 1972, S.

⁷⁸ http://www.chinesemirror.com/index/2006/10/li_minwei_and_z.html

⁷⁹ Hu, Jubin, *Projecting a Nation. Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003, S. 65

⁸⁰ Chen, Mo, *Daoguang xiaying mengtaiqi: Zhongguo wuxia dianying lun* (Montages of swords and knights: Chinese martial arts films), Beijing: 1996

⁸¹ Harris, Kristine, „*The Romance of the Western Chamber* and the Classical Subject Film in 1920ies Shanghai“ in Zhang, Yingjin *Cinema and Urban Culture in Shanghai 1922-1943*, Stanford: Stanford University Press, 1999, S. 51-52

⁸² Zhang, Zhen „Early Chinese Narrative Film“ in Zhang, Yingjin (Hg.), *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester: John Wiley & Sons, 2012, S. 38

⁸³ DVD 2 von 2, Min. 37:39 bzw. 01:15:18

⁸⁴ Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Rowman & Littlefield, 2013, S.37

⁸⁵ Griffith, D. W. *Way down East* (1920), Min. 00:03:30, auf Youtube frei zugängliche restaurierte Fassung des Museum of Modern Art:
<https://www.youtube.com/watch?v=rFh4mw4oU2g>

⁸⁶ Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2013, S.34

V. Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 (S.19): Illustration von Henri Meyer aus „*Le Petit Journal*“ vom 16. Januar 1898, Reproduktion aus der Bibliothèque nationale de France

Abb. 2 (S.22): Werbeplakat der 1903 gegründeten, deutschen Brauerei Tsingtao (青島, Qīngdǎo) aus dem Jahr 1949
<http://epaper.jinghua.cn/res/1/20110926/14571317048719040.jpg>

Abb. 3 (S.37): Tan Xinpei in *Dingjun Mountain*, 1905
http://www.chinesemirror.com/index/2006/10/chinas_first_mo.html#more

Abb. 4 (S.49): Filmstill, *Laborer's Love*, Min. 05:50, Zheng probiert Dr. Zhus Brille

Abb. 5 (S.49): Filmstill, *Laborer's Love*, Min. 05:55, Point-of-view-Shot durch Dr. Zhus Brille

Abb. 6 (S.49): Filmstill, *Laborer's Love*, Min. 10:32, Dr. Zhu nennt Zheng die Heiratsbedingungen, v.l.n.r.: Dr. Zhu, Zheng, Dr. Zhus Tochter

Abb. 7 (S.50): Filmstill, *Laborer's Love*, Min. 18:19, Zheng und seine „Opfer“

Abb. 8 (S.53): Filmstill, *Laborer's Love*, Min. 11:40, Doppelbelichtung, Fantasiesequenz

Abb. 9 (S.60): Filmstill, *A String of Pearls*, Min. 00:58 – 01:17, Zwischentitel 1

Abb. 10 (S.60): Filmstill, *A String of Pearls*, Min. 02:10 – 02:16, Zwischentitel 2

Abb. 11 (S.62): Filmstill, *A String of Pearls*, Min. 00:00 – 00:04, Titelszene mit Perlenthema

Abb. 12 (S.62): Filmstill, *A String of Pearls*, Min. 01:18 – 01:53, Establishing Shot, Bund (Shanghai) bei Nacht

Abb. 13 – 20 (S.62-63): Filmstills, *A String of Pearls*, Min. 22:25 – 23:00, Überblendung/ Stopptrick, Nähutensilien verwandeln sich in Perlenkette und zurück

Abb. 21 – 26 (S. 75): Filmstills, *Romance of the Western Chamber*, Min. , Überblendung/ Doppelbelichtung/ Stopptrick, Traumsequenz

Abb. 27 - 39 (S. 77): Filmstills, *Romance of the Western Chamber*, der Blick als Stilmittel in ausgewählten Szenen

Abb. 39 – 44 (S. 79-80): Filmstills, *Romance of the Western Chamber*, ausgewählte Szenen

Abb. 45 – 46 (S. 8): Filmstills, *Romance of the Western Chamber*, Schlusszenen

Abb. 47 (S. 83): Wu Suxin und Zhang Huimin, <http://www.kungfucinema.com/electric-shadows/white-rose-woo-early-action-star-in-an-orphan-1929>

Abb. 50 – 52 (S.): Filmstills von Chunmeis Rettung aus *An Orphan* im Vergleich zu einem Kinoplakat von *Way down East*

Filmografie

Dan, Duyu (但杜宇) *Sea Oath* (海誓, Hǎi shì), 1922

Guan, Haifeng *The Vampires* (红粉骷髅, Hóngfěn kūlóu/ Ten Sisters: 十姐妹, Shí jiěmèi), 1921

Griffith, D. W. *Way down East*, 1920

Hou, Yao *Romance of the Western Chamber* (西厢记, Xī xiāng jì), 1927

Krill, Herbert *Im Reich der elektrischen Schatten – Vier Gesichter des chinesischen Films*, 60min, Deutschland, 1997

Li, Zeyuan *A String of Pearls* (一串珍珠, Yīchuàn zhēnzhū), 1926

Liu, Zhonglun *The Battle of Dingjunshan* (定军山, Dìngjūn Shān), 1905

Murnau, G. W. *Nosferatu: Eine Sinfonie des Grauens*, 1922

Ren, Pengnian *Yan Ruisheng* (阎瑞生, Yán Ruishēng), 1921

Wiene, Robert *Das Kabinett des Doktor Caligari*, 1920

Zhang, Huimin *An Orphan* (雪中孤雏, Xuězhōng gū chú/ Orphan Bird amidst the Snow/ Orphan in the Snow), 1929

Zhang, Shichuan *Laborer's Love* (劳工之爱情; Láogōng zhī àiqíng), 1922

Online-Quellen:

BFI (British Film Institute), Collection China on Film

<http://player.bfi.org.uk/collections/china-on-film/>

Bolt, Jutta, van Zanden, Jan Luiten, *The First Update of the Maddison Project. Reestimating Growth before 1820*“, *Maddison Project Working Paper WP-4*, im Rahmen von „The Maddison Project“, Januar 2013, Universität Gröningen S.2, 6-7, 10 & Maddison Project Database <http://www.ggdc.net/maddison/maddison-project/data.htm>

Chen, Biquang, Podiumsdiskussion „Higher Learning: Buried Treasures of Chinese Silent Cinema“, www.tiff.net/education/events/buried-treasures

China Film Archive: <http://www.cfa.gov.cn/>

<http://classical-iconoclast.blogspot.co.at/search?q=an+orphan>

Das Lexikon der Filmbegriffe, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts Universität zu Kiel: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/>

Gunning, Tom, „The Cinema of Attraction. Early Film, its spectator and the Avant-Garde“ <http://www.columbia.edu/itc/film/gaines/historiography/Gunning.pdf>

Hansen, Miriam Bratu *Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism*

<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1258095.files/Hansen%20on%20Shanghai%20Film.pdf>

<http://www.kungfucinema.com/electric-shadows/white-rose-woo-early-action-star-in-an-orphan-1929>

Weigelin – Schwiedrzik, Susanne (2012) <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2012/01/China-Essay>, ZEIT Geschichte 01/ 2012

Keypoints in Developments in East Asia. China and the West: Imperialism, Opium and Self-Strengthening http://afe.easia.columbia.edu/main_pop/kpct/kp_imperialism.htm

Literaturverzeichnis

Abel, Richard (Hg.), *Encyclopedia of Early Cinema*, New York/ Oxon: Routledge, 2005

Cambon, Marie (1995) „The Dream Palaces of Shanghai: American Films in China's Largest Metropolis Prior to 1949“, *Asian Cinema* 7,2: 34–45.

Cui, Shuqin *Women Through the Lens. Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, Honolulu: University of Hawaii Press, 2003

Dabringhaus, Sabine, *Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert*, München: C. H. Beck, 2009

Eisner, Lotte H., *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt: Fischer, 1980

Elsaesser, Thomas (Hg.), *Early Cinema. Space Frame Narrative*, London: British Film Institute/ Bloomington: Indiana University Press, 1990

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart: Reclam, hg. 1986

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, 5. Auflage, Weimar: J. B. Metzler, 2012

Hu, Jubin, *Projecting a Nation. Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003

Hu, Ke (1996) „Cong duo jiaodu lijie Zhongguo wusheng dianying“ (Comprehend Chinese silent films through multiple perspectives), *Dangdai dianying*

Hsu, Immanuel C. Y., *The Rise of Modern China*, Oxford: Oxford University Press, 1999

Kissinger, Henry, *China*, 3. Auflage des Originals *On China*, New York: Penguin Press, 2011

Korte, Helmut, *Einführung in die Systematische Filmanalyse*, 4. Auflage, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010

Kramer, Stefan, *Geschichte des chinesischen Films*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 1997

Kuchenbuch, Thomas, *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik*, 2. Auflage, Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau, 2005

Leyda, Jay, *Dianying: An account of Films and the Film Audience in China*, Cambridge: MIT Press, 1972

- Lu, Sheldon Hsiao-peng (Hg.), *Transnational Chinese Cinemas. Identity, Nationhood, Gender* Honolulu: University of Hawaii Press, 1997
- Linhardt, Sepp, „Verstädterung und Populärkultur“ in Linhardt, Sepp; Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (Hg.) *Ostasien 1600 – 1900*, Wien: Verein für Geschichte und Sozialkunde & Promedia Verlag, 2004
- Maupassant, Guy de, *Der Schmuck*, 1917, Stuttgart: Reclam, 2002
- Pang, Laikwan, *Building a New China in Cinema. The Chinese Left-Wing Cinema Movement, 1932 – 1937*, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2002
- Pantsov, Alexander V., Levine, Steven I., *Mao – The Real Story*, New York: Simon & Schuster, 2012
- Pickowicz, Paul G., *China on Film. A Century of Exploration, Confrontation & Controversy*, Rowman & Littlefield, 2013
- Qin, Liyuan „The Intertwinement of Chinese Film and Literature. Choices and Strategies in Adaptions“ in Zhang, Yingjin (Hg.) *A Companion to Chinese Cinema*
- Rojas, Carlos und Chow, Eileen Cheng-Yin (Hg.) *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*, Oxford: Oxford University Press, 2013
- Russell, Catherine (Hg.), „New Women of the Silent Screen“ in *Camera Obscura. Feminism, Culture and Media Studies* Durham: Duke University Press, 2005
- Schmidt-Glintzer, Helwig, *Das neue China. Von den Opiumkriegen bis heute*, 6. überarbeitete Auflage 2014, München: C. H. Beck, 1999
- Schmidt-Glintzer, Helwig, *Kleine Geschichte Chinas*, München: C. H. Beck, 2008
- Van Dyke, Paul A., *The Canton trade: life and enterprises on the China coast, 1700 – 1845*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2007
- Viviano, Frank, „China's great armada: six hundred years ago China's Admiral Zheng He led a mighty fleet on the first of seven voyages that reshaped an empire“ in *National Geographic* 208.1, Juli 2005
- Weigelin-Schwiedrzik, Susanne, „Zentrum und Peripherie in China und Ostasien“ in Linhardt, Sepp; Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (Hg.) *Ostasien 1600 – 1900*, Wien: Verein für Geschichte und Sozialkunde & Promedia Verlag, 2004
- Wemheuer, Felix, *Mao Zedong*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2010

Zhang, Yingjin (Hg.) *A Companion to Chinese Cinema*, Chichester: Blackwell, 2012

Zhang, Yingjin, *Encyclopedia of Chinese Film*, New York/ London: Routledge, 1998

Zhang, Yingjin, *Chinese National Cinema*, New York/ London: Routledge, 2004

Zhang Yingjin (Hg.), *Cinema and Urban Culture. Shanghai 1922 – 1943*, Stanford: Stanford University Press, 1999

Zhang, Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen, Shanghai Cinema 1896 – 1937*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2005, aus der Reihe Gunning, Tom (Hg.) *Cinema and Modernity*

Abstract Deutsch

Die erste Studio Ära Chinas brachte eine facettenreiche Vielzahl an filmischen Werken hervor, deren Großteil im Tumult der Umbruchsjahre zwischen der letzten Dynastie und dem Kommunismus, nur kurz nach ihrem Entstehen, wieder verschwand. In dieser Arbeit soll auf einer historischen Kenntnis der neuzeitlichen, chinesischen Geschichte, sowie der Geschichte des Films in China aufbauend, ein differenziertes Bild der besonders wenig wissenschaftlich abgedeckten Stummfilme der 1920er Jahre gezeichnet und hinterfragt werden, inwiefern soziale, politische und historische Faktoren sich in selbigen manifestieren. Anhand einer ausführlichen Analyse von vier Filmen aus dem Entstehungszeitraum 1922 bis 1929 sollen inhaltliche, stilistische und produktionstechnische Charakteristika in einem zeitgeschichtlichen Kontext verortet und auf ihr Potenzial, Rückschlüsse auf Gesellschaft und Politik zuzulassen, untersucht werden. Die hierbei gewonnenen Erkenntnisse sollen argumentatorisch in einen wissenschaftlichen Diskurs mit bereits etablierter Fachliteratur treten, der dokumentieren soll, dass der zumeist als unpolitisch wahrgenommene Stummfilm der 1920er Jahre durchaus politisches Potenzial in sich birgt und auf welche Art und Weise er dieses kommuniziert.

Abstract English

In China's so called first studio era a rich variety of films was created only to, for the greater part, vanish shortly thereafter during decades of turmoil during the transition between imperial and communist China. Resting upon a (film-) historical outline of 19th and early 20th century China this thesis aims to draw a more differentiated picture of the insufficiently discussed silent films produced in the 1920s, focussing especially on the question-, of whether or not they possess the ability to reflect upon society as well as the historico-political environment of that period. Conducting a thorough analysis of four films made between 1922 and 1929 it will be attempted to locate them in a historical context regarding their narrative and formal aspects as well as the circumstances of their production. This paper will explore whether the results gained from the analysis are able to provide us with new insights concerning social, historical or political aspects of 1920s filmmaking. Ultimately a dialogue between newly gained information and previously shaped theories needs to be established, ideally supporting the thesis' claim that, contrary to common perception, China's early silent film does in fact bear political potential. Covering the tumultuous years after the fall of the Qing Dynasty to the invasion of Manchuria in 1931 it will be determined how and to what extent this potential is communicated through the medium of film.

Curriculum Vitae

Nina Dillenz

Ausbildung

- 2008 AHS Matura am BG 8 Piaristengymnasium in Wien
- 2008 - 2015 Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
- Seit 2012 BA-Studium der Sinologie an der Universität Wien
- 2012 Mitbelegung auf der Universität für Angewandte Kunst Wien, Animationsfilmklasse
- 2010, 2011 & 2013: Absolvierung jeweils einmonatiger Summer Schools zum Spracherwerb in Rom (Torre di Babele), Salerno (Accademia Italiana) und Beijing (Beijing Language and Culture University)

Berufliche Erfahrung:

- 2006 & 2007 Ferialpraktika bei der VdFS (Verwertungsgesellschaft der Filmschaffenden)
- 2010 Volontariat Theater am Spittelberg
- 2011 & 2012 Management Assistentin Symphonia Vienna (Multinationales Symphonie Orchester); Tourneebetreuung in Wien, China & Jakarta
- 2014 Produktions- und Regieassistenz Bluatschwitz Black Box (Wien, Bad Aussee)
- 2014 Aufnahmeleitung Staffel 1 der Webserie *ENDZEIT* (Anna und Jan Groos) in Wien
- Freiwillige Mitarbeit an diversen Filmprojekten als Produktionsleitung und Übersetzerin (Deutsch – Englisch)