



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kino gegen das Vergessen“

Die filmischen Metamorphosen des Zhang Yimou

Verfasserin

Stefanie Rauscher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. a phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehner

*I want to bring Chinese film to the world*

*Zhang Yimou*

## **Abstract**

In ihrem inhaltlichen Schwerpunkt gewährt die Arbeit einen umfangreichen Einblick in die Entwicklungsgeschichte des chinesischen Films von seinen Anfängen im ausgehenden 19. Jahrhundert bis in das frühe 21. Jahrhundert.

In der konkreten Untersuchung des definierten Forschungsgegenstandes entsteht eine differenzierte Analyse der fundamentalen politischen Dimension hinsichtlich ihrer determinierenden Wirkung auf die Entfaltung kultureller Phänomene. Dabei wird besonders die sich wandelnde Positionierung des Mediums Film im Kontext der Etablierung des kommunistischen Staatssystems betrachtet. Anhand des innovativen Mediums werden die Parameter der politischen und sozialen Wirklichkeit - die eine umfassende Einschränkung der künstlerischen Freiheit bedeuten - mit der historischen Realität abgeglichen. Im Hinblick auf die signifikante Intermedialität des chinesischen Films wird der analytische Fokus ergänzend auf traditionelle Volkskünste – wie Pekingoper, chinesisches Schattenspiel und Sprechtheater verweisen, die im Rahmen der Filmarbeit Zhang Yimous eine wesentliche Rolle spielen.

Im Hauptteil der Arbeit wird der Regisseur Zhang Yimou anhand einer detaillierten Analyse ausgewählter Filme, in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt. Neben der Fokussierung auf die filmische Rekonstruktion der historischen Dimension, widmet sich die Arbeit auch einer differenzierten Untersuchung filmisch thematisierter Konflikte und Problemstellungen des politischen und sozialen Diskurses. Dabei wird vor allem die Mannigfaltigkeit von Zhang Yimous Verhandlung der chinesischen Geschichte im filmischen Diskurs erläutert und kritisch diskutiert. Im Speziellen widmet sich die vorliegende Studie der vielfältigen und imposanten visuellen Dramaturgie, die in Zhang Yimous Regiewerk als essentielles Leitmotiv der Gestaltung fungiert. Ergänzend verweist die Studie kritisch auf die zunehmende Globalisierung des chinesischen Filmes sowie auf die damit einhergehenden Anforderungen an ökonomisch rentable Dramaturgiekonzepte, die sich vorrangig an den Interessen eines internationalen Publikums orientieren müssen.

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Autorin .....	V
<b>I. Einführung .....</b>	<b>1</b>
a. Untersuchungsgegenstand.....	1
b. Zentrale Fragestellungen und Zielsetzung der Studie .....	4
c. Rechercheproblematik und methodische Vorgehensweise .....	6
<b>II. Der chinesische Film im Überblick seiner Entwicklungsgeschichte</b>	<b>8</b>
a. Die Anfänge des chinesischen Films (1896 – 1942) .....	8
b. Mao Zedongs Reden über Kunst und Literatur auf dem Forum von Yan'an (1942) .....	16
c. Von Yan'an bis zur Gründung der Volksrepublik (1942 – 1949) .....	18
d. Der chinesische Film bis zur Kulturrevolution (1949 – 1966) .....	20
e. Die Große Proletarische Kulturrevolution (1966 – 1976) .....	25
f. Der chinesische Film nach der Kulturrevolution (1976 – 1986) .....	28
g. Zhang Yimou und die Fünfte Generation (die 1980er Jahre) .....	32
<b>III. Die filmischen Metamorphosen des Zhang Yimou</b>	<b>36</b>
a. Der Film als Raum der rekonstruierten Erinnerung (1987 - 1994) .....	40
i. 'Red Sorghum' ('Hong gaoliang'). 1987 Die Emanzipation der Weiblichkeit vor dem Hintergrund repressiver Gesellschafts- und Machtstrukturen .....	41
ii. 'Raise the Red Lantern' ('Da hong denglong gao gua'). 1991 Die Dekonstruktion des Individuums .....	52
iii. 'To Life' ('Huozhe'). 1994 Die Politisierung des Privaten .....	70

b.	Der Film als Ausdruck eines Spannungsverhältnisses zwischen Stadt und Land (1995 – 2000) .....	85
i.	'Shanghai Triad' ('Yao a yao yao dao waipo qiao'). 1995 Die Dekadenz der Großstadt und die Verdinglichung des Individuums ..	87
ii.	'The Road Home' ('Wo de fuqin muqin'). 1999 Die provinzielle Existenz zwischen modernem Fortschritt und traditioneller Rückständigkeit .....	98
iii.	'Happy Time' ('Xingfu shiguan'). 2002 Die Metropole als Verortung eines universalen Materialismus' .....	109
c.	Der Film als Konstruktion des ideellen Geschichtsmodells (2002 - 2006)	124
i.	'Hero'('Ying Xiong'). 2002. Der Perspektivismus der Wahrheit .....	126
ii.	'House of Flying Daggers' ('Shi mian mai fu'). 2004 Die Dekonstruktion der politischen Dimension .....	145
iii.	'Curse of the Golden Flower' ('Man cheng jin dai huang jin jia'). 2006 Die Inszenierung des Privaten .....	160

#### **IV. Schlussbetrachtung** **176**

#### **V. Anhang** **185**

a.	Filmografie .....	185
b.	Produktionsdaten der Filme Zhang Yimou .....	187
c.	Zeittafel .....	194
d.	Quellenverzeichnis.....	199
i.	Film .....	199
ii.	Literatur .....	200
iii.	Internet .....	203

## **Vorwort der Autorin**

China gilt bis heute als eine uns Europäern äußerst fremd erscheinende und nur schwer zugängliche Nation, die sich einem politischen und kulturhistorischen Verständnis aus verschiedensten Gründen weitgehend zu entziehen scheint. Als wesentlicher Faktor konstituiert sich dabei die universale Abschottung Chinas, die sich mit dem Erstarken der Kommunistischen Partei im 20. Jahrhundert vor allem auf wirtschaftlicher und politischer Ebene etabliert und ihren Höhepunkt während der Großen Proletarischen Kulturrevolution (1966-1976) erreicht. Erst mit der Überwindung des Maoismus und dem Einsetzen der Reform- und Öffnungspolitik Deng Xiaopings Anfang der 1980er Jahre, beginnt China in der Außenpolitik allmählich das Misstrauen gegenüber dem Westen abzubauen und eine behutsame gegenseitige Annäherung setzt ein. Die fehlende Verwandtschaftsbeziehung - sowohl das von europäischen Sprachen divergierende chinesische Zeichensystem betreffend, als auch die Sektoren einer fremden Religion, Kultur und Weltanschauung - wirkt als verstärkender Indikator eines essentiellen Unverständnisses für das Reich der Mitte aus der Perspektive einer eurozentristischen Bewertung.

Als ich im Sommer 2007 im Rahmen einer Exkursion der Universität Wien nach Beijing reiste, konnte ich die kulturelle Vielfalt, die mich dort erwarten würde, nicht annähernd erahnen. So ließ ich mich ohne nennenswerte Erwartungen und ohne fundiertes Vorwissen auf das Abenteuer China ein. Bereits während des neunstündigen Fluges von Wien nach Beijing bekam ich zum ersten Mal einen ungefähren Eindruck davon, was es bedeutet, als 'laowei' – so bezeichnet man in China einen Ausländer – zwei Wochen unter der chinesischen Bevölkerung zu verbringen.

Schon am ersten Abend ging ich fälschlicherweise davon aus, dass ich mich nur äußerst schwer mit der Stadt Beijing sowie ihrer ökologischen und sozialen Umwelt anfreunden würde. Sowohl der mir suspekt erscheinende hygienische Mangel im Bereich der sanitären Einrichtungen, als auch die hohe Smogbelastung, die ungewohnte Überdimensionalität der Straßenfluchten und endlos scheinenden öffentlichen Plätze, sowie die Tatsache, mit einer Gruppe von mir durchwegs unbekanntem Kommilitonen zu reisen, erweckten in mir den Wunsch, Stadt und Land augenblicklich den Rücken zu kehren. Auch der

Besuch im Lao She Teehaus mit seiner eher touristisch ausgerichteten Programmgestaltung und einer bemühten, auf elektronischen Anzeigetafeln gezeigten Transkription der Bühnenkommunikation ins Englische, konnte zunächst nichts an meinem ersten Eindruck ändern. Nun setzte ich all meine Hoffnungen auf die hereinbrechende Dunkelheit, da die Nacht mit ihrem Hell/Dunkel-Kontrast von grellen Neonreklamen und dunklen Schatten die seltene Gabe besitzt, jeder Stadt ein glanzvolles Antlitz und eine individuelle Schönheit zu verleihen. Da sich selbst die Taxifahrt zurück in die Jugendherberge als Herausforderung gestaltete – es fand sich anfangs kein Fahrer, der Interesse daran bekundete, die ihm gezeigte Adresse anzusteuern – ließ die Romantik der Nacht auf sich warten.

Endlich in der Jugendherberge angekommen, erwies sich die korrekte Benutzung der sanitären Anlagen ebenfalls als konträr zum gewohnten europäischen Standard. So konnte zum Beispiel eine versehentliche Entsorgung des Toilettenpapiers in der Toilette eine unbeabsichtigte Überschwemmung des gesamten Badezimmers zur Folge haben. In den folgenden Tagen und Nächten, die Beijing nun doch noch in das nächtliche Licht einer phantastischen Metropole tauchten, erwachte mein Interesse für die mir unbekanntere Kultur und ich gewöhnte mich auch langsam an die befremdende Benutzerordnung der Sanitäranlagen und an die Neugier der vielen Chinesen, die offenbar selbst in der Weltstadt Beijing nur selten Europäer mit blondem Haar zu Gesicht bekommen. Trotz zu jener Zeit noch nicht vorhandener Kenntnisse der chinesischen Sprache sensibilisierte mich der Besuch zahlreicher Theaterveranstaltungen - darunter auch einer Pekingopernaufführung und einer Darbietung asiatischer Tanzformen - für die Mannigfaltigkeit der chinesischen Kulturtradition und ihrer differenzierten Erscheinungsformen.

Das chinesische Theater unterscheidet sich nicht allein in Form und Aufführungspraxis von den etablierten Gepflogenheiten der westlichen Theaterlandschaft, sondern auch in den ganz eigenen Gewohnheiten des chinesischen Publikums. So ist es in China nicht unüblich, während einer Vorstellung mal eben mit dem Handy zu telefonieren oder sich nicht an die reservierte Sitzplatznummer zu halten. Sollte man das Glück haben, in den Genuss einer eigenen Loge zu kommen, kann sich auch der gemeine Europäer

die Zeitdauer der Vorstellung mit einer differenzierten Auswahl von nicht immer identifizierbarem und teilweise seltsam schmeckendem Knabbergebäck sowie einem Schlückchen des hochprozentigen chinesischen Schnapses versüßen.

Als mein Streifzug durch die chinesische Kulturlandschaft nach fast vierzehn Tagen ein Ende hatte, begann für mich eine Zeit der intensiven Reflexion und es drängte sich mir unweigerlich die Frage auf, wie ich die gewonnenen Erkenntnisse und gemachten Erfahrungen in einem wissenschaftlichen Kontext erörtern und aufarbeiten könnte. Aufgrund meiner zunehmenden Faszination für die kulturelle Vielfalt Chinas, entschied ich mich, neben meinem fortgeschrittenen Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft zusätzlich für das Studium der Sinologie. Um zwischen beiden Studiengängen eine ideale Wechselwirkung zu erzeugen, bot sich der Formenreichtum der chinesischen Kulturphänomene als optimales Repertoire für die Konkretisierung meiner Diplomarbeit im Fach der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an.

Aufgrund der spezifischen Intermedialität des chinesischen Films, sowie einer ereignisreichen und turbulenten Entwicklungsgeschichte des Mediums im Umfeld des mehrfachen Wechsels politischer Regierungssysteme und Machtkonstellationen, erwies sich die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Filmlandschaft Chinas im übergeordneten Kontext als idealer Forschungsgegenstand meiner Arbeit. Um das Feld der Untersuchung im Umfang einzugrenzen und zu spezifizieren, entschied ich mich - als zentrale Grundlage der Analyse - spontan für den zeitgenössischen chinesischen Regisseur Zhang Yimou. Anhand der Eingliederung seines filmischen Gesamtwerkes in die Evolution des chinesischen Films sollte ein umfangreiches Porträt über ein ganzes Jahrhundert chinesischer Universalgeschichte entstehen, das nicht zuletzt die determinierende Verknüpfung und Wechselwirkung zwischen den Sektoren von Politik und Kultur aufzeigt und ausführlich erläutert. Die Arbeit soll in essentieller Funktion dazu beitragen, das Verständnis für die chinesische Kultur sowie für ihre enge Verwurzelung in der politischen Dimension zu erweitern und spezifische Zusammenhänge zwischen Kunst und staatlicher Propaganda darzulegen.

Ein besonderer Dank gilt dabei Herrn Prof. Dr. Michael Gissenwehrer, der die Exkursion nach China ermöglicht hatte und der mich mit seiner



Begeisterung für die chinesische Kultur inspirierte, meine Diplomarbeit über den chinesischen Film zu verfassen. Dank seines Vertrauens genoss ich eine relative Freiheit in der Konzeption meiner Arbeit. Ferner möchte ich mich bei Jessica Sadeler bedanken, die mir gerade in den letzten Wochen vor Fertigstellung der Arbeit sämtliche Unterrichtsmaterialien aus der Sinologie zukommen ließ und mir somit ermöglichte, das Studium aus Gründen des Zeitmangels nicht zu unterbrechen. Ich möchte mich ebenso bedanken bei den Damen und Herren der Sinologie Fachbereichsbibliothek der Universität Wien, die es trotz überschrittener Entlehnfristen mehrmals einrichten konnten, die entlehnten Bücher noch einmal zu verlängern und mir damit viel Bürokratie ersparten. Ein großes Dankeschön geht auch an Aymara Koch und ihre computertechnischen Fähigkeiten. Ohne sie würden die Seitenzahlen in meiner Arbeit schon auf der ersten Seite beginnen.

Widmen möchte ich die Arbeit meinen Eltern, die sowohl meine unsägliche Leidenschaft für Theater, Film, Kunst und Kultur, als auch meine exotische Studienwahl befürworteten und mir damit eine erfahrungsreiche und wunderbare Zeit in der traumhaften Stadt Wien ermöglichten. Meinen Eltern gebührt das ganz große Dankeschön dafür, dass sie nie den Glauben an mich verlieren und mich stets in meinen Vorhaben sowohl finanziell als auch mental unterstützen. Ich möchte die Arbeit meiner Mama widmen, weil uns beide eine ganz besondere Freundschaft verbindet sowie der Schutz eines grenzenlosen gegenseitigen Urvertrauens. Ich möchte die Arbeit meinem Papa widmen, der mich stets ermutigt, meinen Horizont über das Naheliegende hinaus zu erweitern und in die Welt hinauszugehen. Von ihm habe ich gelernt, von Zeit zu Zeit von mir selbst zurückzutreten und aus einer gewissen Distanz auf mein Leben zu blicken, um viele Dinge, die zunächst bitter erscheinen mögen, mit Humor zu nehmen. Ich möchte meinen Eltern diese Studie widmen, weil ich von ihnen viel über das Leben lernen konnte und weil sie verstehen, was mir das Verfassen dieser Arbeit bedeutet.

## Einführung

*Let's sit down and really talk about [...] film*

Zhang Yimou<sup>1</sup>

### a. Untersuchungsgegenstand

Die vorliegende Studie ist das Resultat einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Entwicklungsgeschichte des chinesischen Filmes von seinen Anfängen im ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur zeitgenössischen Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Unter einer methodischen Herausarbeitung von Einzigartigkeit und Sonderstatus der chinesischen Filmgeschichte wird der Fokus vor allem auf die Prüfung der essentiellen Innovationen und reformistischen Ansätze im Bereich einer künstlerischen Entwicklungsfreiheit gelegt, die stets vor dem Hintergrund politischer Determination und Restriktion zu verstehen ist.

Der im Rahmen dieser Arbeit behandelte Zeitraum umschließt ein ganzes Jahrhundert politischer sowie kultureller Geschichte Chinas, um einen unerlässlichen Einblick in den Werdegang des chinesischen Filmes zu gewährleisten. Ferner soll eine fundierte Informationsbasis geschaffen werden, um die konkreten Erscheinungsformen des zeitgenössischen chinesischen Filmes nach Ende der Großen Proletarischen Kulturrevolution (1966 – 1976) und der Diktatur Mao Zedongs, als schlüssige Konsequenz einer jahrzehntelangen politischen Determination des öffentlichen Lebens zu begreifen. Im Ausmaß der vorliegenden Arbeit wird keine umfassende Darstellung der chinesischen Filmgeschichte erfolgen. Vielmehr sollen essentielle Stationen und Wendepunkte der filmgeschichtlichen Entwicklung in ihrer inhaltlichen Substanz erkannt werden, um sie im Kontext einer kunsttheoretischen und politischen Dimension zu interpretieren.

---

<sup>1</sup> Siehe. Francis Gateward.[Hg.] Zhang Yimou. Interviews. S. 140.

Spricht man von der Entwicklung des chinesischen Filmes, so kann diese keineswegs als homogene Bewegung verstanden werden. Nach Gründung der Volksrepublik China im Jahre 1949 muss der chinesische Film sachgemäß in drei Kategorien gegliedert werden. Die erste Kategorie umschließt dabei die Filmproduktion der Volksrepublik China. Die zweite Kategorie umfasst den Film der Republik Taiwan und die dritte Kategorie behandelt die Filmlandschaft Hongkongs. Die im Rahmen dieser Arbeit stattfindende Untersuchung des chinesischen Filmes behandelt im übergeordneten Kontext ausschließlich das Filmschaffen der Volksrepublik China.

Im Zuge von Reform- und Öffnungspolitik hat der chinesische Film seit den 1980er Jahren in seiner fundamentalen Konzeption eine Reihe von innovativen Veränderungen erfahren, die eine wesentliche Abweichung zur Organisation des Mediums Film noch vor der Großen Proletarischen Kulturrevolution darstellen. Ziel dieser Arbeit ist es, die Modifikationen des Wandels vor dem Hintergrund restriktiver Politikstrukturen analytisch zu skizzieren und zu erläutern.

Von entscheidender Bedeutung für die Dekonstruktion konservativer Filmstrukturen der kommunistischen Kulturpolitik ist die sogenannte Fünfte Generation (Diwudai). Zu den Hauptvertretern dieser Einheit von Filmemachern, die 1982 ihren Abschluss an der Beijing Film Academy machten, gehören Tian Zhuangzhuang, Chen Kaige und Zhang Yimou. Mit Chen Kaiges Film 'Yellow Earth' (Huang tudi; R: Cheng Kaige; 1984) aus dem Jahre 1984 begann eine Ära der inhaltlichen sowie stilistischen Reformierung des chinesischen Filmes,<sup>2</sup> die bis in die Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts noch nicht vollends abgeschlossen ist. Chen Kaige und Zhang Yimou gelten heute als international renommierte Regisseure, die den chinesischen Film über seine nationalen Grenzen hinaus auf dem Weltmarkt etablieren konnten und ihm Aufmerksamkeit und Interesse der transnationalen Filmfestivals sicherten. So wurde Zhang Yimous Debütfilm 'Red Sorghum' (Hong gaoliang; R: Zhang Yimou; 1987) 1988 auf den Filmfestspielen in Berlin mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet und 'Ju Dou' (Judou; R: Zhang Yimou; 1990) 1990 für den Academy Award in der Kategorie Best Foreign Language Film nominiert.

---

<sup>2</sup> Vgl. Jerome Silbergeld. China into Film. S. 17.

1993 wurde Chen Kaige mit 'Farewell My Concubine' (Bawang bieji; R: Chen Kaige; 1993) ebenfalls für den Academy Award in der Kategorie Best Foreign Language Film vorgeschlagen und stand damit in unmittelbarer Konkurrenz zu dem taiwanesischen Regisseur Ang Lee.<sup>3</sup>

Den wissenschaftlichen Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung werden die Regiearbeiten Zhang Yimous bilden, die einen repräsentativen Einblick in das künstlerische Erbe einer ganzen Generation von Filmemachern gewähren sollen. Anhand der filmtheoretischen Analyse von neun ausgewählten Werken Zhang Yimous wird ein signifikantes Profil des zeitgenössischen chinesischen Filmes entstehen, das die bedeutenden Entwicklungsphasen, die essentiellen Innovationen und die autoritäre Linie der Regierung überprüft und die gewonnenen Erkenntnis wissenschaftlich aufbereitet. Die Studie wird dabei die Entwicklung des chinesischen Filmes in ihrer kulturspezifischen Besonderheit stets auch als politische Geschichte wahrnehmen, um die Wechselwirkung zwischen einer restriktiven Initiative des kommunistischen Staates und der damit verbundenen unterdrückten Freiheit im Raum der kulturellen Produktion in der Volksrepublik China darzulegen.

Die Arbeit kann jedoch nicht als fundamentale Einführung in den wissenschaftlichen Diskurs um den chinesischen Film in seiner Ganzheit begriffen werden. Vielmehr vermittelt sie unter der Voraussetzung eines Grundwissens hinsichtlich der chinesischen Kulturgeschichte eine wissenschaftliche Vorstellung der entwicklungsspezifischen Grundlagen des Mediums im kulturhistorischen und politischen Kontext. Da der chinesische Film auch in seiner kennzeichnenden Intermedialität verstanden werden kann, erfolgt zusätzlich eine Betrachtung der spezifischen Ausformungen einer differenzierten chinesischen Volkskultur, die essentiell in die inhaltliche wie dramaturgische Konzeption des innovativen Mediums einfließen. Auf Basis der theoretischen Filmanalyse und der Auseinandersetzung mit der historischen Wirklichkeit wird der Versuch angestrebt, den chinesischen Film im Umfeld einer Vielzahl von politischen, sozialen und historischen Indikatoren zu begreifen, die determinierend auf die Entfaltung der Filmlandschaft in der Volksrepublik China einwirkten.

---

<sup>3</sup> Vgl. Martin Gieselmann. Der Januskopf des chinesischen Films. S. 299 ff.

## **b. Zentrale Fragestellungen und Zielsetzung der Studie**

Die vorliegende Arbeit besteht in ihrem strukturellen Aufbau aus zwei wesentlichen Einheiten. Der erste Themenkomplex wird sich einleitend mit den politischen und sozialen Bedingungen der Entwicklungsgeschichte des chinesischen Filmes befassen, um in einem zweiten Hauptteil das künstlerische Schaffen des zeitgenössischen chinesischen Regisseurs Zhang Yimou in den umfassend diskutierten historischen Kontext einzugliedern. Die Analyse der chinesischen Geschichte behandelt einen abgegrenzten Zeitraum, der sich vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis hinein in das noch junge 21. Jahrhundert erstreckt, um die kennzeichnenden Eigentümlichkeiten der konkreten Erscheinungsformen des chinesischen Filmes vor dem Hintergrund eines kontinuierlichen politischen und gesellschaftlichen Wandels begreifbar zu machen.

Grundlegend wird sich die Studie im zweiten Teil der Betrachtung der filmischen Regiearbeit Zhang Yimous widmen und dabei auf eine repräsentative Auswahl seiner Filme zurückgreifen, die nach thematischen und filmästhetischen Gemeinsamkeiten erstellt wurde und in drei sinnvolle Kategorien untergliedert wird. Die kategorische Einteilung ergibt sich sowohl aus einer chronologischen Erfassung der Filme als auch aus einem übergeordneten Kontext von inhaltlichem, figurenspezifischem und filmästhetischem Schwerpunkt in der jeweiligen Regiearbeit.

In der primären Zielsetzung der Arbeit wird der Versuch unternommen, Zhang Yimous Positionierung in einem Spannungsverhältnis zwischen traditionellen und modernen Strukturen zu definieren, welche sowohl die politische und soziale Wirklichkeit berühren, als auch die künstlerische und ästhetische Realität im Wandel des politischen Staatssystems der Volksrepublik China. Die inhaltliche Konsistenz der Begrifflichkeiten von traditionell und modern wird im Rahmen der Arbeit eine Reihe von differenzierten Sektoren tangieren, die sich insbesondere durch eine Separierung der zeitspezifischen Ordnungsmodelle von Monarchie, Maoismus und dem chinesischen Staat nach dem Einleiten der Reform- und Öffnungspolitik kennzeichnet. So erarbeitet die Studie explizit die formalen, inhaltlichen, dramaturgischen und filmästhetischen

Gestaltungsformen der durch staatliche Verordnungen determinierten Filmpolitik. In einer chronologisch angeordneten Analyse der ausgewählten Filme Zhang Yimous werden die essentiellen Veränderungen und wesentlichen Neuerungen in der filmischen Entwicklung des Regisseurs sichtbar gemacht. Das Hauptaugenmerk der Untersuchung wird dabei auf eine Reihe von ausgesuchten Aspekten gelegt, um an diesen die individuelle Bedeutungsvielfalt der Begriffe traditionell und modern aufzuzeigen und zu begründen. Ferner soll die Filmanalyse einen ausführlichen Einblick in die vielgestaltigen Rekonstruktionsmodelle der chinesischen Geschichte im filmischen Raum des Zhang Yimou, gewähren. Dabei wird eine primäre Unterscheidung getroffen zwischen Themenkomplexen, die der neuen Geschichte Chinas (Zhongguo xiandai shi; ab 1919) zugeordnet werden können und Inhalten, die dem historischen Umfeld des chinesischen Altertums (Zhongguo gudai shi) angehören.

Eine konsequente Erörterung der Mannigfaltigkeit von ästhetischen Gestaltungsmitteln und dramaturgischen Konzeptionen, die Zhang Yimous filmisches Werk charakterisieren, fließt ebenfalls kritisch in den inhaltlichen Aufbau der Studie mit ein. Dabei wird vor allem der Entwurf einer ausgearbeiteten visuellen Ästhetik zum Gegenstand der Untersuchung. Die Erscheinungsformen einer vielgestaltigen Symbolsprache, wie sie in der fundamentalen Dramaturgiegestaltung des filmischen Handlungsaufbaus von Zhang Yimou immer wieder eingesetzt werden, finden ihren Ursprung meist in der traditionellen Kulturgeschichte Ostasiens und werden in der Filmanalyse auf konnotativer Ebene nach Kriterien eines kulturspezifischen Hintergrundes decodiert.

### **c. Rechercheproblematik und methodische Vorgehensweise**

Zur transnationalen Rezeption des chinesischen Films ist anzumerken, dass diese in verhältnismäßig junger Tradition steht. Erst Mitte der 1980er Jahre - mit der Formierung der Fünften Generation und der Schaffung einer neuen Filmästhetik - wurde auch der Westen auf die chinesische Filmlandschaft aufmerksam. Dies schlägt sich auch in der Preisvergabe im Rahmen der bedeutenden internationalen Filmfestivals nieder.<sup>4</sup>

Vor allem im englischen Sprachraum führt der globale Siegeszug des chinesischen Films zur Herausbildung eines äußerst umfangreichen und vielseitigen wissenschaftlichen Literaturkanons, der sich unter differenzierter Schwerpunktsetzung einer analytischen Aufbereitung der Geschichte des chinesischen Films widmet. Im deutschen Sprachraum beschränkt sich das Angebot einer ausgefeilten wissenschaftlichen Lektüre zum Themenkomplex der chinesischen Kultur- und Mediengeschichte auf einige wenige Veröffentlichungen. So empfiehlt sich insbesondere Stefan Kramers Arbeit über die Filmgeschichte Chinas (siehe Literaturverweis im Anhang) als einführendes Standardwerk, um einen komprimierten Überblick über Wesen und Eigentümlichkeit des chinesischen Filmes zu gewinnen. Für eine intensivere Auseinandersetzung mit der Materie des chinesischen Films erweist sich - nicht zuletzt aufgrund des relativ aktuellen Erscheinungsdatums im Jahr 2004 - Martin Gieselmanns Dissertation über die Schauspielerin Gong Li und das Funktionsprinzip des chinesischen Films (siehe Literaturverweis im Anhang) als wegweisend.

Neben dem englischsprachigen Angebot an Fachliteratur zur Entwicklung der chinesischen Filmlandschaft ist ein erheblicher Beitrag zur wissenschaftlichen Lektüre ausschließlich in chinesischer Sprache vorhanden und steht dem globalen Markt noch nicht umfassend in geeigneter Transkription zur Verfügung. Zieht man die Lektüre von Wissenschaftlern und Verfassern aus der Volksrepublik China unterstützend zu spezifischen Forschungszwecken heran, so muss stets die Gefahr der potentiellen tendenziösen Geschichtsschreibung zu Gunsten einer politisch - ideologischen Orientierung beachtet werden. Daher gilt ein kritisches Vorgehen in der Betrachtungsweise

---

<sup>4</sup> Vgl. Martin Gieselmann. a.a.O. S. 299.

der politischen, sozialen und kulturellen Realität im China des 20. Jahrhunderts als Voraussetzung für die sachkundige Beurteilung der Darstellung konkreter Ereignisse und Entwicklungen.

Weitgehend frei zugängliche Online-Archive international renommierter Tageszeitungen und Fachzeitschriften bieten hingegen ein wahres Überangebot auf Ebene der Berichterstattung zur transnationalen Filmrezeption des chinesischen Films, müssen jedoch in der Auswertung ihres tatsächlichen Informations- und Wahrheitsgehaltes in einer äußerst differenziert vorgehenden Selektion geprüft werden.

In der Filmanalyse ergibt sich das Problem, dass sowohl Kopien von Originaldrehbüchern als auch eine Verschriftlichung der englischen Synchronisation unmöglich zu beziehen sind. Daher wird im Rahmen der vorliegenden Studie vordergründig mit Filmversionen gearbeitet, die im chinesischen Originalton gehört werden und englischsprachige Untertitel führen. Die beiden Ausnahmen bilden die Filme 'To Live' (Huozhe; R: Zhang Yimou; 1994) und 'Shanghai Triad' (Yao a yao, yao dao waipo qiao; R: Zhang Yimou; 1995), die mit deutscher Unterbetitelung ausgestattet sind. Um dennoch eine bestmögliche Standardisierung im verwendeten Sprachgebrauch zu erreichen, werden die Filmtitel der aufgeführten Produktionen ebenfalls in englischer Sprache zitiert, insofern ein englischer Titel vorliegt. Dabei muss jedoch fortwährend kritisch bedacht werden, dass jede Transkription zwischen den abweichenden Sprachsystemen eine erste Form der individuellen Interpretation und Zensur darstellt. Zusätzlich wird jede erwähnte Filmarbeit in ihrer gültigen Pinyin Transkription, dem Regisseur sowie dem Erscheinungsjahr aufgeführt. Eine Filmographie im Anhang der Arbeit bietet unterstützend einen komprimierten Überblick über sämtliche Filmwerke, die im Rahmen der Studie genannt werden. Die verwendete Fachterminologie orientiert sich weitgehend an den englischen Begriffsgebungen, Definitionen und Erläuterungen von David Bordwell und Kristin Thompson.



## II. Der chinesische Film im Überblick seiner Entwicklungsgeschichte

*In communist societies, cinema is considered a powerful medium that has a unique capacity for disseminating ideology in an easily comprehensible and politically effective manner to a large audience. In China as well as in other communist countries, the Party has always been the major force in controlling the film industry.*

Rui Zhang<sup>5</sup>

### a. Die Anfänge des chinesischen Films (1896 – 1942)

Das Medium Film kommt unmittelbar nach seiner Erfindung in China an. Am 11. August 1896 findet in Shanghai eine erste Filmvorführung im Zuge der Welttournee der Gebrüder Lumière statt.<sup>6</sup> Mit dem Eintreffen der innovativen Technik des Cinématographen im Reich der Mitte formiert sich bereits ein duales Spannungsfeld, das sich aus der traditionellen Geschichte des Landes begründet. So wird China Anfang des 20. Jahrhunderts als ausklingendes dynastisches Ordnungsmodell begriffen, dessen Wurzeln in einer Jahrtausende alten Vielfalt von Kultur- und Gesellschaftsformen ruhen, die eine Kontinuität ihrer zeitlosen Allgemeingültigkeit fordern. Gleichzeitig erfährt das Selbstverständnis Chinas seit dem Trauma der Konfrontation mit dem Westen im historischen Rahmen der Opiumkriege Mitte des 19. Jahrhunderts eine erzwungene Öffnung des Landes und seiner Kultur für die westliche Zivilisation. China bietet gerade wegen einer Jahrhunderte andauernden politischen und kulturellen Abschottung den idealen filmischen Raum, um die Neugier des westlichen Publikums zu schüren. In Europa entsteht nun eine Reihe von Filmen, die insbesondere eine vermeintliche Rückständigkeit der chinesischen Zivilisation im unmittelbaren Vergleich zum Fortschritt des Westens

---

<sup>5</sup> Siehe. Rui Zhang. The Cinema of Feng Xiaogang. S. 26.

<sup>6</sup> Vgl. Sheldon H. Lu. Transnational Chinese Cinema. S. 4.

thematizieren und damit die Legitimierung eines universalen europäischen Selbstbewusstseins anstreben.<sup>7</sup>

Bis zur Etablierung einer unabhängigen nationalen Filmindustrie, aber auch darüber hinaus, muss China in großer Zahl auf Importproduktionen aus dem Westen zurückgreifen.<sup>8</sup> Die breite Masse des chinesischen Volkes wird erst Jahrzehnte später mit dem neuen Medium in Berührung kommen, da sich die Entstehung einer autonomen Filmlandschaft zunächst auf die geöffneten Handelshäfen, allen voran auf Shanghai, konzentriert.<sup>9</sup> In ihrer spezifischen Verwendung des Filmes zur Visualisierung vermeintlicher Rassengegensätze zwischen den als modern und fortschrittlich geltenden Europäern und den mutmaßlich rückständigen Chinesen, vereinnahmten die europäischen Kolonialherren das Medium für eine erste Instrumentalisierung zum Ausdruck politischer Interessen, die eine Zurückweisung des von China beanspruchten Selbstbestimmungsrechtes beinhalten.<sup>10</sup>

Im Jahr 1905 entsteht in den Fengtai Studios von Beijing die erste chinesische Filmproduktion 'Dingjun Mountain' (Dingjun shan; R: Ren Jingfeng, auch bekannt als Ren Qingtai; 1905), die sich aus der Abfilmung einer Szenenauswahl konstituiert, die einer klassischen chinesischen Oper entnommen ist und mit Mei Lanfang (1894 - 1961) und Tan Xinpei (1847 - 1917) besetzt wird.<sup>11</sup> Die visuelle Konservierung von traditionellen Kunstprodukten auf modernem Zelluloid begründet sich als wesentliche Intention des frühen chinesischen Films und der Opernfilm (Xiqupian) etabliert sich in seiner Weiterentwicklung als äußerst populäres Genre, das aus einem Kanon an vorhandenen klassischen Opern eine konkrete Auswahl trifft, um diese für den Film zu adaptieren.<sup>12</sup> Als wesentliches Novum konstituiert sich hierbei die Übernahme einer chinesischen Kulturtradition in die nationale Filmproduktion. Diese wird nun nicht länger allein durch den eurozentristischen Blick der Europäer bestimmt. Die Verwendung von Handlungselementen, die in ihrer inhaltlichen Ausführung auf chinesischen Mythen und Legenden basieren, arbeiten vor allem über die Funktion einer chinesischen Identitätsstiftung vor

---

<sup>7</sup> Vgl. Stefan Kramer. Geschichte des chinesischen Films. S. 4.

<sup>8</sup> Vgl. Sheldon H. Lu. S. 4.

<sup>9</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 3.

<sup>10</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 4 ff.

<sup>11</sup> Vgl. Sheldon H. Lu und Emilie Yueh-Yu Yeh. Chinese Language Film. S. 33.

<sup>12</sup> Vgl. Sheldon H. Lu und Emilie Yueh-Yu Yeh. a.a.O. S. 31.

dem Hintergrund von politischer Fremdbestimmung und europäischer Determination der chinesischen Filmindustrie. Das Medium Film definiert sich also über den Kontext einer individuellen Intermedialität, die insbesondere auf einer Wechselwirkung und Symbiose mit spezifischen Kulturphänomenen der chinesischen Tradition fußt. Dabei werden Theater- und Opernkunst zu wesentlichen Bestandteilen der filmischen Gestaltung, die sich der Produkte weiterer Kunstsparten bedient, um das Repertoire der dramaturgischen Formgebung auszuschöpfen: „Film contains not only elements of drama, but also those of painting, prose, poetry, and music [...]“<sup>13</sup> Die Einverleibung der verschiedensten Künste in Dramaturgie und Aufbau des Films offenbart die frühe Entwicklungsstufe des Mediums als synthetischen Komplex, der allein in der Fusion mit bereits etablierten Kunstformen sein Überleben sichern kann.

Der chinesische Film der ausgehenden 1910er Jahre und der frühen 1920er Jahre nimmt verstärkt die Funktion eines Unterhaltungsmediums ein, um von den sozialen und politischen Missständen in einer Zeit von Chaos und Unruhe abzulenken. Der Unterhaltungsfilm findet seinen ökonomischen Mittelpunkt in Shanghai und löst sich vom bloßen Abfilmen bestehender Kunstprodukte. Neben dem Unterhaltungsfilm entsteht eine Vielfalt an Genres, die ebenso den Kriminalfilm umfasst, als auch den Liebesfilm und den Abenteuerfilm. Auf Ebene der formalen und ästhetischen Gestaltung orientiert sich die dramaturgische Konzeption insbesondere an den Standards des amerikanischen Hollywoodkinos und weist in der filmischen Ausgestaltung kaum noch das Wesen einer kulturspezifischen Eigenheit auf. Trotz der Erweiterung des Genrerepertoires steht das Medium Film auch künftig in enger Wechselwirkung mit den traditionellen Künsten des asiatischen Kulturraums. So konzentriert sich ein spezifisches Filmgenre in seiner dramaturgischen Konzeption auf die Verfilmung von modernen Dramen des chinesischen Sprechtheaters, auf eine beabsichtigte Distanzierung vom Hollywoodkino sowie auf die Vermittlung von Reformideen und signifikanter Kritik an den bestehenden Verhältnissen im Kontext der sozialen und politischen Realität. Ein solch sozialkritischer Film ist 'Orphan Rescues Grandfather' (Guer jiu zuji; R: Zhang Shichuan; 1923). Der Film handelt von einem alten Mann, der von den eigenen Verwandten ausgebeutet und schließlich von seinem Enkel gerettet

---

<sup>13</sup> Siehe. George S. Semsel, Xia Hong und Hou Jianping. Chinese Film Theory. S. 7.

wird. Angeklagt wird hier vor allem die Gleichgültigkeit der Bourgeoisie hinsichtlich des Ausmaßes von Rückständigkeit und Armut unter der ländlichen Bevölkerung.<sup>14</sup>

Es sind nicht die visuellen Gestaltungskomponenten, die dem chinesischen Film seine eigene Besonderheit verleihen, sondern die Vorrangstellung einer zu vermittelnden Botschaft mit konkret politischer und ideologischer Aufladung von Aussage und Inhalt.<sup>15</sup> Die Beförderung politischer Ideen und Leitsätze etabliert sich im Wandel der staatlichen Regierungssysteme des 20. Jahrhunderts als essentielle Funktion des Mediums Film und erhält eine strikt definierte Form, als Mao Zedong Aufgabe und Wirkungsbereich der neuen Kunst in seiner Rede auf dem Forum von Yan'an (1942) umfassend in den Kontext von Sozialismus und totalitärer Staatsform setzt.

Seit dem Tod Sun Zhongshans<sup>16</sup> im Jahr 1925 befindet sich China in einem Zustand der Führungslosigkeit. Warlords regieren über große Teile des Landes und bilden eine Gegenkraft zur schwachen Zentralregierung in Beijing. 1926 startet Jiang Jieshi<sup>17</sup> als Oberkommandant der revolutionären Nationalarmee den Nordfeldzug. Bis Ende 1926 unterwirft seine Armee die wichtigsten Städte der südlichen Provinzen und erringt dabei die Kontrolle über 280 Millionen Menschen. Gegen den wachsenden kommunistischen Einfluss wird mit strikter Härte vorgegangen. Als Konsequenz der politischen und sozialen Unruhen führt die Guomindang als Staatspartei von Jiang Jieshi nach ihrer Regierungsübernahme Ende der 1920er Jahre eine umfassende Zensurregelung ein, um nicht zuletzt Importprodukte aus dem Ausland hinsichtlich einer Negativdarstellung des chinesischen Volkes zu untersuchen,<sup>18</sup> aber auch, um inländische Produktionen auf ihren politisch korrekten Inhalt zu überprüfen.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 17.

<sup>15</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 10 u. 16 ff.

<sup>16</sup> Sun Zhongshan ist die offizielle Pinyin Schreibweise für den Politiker Sun Yatsen.

<sup>17</sup> Jiang Jieshi ist die offizielle Pinyin Schreibweise für Tschiang Kaishek.

<sup>18</sup> Vgl. Sheldon H. Lu. a.a.O. S. 5.

<sup>19</sup> Vgl. Überblick: Geschichte Chinas im 20. Jhd. Geschichte des chinesischen Films. S. 33.

Mit den ausgehenden 1920er Jahren hält der Soziale Realismus Einzug in den chinesischen Film. Themen von aktueller Brisanz werden in die Filmhandlung eingearbeitet und in wirklichkeitsnaher Inszenierung aufbereitet. Die eindringliche Darstellung von Furcht und Elend des chinesischen Volkes unter Anwendung dramaturgischer Mittel manifestiert sich als ideale Strategie, die Massen gegen die Überreste von Imperialismus und Feudalismus zu mobilisieren. Bald erlangt die kommunistische Bewegung die Kontrolle über die Filmkritiken der wichtigen Tageszeitungen von Shanghai und zugleich über den Großteil der gesamten chinesischen Filmindustrie.<sup>20</sup> Mit dem zunehmenden Aufstieg der Kommunistischen Partei erfährt der Film eine präzise Perfektionierung als treffliches Instrument zur Verbreitung von politischer Gesinnung und propagandistischem Wertekanon zur gezielten Manipulation der Massen. Der chinesische Film orientiert sich in der dramaturgischen Konzeption insbesondere am äußerst erfolgreichen Modell des Revolutionsfilms der Sowjetunion, um das Volk im Kampf gegen die Nationalisten unter Jiang Jieshi und gegen die Japaner von der kommunistischen Ideologie zu überzeugen. Die Guomindang Regierung versucht nun in einer Verschärfung und Expansion der Zensurregelung, die kommunistische Propagandaarbeit in ihrem wachsenden Ausmaß zu unterbinden, was zu staatlich initiierten Säuberungsaktionen führt, die für die linken und antijapanisch gesinnten Künstler oftmals in Verhaftung, Verhör, Folter und Exekution enden.<sup>21</sup> Die Filmkunst wird ebenso wie die traditionell etablierten Volkskünste von Literatur und Dramatik zum Spielball im Ringen um die absolute politische Hegemonie. Die Zuversicht auf eine liberale Entfaltung der Kunstströmungen unter dem Aspekt eines kunstästhetischen Selbstzweckes ist durch die rigorose Anwendung der Zensur undenkbar geworden und wird Jahre später in der Ausrichtungsbewegung von Yan'an endgültig zerstört, als Mao Zedong Funktion und Wirkungsbereich der Künste vollkommen in den kommunistischen Ideologieapparat integriert.

Die Errichtung des Staates Mandschukuo auf dem Gebiet der Mandschurei im März 1932 durch die Japaner sowie deren Vordringen nach Shanghai und die darauf folgende Besatzung schüren unter der chinesischen Bevölkerung eine feindliche Stimmung gegen die Japaner, aber auch gegen die Regierung der Guomindang. Die Kommunistische Partei hingegen wird immer

---

<sup>20</sup> Vgl. Kwok und M.C. Quiquemelle. Die chinesische Filmkunst und der Realismus. S. 38 ff.

populärer und gewinnt zunehmend an Einfluss. Politisch links orientierte Künstler organisieren sich in Kultur- und Künstlerverbänden und erkennen schnell die Vielfalt der Möglichkeiten, das Medium Film im Kontext von Ideologie und Propaganda zu instrumentalisieren.<sup>22</sup>

Im Jahr 1934 entsteht der Film 'The Fisherman's Song' (Yu Guangqu; R: Cai Chusheng; 1934), der eine Vielzahl von ästhetisch innovativen Komponenten beinhaltet. So versucht erstmals ein chinesischer Regisseur, die visuellen und dramaturgischen Möglichkeiten des Mediums Film auszuschöpfen, um nicht zuletzt einen brisanten Inhalt zu befördern, der ausschließlich auf einer Ebene von Stilisierung und Codierung der Zensur der nationalistischen Regierung ausweichen kann. Weitere Filme, die am Beginn dieser neuen Ära stehen, sind unter anderem 'The Goddess' (Shennü; R: Wu Yonggang; 1934) und 'The Big Road' (Dalu; R: Sun Yu; 1934). Beide Filme thematisieren zeitgenössische, soziale und politische Problemkonstellationen, wie etwa die gesellschaftliche Stellung der Frau in patriarchalisch geprägten Strukturen, zunehmende Arbeitslosigkeit und soziale Entwurzelung der Menschen im großstädtischen Umfeld, die antijapanische Gesinnung in China sowie den fortwährenden Glauben an eine bessere Zukunft. Durch die Verknüpfung einer äußerst realistischen Darstellung von Einzelschicksalen mit einer latenten Andeutung sozialer Missstände und einer poetischen Erzählweise, gelingt es den frühen Filmemachern dem Rezipienten Identifikationsmöglichkeiten zu bieten und gleichzeitig ein anspruchsvolles visuelles Niveau in der künstlerischen Umsetzung zu erreichen, welches das Medium Film schließlich aus dem Schatten der traditionellen Künste hervorhebt.<sup>23</sup>

Knapp fünfzig Jahre später wird Zhang Yimou als einer der bedeutendsten Vertreter der Fünften Generation von Filmemachern ebenfalls auf visuelle Stilisierungsmechanismen sowie auf ausgereifte und komplexe Arten der Narration zurückgreifen, und in Filmen wie 'Red Sorghum' (Hong gaoliang; 1987) und 'Raise the Red Lantern' (Da hong denglong gao gao gua; 1991) eine Dominanz der visuellen Dramaturgie erzeugen, um unter Einsatz einer im traditionellen Kulturkontext verankerten Symbolsprache codierte

---

<sup>21</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 22 ff.

<sup>22</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 21 ff.

<sup>23</sup> Vgl. Stefan Kramer. ebenda.

Botschaften zu übermitteln, die sich aus einem kritischen Blickwinkel mit der jüngsten Vergangenheit der chinesischen Geschichte auseinandersetzen. Eine äußerst ausgereifte Form der visuellen Dramaturgie mit einer Vielfalt an differenzierten Farbabstimmungen und poetischen Bildkompositionen finden sich in Zhang Yimous Martial Arts Filmen 'Hero' (Ying Xiong; 2002), 'House of Flying Daggers' (Shi mian mai fu; 2004) und 'Curse of the Golden Flower' (Man cheng jin dai huang jin jia; 2006). Zhang Yimou erreicht in seinen Martial Arts Filmen einen hohen Standard in der Visualität, der zugunsten eines besonders ausgeprägten bildästhetischen und künstlerischen Anspruchs den gezeigten Inhalt auf eine Subebene der Bedeutung transferiert. Damit erzeugt er einen Gegenpol zur Intention des sozialistischen Films, eine spezifisch vorgefertigte Ideologie zu vermitteln.

Kontrolle und Verfolgung durch die Guomindang Regierung erschweren das Schaffen der linksgerichteten Künstler zunehmend und so wandern zahlreiche Regisseure und Filmemacher in das benachbarte Hongkong ab, um dort ihre künstlerische Tätigkeit fortzusetzen. Künstler die nicht ins Exil gehen, verzichten in ihren Produktionen auf das Anschlagen zu kritischer Töne und passen sich den politischen Gegebenheiten weitestgehend an. Mit dem Ausbruch des Sino-Japanischen Krieges im Jahre 1937 erfährt die chinesische Filmindustrie einen Tiefpunkt. Die Zahl an linken Produktionen geht erheblich zurück, da linke Filmstudios ohne Ausnahme geschlossen werden und eine Vielzahl an Künstlern, die bisher im Land geblieben war, nun ebenfalls nach Hongkong abwandert.<sup>24</sup> Das chinesische Filmschaffen kommt während des Krieges beinahe vollständig zum Erliegen und in den Kinopalästen der Metropolen werden vornehmlich antichinesische Filme gezeigt, die von den Japanern eingeführt werden. Linke Propagandawerke entstehen jetzt nur noch im Untergrund. Nach der japanischen Kapitulation im Jahre 1945 und dem Ende des Krieges kann sich die chinesische Filmindustrie rasch erholen und es werden zahlreiche linksgerichtete Propagandafilme produziert, die sich gegen die Regierung Jiang Jieshis wenden und beim Volk als äußerst populär gelten. Der zunehmende Machtverlust der amtierenden Regierung führt zu einer Entspannung der Zensurregelung, was den linken Filmemachern mehr Freiheit einräumt und erneut zu einer Welle von Filmproduktionen führt, die in ihrer

---

<sup>24</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 29 und Kwok und M.C. Quiquemelle. a.a.O. S. 40.

dramaturgischen Form im Zeichen des Realismus stehen.<sup>25</sup> Mit einem zunehmenden politischen Einfluss verhängt die Kommunistische Partei weitere Restriktionen, die eine freie künstlerische und ästhetische Entfaltung des Films unmöglich machen und die Funktion von Kunst und Kultur vollends in das System von Staat und Politik integrieren.

---

<sup>25</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 30 ff.



## **b. Mao Zedongs Reden über Kunst und Literatur auf dem Forum von Yan'an (1942)**

Um in der Kommunistischen Partei eine potentielle regionale Zersplitterung und das Problem der Heterogenität zu vermeiden sowie um innerparteiliche Gegner in die Isolation zu drängen, wird in den Jahren zwischen 1937 und 1945 eine vereinheitlichte Ideologie geschaffen, die sich auf die Bereiche von Geschichte, Philosophie und Kunst - darunter Film, Theater und Literatur - erstreckt und in den Parteistatuten verankert wird. Bereits nach dem Ende des Langen Marsches (1934 – 1935) ziehen sich die Kommunisten, zusammen mit Mao Zedong nach Yan'an, in der Provinz Shaanxi zurück, um dort das Hauptquartier der Partei aufzuschlagen. Mao Zedong steht der Leistungsfähigkeit von Kunst und Literatur zunächst äußerst misstrauisch und ablehnend gegenüber und initiiert im Rahmen der Ausrichtungsbewegung von Yan'an einen Vereinheitlichungsprozess der Positionierung von Kunst und Literatur im staatlichen System, der als Reden auf dem Forum von Yan'an in die Geschichte eingeht. Darin nimmt Mao Zedong eine Neudefinition der Kunst- und Literaturfunktion vor und setzt dabei obligatorische Normen, welche die Autonomie der Kunst, darunter auch die des chinesischen Films und der traditionellen Künste, einer politischen Determination unterwerfen. Intention der Reden Mao Zedongs ist neben der Schaffung einer Kunst für Bauern, Arbeiterschaft und Soldaten die universale Eingliederung der Künste in das sozialistische System sowie eine Reduktion auf die ausschließliche Funktion einer Ideologievermittlung und Propagandaarbeit. Seit Yan'an verpflichtet sich ein Künstler im Dienste Mao Zedongs, die revolutionären Aktivitäten der Kommunistischen Partei zu unterstützen, um die Guomindang weiter zu schwächen<sup>26</sup> sowie um das chinesische Volk und die Armee zu mobilisieren, gegen die japanischen Truppen in einer gemeinsamen Front zu stehen: „[...] the task of revolutionary artists [...] is to expose their [Anm.d.A. gemeint sind hier die Japaner] cruelty [...] and encourage the anti-Japanese army and people to fight them with one heart and one mind and to depose them resolutely.“<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Mao Zedong in: Faye Chunfang Fei. Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. S. 129 ff.

<sup>27</sup> Siehe. Mao Zedong in: Faye Chunfang Fei. a.a.O. S. 130.

Mao Zedong fordert ein striktes Bündnis sowie eine effektive Wechselwirkung von Politik und Kunst und weist damit die Ausprägung einer für sich selbst stehenden ästhetischen Bedeutungsebene zurück.

In the world today all culture, all literature and art belong to definite classes and are geared to definite political lines. There is in fact no such thing as art for art's sake, art that stands above classes, art that is detached from or independent of politics. Proletarian literature and art are part of the whole proletarian revolutionary cause; they are, as Lenin said, cogs and wheels in the whole revolutionary machine.<sup>28</sup>

Die radikale Politisierung und Funktionalisierung der Künste zur Erziehung des Volkes nach den sogenannten Mao Zedong-Ideen - den Leitprinzipien der Kommunistischen Partei - sowie die Unterstützung der Revolutionskämpfe zur Errichtung eines sozialistischen Staates, bilden den Kernpunkt der neuen Kulturpolitik. Zunächst greift Mao Zedong auf traditionelle und volkstümliche Elemente der chinesischen Kulturgeschichte zurück, um die obligatorisch geforderte Volkserziehung durch das Medium der Kunst zu beschleunigen. Im Wirkungsfeld der Theaterkunst werden vor allem Dramen herangezogen, die sich eines einfachen und wenig komplexen Inhaltes bedienen und mit einem transparenten Figurenmuster arbeiten. Moralische Aussagen der Stücke, die sich an konfuzianischen Denkmustern orientieren, lässt Mao zielgerichtet durch kommunistische und revolutionär aufgeladene Botschaften ersetzen, die eine eindeutige Ideologievermittlung anstreben.<sup>29</sup> Künstler, die Kritik an Maos Dogmen üben oder sich auf traditionelle Wertesysteme berufen, werden konsequent verfolgt.

---

<sup>28</sup> Siehe. Mao Zedong in: Faye Chunfang Fei. a.a.O. S.??

<sup>29</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 41.

### c. Von Yan'an bis zur Gründung der Volksrepublik (1942 - 1949)

Im Jahre 1938, also bereits vier Jahre vor Maos Reden auf dem Forum von Yan'an, gründet Yuan Muzhi die Yan'an-Filmgruppe. Mit ihr beabsichtigt Mao, die linksgerichteten Künstler im Land für sich einzunehmen und die Ausweitung liberaler Strömungen zu unterbinden. Dennoch stehen der Filmgruppe zunächst kaum finanzielle Ressourcen zur Verfügung, auch die Zahl der Rezipienten ist verhältnismäßig gering. Von einer ernstzunehmenden Konkurrenz der Yan'an-Filmgruppe für die etablierte chinesische Filmmetropole Shanghai ist also kaum zu sprechen. In den ersten Jahren nach Gründung der Yan'an-Filmgruppe entstehen vorrangig kleine und wenig bedeutende Filmproduktionen, die eine hohe Kompatibilität mit den Dogmen Mao Zedongs anstreben, jedoch oft am Mangel der zur Verfügung stehenden ökonomischen Mittel scheitern. Eine große Bedeutung erfährt der Yan'an-Film hinsichtlich seiner Vermittlung propagandistischer Ideen und Leitsätze in den provinziellen Gebieten Chinas, um die Massen weiter für die kommunistische Idee zu begeistern. Immer mehr Künstler schließen sich nun der Yan'an-Filmgruppe an und lassen sich vom sozialistischen Gedankengut überzeugen.

Das Jahr 1945 datiert den wesentlichen Durchbruch im Schaffen der sozialistischen Filmindustrie. Eine erste wichtige Produktionsstätte findet sich im Dongbei Studio, in dem auch zahlreiche Künstler arbeiten, die schon in den 1920er und 1930er Jahre Erfolge feiern konnten. Die Filmproduktion bis zur Gründung der Volksrepublik muss jedoch weiter mit qualitativ geringwertigen Rahmenbedingungen zurechtkommen und so arbeiten auf Ebene der Produktion kaum qualifizierte Fachkräfte. Selbst die technische Ausstattung genügt keiner anspruchsvollen Qualitätsprüfung. Einer der wichtigen Filme jener Zeit heißt 'Verlass ihn, um den Alten Jiang zu bekämpfen' ('Liuxia ta da Lao Jiang', 1948, R: Lin Qi)<sup>30</sup>. Mit Jiang ist niemand anderer gemeint als Jiang Jieshi, gegen den sich die Aussage des Films in systematischer Propaganda wendet.<sup>31</sup> Das Missfallen Jiang Jieshis in der chinesischen Bevölkerung wächst kontinuierlich und die Verminderung seines politischen Einflusses begünstigt das Aufstreben der sozialistischen Politik Mao Zedongs.

---

<sup>30</sup> Trotz intensiver Recherche ließ sich kein englischer Titel finden.

<sup>31</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 42 ff.

Im Jahr 1949 ist die Machtakkumulation der Kommunisten erfolgreich und am 1. Oktober proklamiert Mao Zedong in Beijing die Regierungsform der Volksrepublik und vollendet somit die Errichtung eines sozialistischen Staates für China. Jiang Jieshi verlässt das Land und flüchtet mit seiner Anhängerschaft auf die Insel Taiwan. Er wird nicht mehr nach China zurückkehren.

#### **d. Der chinesische Film bis zur Kulturrevolution (1949 – 1966)**

Auch nach der Machtergreifung hält Mao Zedong an den sieben Jahre zuvor in Yan'an beschlossenen Dogmen hinsichtlich einer Verstaatlichung und Funktionalisierung der Kunst und ihrer Produkte fest. Kunstschaffende werden aufgefordert, sich der sozialistischen Theorie und Konzeption von Kunst und Kultur anzupassen. Eine Abkehr vom kommunistischen Ideal hat die Durchsetzung strikter Restriktionen zur Folge, die sich sowohl auf das Berufsleben, als auch das Privatleben auswirken.<sup>32</sup> Mit der Übernahme der Regierungsgewalt durch die Kommunistische Partei entsteht in China ein System von Institutionen und Behörden, die für den weiteren Entwicklungsverlauf des chinesischen Films von signifikanter Bedeutung sind. So wird im April 1949 das Beijing Filmstudio gegründet. Im selben Jahr entsteht das Zentrale Filmbüro unter der Leitung von Yuan Muzhi, das nun an vorderster Front des chinesischen Filmwesens agieren wird. Auch die bisher privaten Filmgesellschaften der Metropole Shanghai werden von den Kommunisten verstaatlicht und die Vereinigung von Bühnen- und Filmschaffenden wird gegründet. Diese Zusammenführung von Theater und Film verdeutlicht die enge Verbindung und stete Wechselwirkung zwischen den bereits in der chinesischen Kulturtradition etablierten Künsten und der Innovation eines neuen Massenmediums. Mit der Institutionalisierung des Filmwesens beginnt auch die rechtliche Verankerung der Dogmen, die in Yan'an festgelegt wurden und der chinesische Film wird in seiner Funktion ausschließlich als Sprachrohr der Kommunistischen Partei definiert.<sup>33</sup> Gemäßigte Künstler oder solche, die sich der politischen Ausrichtung Jiang Jieshis und der Guomindang anschließen, werden erneut in ihrer künstlerischen Freiheit eingeschränkt oder politisch verfolgt. Die Yan'an-Künstler können nun in einer politisch geschützten Umgebung produzieren. Zur Volkserziehung nach kommunistischen Idealen und Leitsätzen sowie zur Gewinnung der Massen für den weiteren Ausbau des sozialistischen Staates wird das mit kommunistischem Gedankengut infiltrierte Medium Film erneut in die Provinzen hinausgetragen.<sup>34</sup> In den Anfangsjahren der Volksrepublik China wird nach sowjetischem Vorbild eine hohe Zahl an

---

<sup>32</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 46 ff.

<sup>33</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 48.

<sup>34</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 49.

Spiel- und Dokumentarfilmen produziert, die sich in ihrem wesentlichen Gehalt dem Transport von sinisiertem Marxismus–Leninismus widmen und ästhetische sowie ökonomische Indikatoren in der Produktion kaum beachten. Die differenzierte Unterscheidung der Ebenen von Konnotation und Denotation wird aufgehoben und entzieht somit einer individuellen Decodierung der spezifischen Filmsprache jegliche Grundlage. Die historische Wirklichkeit wird durch eine konstruierte Realität ersetzt und die Filmfiguren werden unterteilt in ein klar erkennbares Schema von Gut und Böse, um jeden Ansatzpunkt einer persönlichen Deutung des filmischen Inhaltes auszuschließen. So sollen auf direktem Weg spezifisch vorgeformte Inhalte übermittelt werden, die sich in ihrer Konkretisierung auf sozialistische Ideen stützen, wie Mao Zedong definiert:

For example, on the one hand there are people suffering from hunger, cold, and oppression, and on the other hand there are people exploiting and oppressing other people – a contrast that exists everywhere and seems quite commonplace; artists and writers, however, can create works of art and literature out of such daily occurrences by organizing them, bringing them to a sharp focus, and making the contradictions and struggles in them typical, thus creating works of art and literature that can awaken and arouse the masses and motivate them to unite and fight to change their environment.<sup>35</sup>

Die Klassifizierung der einzelnen Figuren in stereotypisierte Schemata von Gut und Böse bietet folglich eine ideale Modellfunktion, um aus den Verhaltensweisen der Figuren sozialistisch korrekte Handlungsweisen von möglichem Fehlverhalten zu unterscheiden. Die Funktion des Films definiert sich also essentiell über die Erziehung der Massen nach kommunistischen Idealen und Lebensformen. Nähert man sich dieser Konzeption von der medientheoretischen Seite, so kann ein Verweis auf das von Stuart Hall entwickelte *encoding/decoding-Modell* gegeben werden, das sich mit dem Lesen von Metaphern und Symbolen auseinandersetzt. Dabei werden drei grundlegende Ideen der Rezeption erkannt. Wesentlich für den Kontext der Funktionalisierung des chinesischen Films ist die *hegemoniale Lesart (preferred reading)* eines medialen Textes. Eine übermittelte Botschaft wird vom Empfänger exakt so decodiert, wie sie vom Sender konnotiert wurde. Damit ist

---

<sup>35</sup> Siehe. Mao Zedong in: Faye Chunfang Fei. a.a.O. S.133.

eine direkte Übermittlung von konkreten Ideologien und politischem Gedankengut uneingeschränkt möglich.<sup>36</sup>

Erst nach Ende der Großen Proletarischen Kulturrevolution und dem Beginn der Reform- und Öffnungspolitik in den frühen 1980er Jahren, werden die seit Yan'an gängigen Prinzipien der sozialistischen Filmproduktion von den Filmmachern der Fünften Generation außer Kraft gesetzt, um nach einer innovativen Filmsprache zu suchen sowie um eine individuelle künstlerische Handschrift zu gewährleisten, die sich einer Politisierung der Kunst zu entziehen versucht.

Eine für die Konzeption des Films unter kommunistischer Herrschaft wichtige Filmproduktion der Volksrepublik China ist 'White-haired Girl' (Baimao nü; R: Wang Bin/ Shui Hua; 1950). In zahlreichen Verfilmungen bleibt die grundlegende Gestaltung der Handlung ein Vorzeigemodell für den idealen sozialistischen Film mit unmissverständlicher ideologischer Aufladung.<sup>37</sup> Die Filme der frühen 1950er Jahre orientieren sich hinsichtlich ihrer Themenwahl weitgehend am einfachen Leben der Arbeiter- und Bauernschaft, um eine größtmögliche Identifikation unter den Rezipienten zu erreichen. Sie präsentieren kaum wandlungsfähige Figuren sowie eine am Ende immer siegreiche kommunistische Leitidee.<sup>38</sup>

Mit der 1956/1957 initiierten Kampagne Lasst Hundert Blumen Blühen, Lasst Hundert Schulen miteinander Wettstreiten, wird von staatlicher Seite absichtlich der Eindruck vermittelt, als würde den Massenmedien in der inhaltlichen Ausrichtung ein höheres Maß an Autonomie zugestanden werden, doch ein Jahr später schlägt die Bewegung in die Anti-Rechts-Kampagne um und zerstört jeglichen Ansatz einer Liberalisierungstendenz. Die Auswirkungen der Bewegung berühren auch den chinesischen Film, nachdem innovative Entwicklungen im Bereich von Genre und Ästhetik erneut durch die Staatsdoktrin unterbunden werden. Verfilmungen klassischer Dramen und Historienfilme, die mit Heldenbiographien arbeiten, finden aufgrund ihres Unterhaltungswertes beim Publikum hohen Anklang. Das Ende der Hundert Blumen-Bewegung führt viele Kunstschaaffende, die in ihrer offenen Kritik an der Parteilinie scheitern, oftmals in die politische Verfolgung, wie Arbeitslager,

---

<sup>36</sup> Vgl. Christina Lutter und Markus Reisenleitner. Cultural Studies. Eine Einführung. S. 63 ff.

<sup>37</sup> Vgl. Sheldon H. Lu. S. 65.

<sup>38</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 57.

Gefängnisstrafen oder Exekution. Viele Künstler, darunter auch Filmschaffende, wählen den Freitod, um Prozessen, Folter und Erniedrigungen zu entgehen. Konrad Seitz argumentiert mit einer Zahl von etwa 500 000 Opfern unter den Intellektuellen.<sup>39</sup> Als Konsequenz veranlasst der Staat eine Verschärfung der umfassenden Zensurregelung, um einer weiteren öffentlichen Kritik gegen das etablierte System vorzubeugen. Während des Großen Sprungs nach Vorne wird die Zentralisierung des Filmwesens aufgehoben und nahezu jede Provinz wird mit einem eigenen Filmstudio ausgestattet. Die meisten Einrichtungen sind jedoch aufgrund der unbefriedigenden ökonomischen Situation kaum langfristig überlebensfähig. Die finanziellen Mittel für aufwendige Produktionen sind nicht vorhanden - ein Faktum, das wesentlich zum wirtschaftlichen Ruin der Filmstudios beiträgt.<sup>40</sup>

Einer der wenigen ideologisch bedeutenden Filme der Zeit entsteht Anfang der 1960er Jahre. 'The Red Detachment of Women' (Hongse niangzi jun; R: Xie Jin; 1961) zeigt in den Hauptrollen stark stereotypisierte Figuren, die sich eindeutig den Kategorien von Gut und Böse zuordnen lassen. Eine weitere Kategorie besteht in den Figuren der Opfer. Diese sollen vor allem eine breite Identifikationsmöglichkeit bieten, um das Volk gezielt zum Klassenhass aufzurufen und gegen die Bourgeoisie zu mobilisieren. Nach dem Vorbild von 'The Red Detachment of Women' entstehen in den 1960er Jahren weitere Filme mit ähnlicher Intention und Thematik. Die Verfilmung von Romanen ist ebenfalls ein für die Zeit typisches Phänomen. So wird auch ein literarisches Werk Mao Zedongs für die Leinwand konzipiert.<sup>41</sup> In den frühen 1960er Jahren wird die Idee des sozialistischen Films um eine Innovation erweitert. Zu den bis dahin eingesetzten Figuren, die kompatibel sind mit den Gattungen Gut und Böse, kommen die sogenannten Mittleren Charaktere. Dabei handelt es sich um Figuren, die nicht innerhalb kategorisch vorgefertigter Strukturen agieren.<sup>42</sup>

Im Jahr 1966 beschließt der zweiundsiebzigjährige Mao Zedong für China die Große Proletarische Kulturrevolution, um seine Herrschaft über die ihm aus den Händen gleitende kommunistische Partei zu sichern und um die letzten Reste des Kapitalismus im Land zu beseitigen. Dabei wird jeglicher Ansatz von freiheitlichem und kritischem Denken im Keim erstickt und das

---

<sup>39</sup> Vgl. Konrad Seitz. China. Eine Weltmacht kehrt zurück. S. 183.

<sup>40</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 64.

<sup>41</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 68 ff.



öffentliche Leben erreicht einen Stillstand. Rechtsabweichler - wie Gegner der sozialistischen Ideologie bezeichnet werden - werden rigoros verfolgt: „Anyone who expressed ideas even minimally different from Mao’s, either intentionally or not, was condemned as a ‘class enemy’.<sup>43</sup> Für die Film-und Fernsehindustrie bedeutet die aktive Phase der Kulturrevolution eine vollständige Einstellung der Produktion.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 73.

<sup>43</sup> Siehe. Junhao Hong. The Internationalization of Television in China. S. 53.

<sup>44</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 74.

## **e. Die Große Proletarische Kulturrevolution (1966 – 1976)**

Seit Anfang der 1960er Jahre unternimmt Mao Zedong gezielt den Versuch, die alleinige Führung über seine Partei zurückzuerobern und gegen liberalere Persönlichkeiten wie Deng Xiaoping und Liu Shaoqi vorzugehen. Ziel ist es, die Kommunistische Partei Chinas in die Form des revolutionären Gebildes aus den Tagen von Yan'an zurückzuführen. Um dieses Vorhaben zu realisieren, mobilisiert Mao sowohl die Massen, als auch die Jugend. An der Peking Universität formieren sich revolutionäre Studentenverbände, die gegen ihre Lehrer und Professoren vorgehen und die ersten Ausschreitungen der Kulturrevolution in das Land hinaustragen. In einem Sechzehn-Punkte-Programm konzipiert Mao Zedong einen Leitfaden seiner Intentionen und Zielsetzungen für die Große Proletarische Kulturrevolution, die eine Ausschaltung von zu kapitalistisch gewordenen Parteimachthabern ebenso vorsieht, wie die von ideologiekritischen Künstlern und Akademikern. Ferner sollen die letzten Fragmente des konfuzianischen Gedanken- und Kulturgutes aus dem Geist der Nation verbannt werden, um den Weg zu ebnen für den universalen Siegeszug des Sozialismus'.<sup>45</sup> Zu der bis heute nicht eindeutig geklärten Opferzahl, die von Wissenschaftlern zwischen 500 000 und mehreren Millionen geschätzt wird, gehören auch zahlreiche Intellektuelle und Künstler, die sich über die Grenzen Chinas hinaus einen Namen machen konnten, wie Lao She (1899-1966), der Autor von 'Teahouse' (Chaguan; 1957) und 'Rickshaw Boy' (Camel xiangzi; 1936). Obwohl Lao She in seinem literarischen Werk stets einen Ton von Hoffnung und Zuversicht anschlägt und niemals eine pessimistische Stagnation der politischen und gesellschaftlichen Umstände erkennen lässt, nimmt er sich nach bis heute nicht offiziell bestätigten Angaben als Folge eines Verhörs durch die Roten Garden auf dem Gelände der Peking Universität im Taiping See das Leben.

Für das Filmwesen bedeuten die Jahre unmittelbar vor und während der Kulturrevolution eine strikte Rückbesinnung auf die Dogmen der Yan'an-Politik. Der rein erzieherische Anspruch nach sozialistischen Leitprinzipien und die strenge Vermittlung der Parteidoktrin stehen im Zentrum der ohnehin geringen Filmproduktion. Dargestellt werden strahlende Helden und Figuren, die erneut

---

<sup>45</sup> Vgl. Konrad Seitz. a.a.O. S. 197 ff.

mit kaum wandelbaren Charaktereigenschaften ausgestattet sind und die keinerlei Identifikationsanspruch mehr vertreten.

Eine bedeutende Rolle für das Kunst-und Kulturwesen während der Großen Proletarischen Kulturrevolution spielt Jiang Qing, eine ehemalige Schauspielerin und die vierte Gattin Mao Zedongs. Ihre Vorstellung von einer sozialistischen Staatskultur Chinas wird zu einem der wesentlichen Dogmen der Zeit und eliminiert die letzten Überreste einer künstlerischen Freiheit. Filme, die in der Zeit vor der Kulturrevolution entstanden sind, werden nach einer akribischen Sichtung nur selten als nützlich für eine neue sozialistische Leitkultur bewertet. Ehemals mit Jiang Qing bekannte Künstler sowie zahlreiche, auch auf internationaler Ebene bedeutende und vornehmlich aus Shanghai stammende Filmemacher, werden die Kulturrevolution und ihre Ausläufer nicht überleben oder keine Möglichkeit mehr zum künstlerischen Selbstaussdruck erhalten.

Nachdem das öffentliche Leben in China vollständig zusammenbricht und mit der Einstellung aller transnationalen Kontakte auch Gelder aus dem Ausland gestrichen werden, müssen sämtliche Filmstudios ihre Arbeit einstellen und werden infolgedessen geschlossen. Sowohl Produktion als auch Distribution sind zum ersten Mal in der Geschichte des chinesischen Films vollständig lahmgelegt. Im Jahr 1970, als die politische Ordnung im Land durch die Truppen von Lin Biao wieder gesichert ist, übernimmt Jiang Qing die Führung über das kulturelle Leben in der Volksrepublik. Zusammen mit der Viererbande entwickelt sie eine Reihe von Revolutions-und Modellopern sowie von Revolutionsballettstücken, die sich in der Folgezeit konkurrenzlos auf Bühne und Leinwand behaupten können, da weiteres Kulturgut aus dem Bereich von Theater, Tanz und Oper auf staatliche Anordnung strikt verboten ist. Die fehlende Innovationsbereitschaft der neuen Konzeption von Kunst und Kultur zeigt sich besonders in den zahlreichen Neuverfilmungen von bereits vorhandenen Filmen. So entstehen neue Versionen von 'The Red Detachment of Women' (Hongse niangzi jun) und 'White-haired Girl' (Baimao nü).

Nach dem Tod Maos und der Verhaftung der Viererbande neigen sich die letzten Ausläufer der Kulturrevolution ihrem Ende zu und eine Zeit der Umstrukturierung setzt ein. Obwohl eine große Zahl an Filmen, die noch während der Kulturrevolution verbotenen waren, wieder aufgeführt werden darf,

folgen die neu entstehenden Filme wiederholt einer parteilich vorgeschriebenen Linie.<sup>46</sup>

Vom Zeitpunkt seiner Ankunft im Reich der Mitte unterliegt das Medium Film einer fortwährenden Vereinnahmung durch Politik und Ideologie. Sind es zunächst noch die europäischen Kolonialherren, die den Film missbrauchen, um die vermeintliche Rückständigkeit Chinas im europäisch–westlichen Vergleich zu demonstrieren, so sind es seit den 1920er Jahren die chinesischen Politiker und Machthaber, welche die Thesen und Hypothesen ihrer Ideologie und Gesinnung mit filmischen Mitteln unter dem Volk verbreiten wollen. Sehr bald zeigt sich die Überlegenheit der sozialistischen Filmindustrie im Vergleich zur Propagandaaarbeit der Guomindang Regierung, die auf dem Sektor der Verbreitung von politischen Leitsätzen mit vergleichsweise harmlosen Filmen operiert. Als die Kommunistische Partei die vollkommene Macht im Land akkumuliert, wird die Funktion des Mediums Film vor dem Hintergrund neuer Ideologien definiert und in der Umsetzung schrittweise radikalisiert und politisiert. Den Höhepunkt seiner politischen Funktionalisierung erreicht der Film während der Großen Proletarischen Kulturrevolution. Erst nach 1976, mit dem Tod Mao Zedongs und der Verhaftung der Viererbande, erfährt der Sektor von Kunst und Kultur eine sich latent abzeichnende Veränderung in der Definition von Funktion und ideologischer Ausrichtung.

---

<sup>46</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 74 ff.

## f. Der chinesische Film nach der Kulturrevolution (seit 1976)

Als Mao Zedong am 9. September 1976 an den Folgen eines Schlaganfalls stirbt, geht eine fast dreißigjährige Ära zu Ende. Vier Wochen nach seinem Tod wird die Viererbande verhaftet und deren Mitglieder in einem mehrmonatigen Schauprozess zu lebenslanger Haft verurteilt.<sup>47</sup> Zwei Jahre später übernimmt Deng Xiaoping die politische Führung über die Volksrepublik und ebnet China damit den Weg in die Moderne des bevorstehenden 21. Jahrhunderts. Für die Definition von Kunst und Kultur bedeutet die gravierende Veränderung der politischen Lage keineswegs eine umfassende Neuorientierung und plötzliche Loslösung von gängigen Idealen des sozialistischen Regimes. Auch weiterhin verpflichtet sich die Filmproduktion der parteilich vorgegebenen Richtlinie zu folgen, wie Sheldon Lu erklärt: „Film as an effective form of mass media has had to carry out an ideological mission in postsocialist China.“<sup>48</sup>

Trotz einer Vergangenheit, geprägt von politischer Determination und Unterdrückung, erfährt das Medium Film in den Jahren nach der Machtübernahme Deng Xiaopings im unmittelbaren Umfeld der Reformpolitik eine Resozialisierung im öffentlichen Diskurs.<sup>49</sup> Ein neu hinzukommendes Genre ist der sogenannte Mainstream Film (Zhuxuan lü). Sheldon Lu und Emilie Yeh definieren das Genre über den Wesensgehalt seiner Funktion: “[...] mainstream film has come to be the state’s self legitimation in the cultural realm. [...] The new strategy [...] is to endear the audience [...]“<sup>50</sup> Der neue Mainstream Film arbeitet in der konkreten ideologischen Ausrichtung mit Filmbiographien von historischen Führungspersonlichkeiten der Kommunistischen Partei Chinas. Dabei wird bewusst ein innovatives Rollenmuster entworfen, welches die vereinfachten Kategorien von Gut und Böse dekonstruiert und gerade in der Ablehnung der „superhumans“<sup>51</sup> und der Betonung des Menschen hinter der politischen Figur den Rezipienten für sich vereinnahmen will. Die filmische Retrospektive auf die kommunistische Elite des Landes offenbart die kontinuierliche Präsenz der maoistischen

---

<sup>47</sup> Vgl. Konrad Seitz. a.a.O. S. 213.

<sup>48</sup> Siehe. Sheldon H. Lu und Emilie Yueh-Yu Yeh [Hg.]. a.a.O. S. 121.

<sup>49</sup> Vgl. Siehe. George S. Semsel, Xiao Hong und Hou Jianping. a.a.O. S.XXI.

<sup>50</sup> Siehe. Sheldon H. Lu und Emilie Yueh-Yu Yeh [Hg.]. a.a.O. S121.

<sup>51</sup> Siehe. Sheldon H. Lu und Emilie Yueh-Yu Yeh [Hg.]. ebenda.

Vergangenheit sowie eine tiefgreifende Infiltrierung des öffentlichen Lebens mit den Auswüchsen des sinisierten Sozialismus.

In den 1980er Jahren entstehen erste wissenschaftliche Abhandlungen über die Theoretisierung des chinesischen Films. Die Erforschung des Massenmediums, seiner individuellen Ausprägungen und determinierenden Rahmenbedingungen im Kontext eines akademischen Diskurses, ebnet den Weg für eine intensive Erörterung des chinesischen Films in der Wechselwirkung von Kultur und Politik, aber auch in der Definition des Films als synthetische Kunst, die sich in ihren vielfältigen Formen zahlreiche Künste einverleibt. So urteilt Bai Jingsheng über die Konsistenz des Mediums Film: „Film has become a unique art after absorbing a variety of art forms including drama, literature, painting, music, and photography.”<sup>52</sup> Damit rechtfertigt er eine konsequente Betrachtung der umfassenden Kulturlandschaft einer Nation, will man den Film in seinen signifikanten Eigenheiten erfassen.

Viele der ehemals unter Mao Zedong und Jiang Qing verbannten Künstler werden nun rehabilitiert und können erneut künstlerisch tätig werden. Trotz der steten Präsenz der maoistischen Vergangenheit widmet sich nur eine geringe Zahl an entstehenden Filmen einer differenzierten Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution. Vielmehr wird mit der Umsetzung unterschiedlichster Themenkreise experimentiert, die oftmals noch einen engen Zusammenhang mit der medialen Ideologievermittlung erkennen lassen. Dennoch wird ein erster Versuch unternommen, in der Figurenzeichnung etablierte Muster der Stereotypisierung aufzubrechen, um eine individuelle Gestaltung zu ermöglichen.<sup>53</sup>

Auch das Genre des Unterhaltungsfilms erlebt in den Jahren nach der Kulturrevolution eine Wiedereingliederung in das System der chinesischen Filmproduktion:

[...] these films are considered neither political socialist realist films, nor elitist art films. [...] Entertainment films, including crime/detective, martial arts/action, comedy and musical films, are believed to provide audiences with nothing more than sheer mindless entertainment.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Siehe. George S. Semsel, Xiao Hong und Hou Jianping. a.a.O. S. 5.

<sup>53</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 85 ff.

<sup>54</sup> Siehe. Rui Zhang. The Cinema of Feng Xiaogang. S.21 ff.

Die Diskussion von Stellung und Funktion des Unterhaltungsfilms im Umfeld eines totalitären Staatensystems mündet in einer äußerst widersprüchlichen Konzeption, da der reine Unterhaltungswert eines Kunstproduktes seit Yan'an jegliche Gültigkeit aufgrund der Instrumentalisierung des Films zur Volkserziehung nach sozialistischer Ideologie verloren hat. Erst mit dem Ende des Maoismus und einer ersten Tendenz zur Demokratisierung des Filmwesens kann die vornehmliche Funktion von Unterhaltung in Bedeutung der englischen Terminologie *entertainment* angedacht werden.

Zum Genre des Unterhaltungsfilms zählen auch die in Hongkong produzierten Martial Arts Filme, die sich in China als besonders beliebt erweisen und in den späten 1990er Jahren mit international anerkannten Regisseuren wie Ang Lee und Zhang Yimou eine erneute Welle des Aufschwungs erleben. Neben dem Martial Arts Film, der nun nicht mehr allein in Hongkong entsteht, sondern auch in China, werden ebenfalls Klassiker von Autoren der Vierten-Mai-Literatur verfilmt, so etwa Erzählungen des renommierten Schriftstellers Lu Xun.<sup>55</sup>

Im Umkreis des Pekinger Frühlings (1978) fordern Intellektuelle, Studenten und Künstler zu den vier Modernisierungen (Landwirtschaft, Industrie, Verteidigung und Wissenschaft betreffend) auch die zunehmende Demokratisierung des Landes. Einigen Künstlern gelingt es dabei, eine zur Linie des Staates oppositionelle Auffassung der Kunst zu schaffen. In direkter Folge entstehen Filme, die sich in ihrem Inhalt als ideologiekritisch erweisen und das Vorgehen der Viererbande diskutieren, weitere historische Ereignisse der jüngsten Vergangenheit jedoch völlig ausblenden. Im Rahmen des Pekinger Frühlings beschließen chinesische Filmemacher, erstmals die Vergehen des politischen Systems der Ära Mao Zedong anzuprangern. Das Medium Film wird dabei erneut einer Instrumentalisierung unterzogen, um die Ausschreitungen des sozialistischen Apparates Mao Zedongs in künstlerisch-ästhetischer Formgebung zu beurteilen. Eine wesentliche Filmarbeit im genannten Kontext ist 'Hibiskus Town' (Furong zhen; R: Xie Jin; 1986). Der Inhalt wirft einen kritischen Blick auf das Leben in der Stadt Hibiskus - vor, während und nach der Kulturrevolution. Zugleich beleuchtet er Aufstieg und Verbreitung der sozialistischen Ideologie. Ebenfalls eine differenzierte Auseinandersetzung mit

---

<sup>55</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 92 ff.

der jüngsten Vergangenheit bietet Xie Jins 'Legende of Tianyun Mountain' (Tianyun shan chuanqi; Xie Jin; 1980).<sup>56</sup> Sheldon Lu argumentiert: „These films made after the Cultural Revolution [...] seem to be more nationalistic than revolutionary in character. Several explicitly criticize past party policies.“<sup>57</sup> Allmählich leiten die Filme der 1980er Jahre eine Loslösung von staatlich initiierten Dogmen und ideologischen Wertvorstellungen ein und treten in eine kritische Opposition zu bisher geltenden gesellschaftlichen und politischen Idealen. Trotz zunehmender Liberalisierungstendenzen gibt es jedoch erneut Opfer unter Künstlern und Intellektuellen, als Deng Xiaoping die Kampagne gegen geistige Verschmutzung (1983–1984) veranlasst. Zwar kommt es nicht zu umfassenden Verhaftungswellen und Exekutionen wie zu Zeiten der Kulturrevolution, dennoch werden Restriktionen verhängt, die sowohl das Privatleben, als auch das Berufslebens eines Individuums und dessen Familie infiltrieren.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 98 ff.

<sup>57</sup> Siehe. Sheldon H. Lu. a.a.O. S. 61.

<sup>58</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 105 ff.



## **g. Zhang Yimou und die Fünfte Generation (Die 1980er Jahre)**

Im Jahr 1982 schließt eine Gruppe von jungen Filmemacherinnen und Filmemachern ihr Studium an der Filmakademie von Beijing (Beijing dianying xueyuan) ab, die dem chinesischen Film nicht nur den Weg zu internationaler Anerkennung ebnet, sondern auch eine umfassende Revolutionierung des Mediums Film einleitet. Sie wenden sich ab von der sozialistischen Doktrin, von konfuzianischen Denkmustern und parteilich vorgeschriebenen Leitsätzen, sie üben Kritik an gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen sowie politischen Idealen, indem sie durch subtile Inszenierung brisanter Inhalte die nach wie vor gültige Zensur umgehen. Die Künstler der Fünften Generation, darunter Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Huang Jianxin, Wu Ziniu und Zhang Yimou wachsen in einer Zeit des polarisierenden politisch-sozialen Umbruchs auf. Viele von ihnen erleben als Opfer der Kulturrevolution Leid und Elend von Maos Säuberungskampagnen und werden während ihrer Jugend im Rahmen der staatlich initiierten Umerziehung auf das Land verschickt. Nach dem Ende der Kulturrevolution, mit dem Tod Mao Zedongs und der Verhaftung der Viererbande, verliert der bis dahin verpflichtende sozialistische Wertekanon der kommunistischen Regierung Maos an Bedeutung und hinterlässt das Vakuum einer orientierungslosen und zerrissenen Gesellschaft.

Die Auseinandersetzung sowohl mit der eigenen, als auch mit der kollektiven jüngsten Vergangenheit der chinesischen Geschichte wird wiederholt zum ausgesuchten Thema und filmischen Leitgedanken der Fünften Generation. Mit ihren ebenso individuellen als innovativen Stilkonzeptionen und einer neuen filmästhetischen und kritischen Bildsprache, erzeugen die Künstler einen weitreichenden Bruch mit der bisherigen Entwicklungsgeschichte des chinesischen Films. Die Filmemacher der Fünften Generation widmen sich im Rahmen ihrer avantgardistischen Filme nicht nur dem Versuch einer differenzierten Vergangenheitsbewältigung, sondern nehmen auch kritischen Bezug auf existente Konflikte der zeitgenössischen Gegenwart des ausgehenden 20. Jahrhunderts. So verhandeln sie die rasch zunehmenden Modernisierungsprozesse in den Megacities und Metropolen der Volksrepublik sowie die Vielfalt der damit verbundenen Problemkonstellationen.

Neben Chen Kaige, der mit Filmen wie 'Yellow Earth' (Huang tudi; Chen Kaige; 1984) und 'Farewell my Concubine' (Bawang bieji; Chen Kaige; 1993) weltweit Erfolge feiert, gilt Zhang Yimou als das internationale Aushängeschild der Fünften Generation.

Geboren 1951 in Xi'an, der Hauptstadt der Provinz Shaanxi, als Sohn eines ehemaligen Offiziers der Guomindang Armee, wird Zhang Yimou bereits in seiner Kindheit mit Ausgrenzung und politischer Diskriminierung durch die Kommunisten konfrontiert. Im Jahr 1966 folgt die Verschickung auf das Land, wo er mit dem rauen und primitiven Leben in der Provinz in Berührung kommt. Ende der 1960er Jahre tritt er eine Stelle in einer Textilfabrik an, um die übrige Familie zu ernähren, da die Eltern aufgrund ihrer politischen Orientierung als Konterrevolutionäre inhaftiert wurden. Als er sich 1978 an der Filmakademie in Beijing für den Studiengang Kinematographie bewirbt, lehnt ihn die Kommission zunächst ab, da er mit achtundzwanzig Jahren das Alterslimit für eine erfolgreiche Aufnahme bereits um zwei Jahre überschritten hat. Das einzige Mal in der Geschichte der Filmakademie erklären sich die Verantwortlichen zu einer Ausnahme bereit und nehmen Zhang Yimou trotz seines Alters und einer nicht absolvierten Aufnahmeprüfung in den Studiengang auf.<sup>59</sup> 1982 schließt er das Studium mit ausgezeichneten Resultaten ab und wird ein Jahr später gegen seinen Willen dem fernab von Beijing liegenden Guangxi Filmstudio in der Provinzhauptstadt Nanning zugeteilt.<sup>60</sup> Er ist Kameramann von Chen Kaiges Film 'Yellow Earth' und führt in Xi'an Co-Regie bei Wu Tianmings Film 'Old Well' (Lao jing; Wu Tianming; 1986) in dem er auch die Hauptrolle verkörpert. Für seine Adaption wird er im Jahr 1987 auf dem Internationalen Filmfestival in Tokio ausgezeichnet.<sup>61</sup> Einer der ersten bedeutenden Filme für Zhang Yimou ist 'One and Eight' (Yige he bage; R: Zhang Junzhao; R: 1984). Zhang Junzhao entwickelt das Drehbuch, basierend auf einem Gedicht von Guo Xiaochuan während des chinesischen Neujahrsfestes 1983. Besonders die Gestaltung der Hauptfigur Wang Jin, die während des Krieges gegen Japan auf Verdacht der Kollaboration mit dem Feind von den Kommunisten gefangen genommen und nach mehreren Verhören zum Tode verurteilt wird, dient den Filmemachern als Spiegel eigener Erfahrungen und Erlebnisse von

---

<sup>59</sup> Vgl. Ni Zhen. *Memoirs from the Beijing Film Academy*. S. 31 u. 49.

<sup>60</sup> Vgl. Ni Zhen. a.a.O. S. 147.

<sup>61</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 190.

Unterdrückung, fortwährender Gefahr und Isolation vor und während der Zeit der Kulturrevolution.<sup>62</sup> Was den Film zu einer Innovation macht, ist der Entwurf von Raum, Perspektive und Ton als nicht länger untergeordnete filmästhetische Elemente, sondern als eigenständige Komponente der Gestaltung.<sup>63</sup> Der Film wirkt insbesondere durch das hohe Maß seiner visuellen Kraft, die vor allem in Aufbau und detaillierter Ausformung des Settings begründet liegt. Den Filmemachern der Fünften Generation geht es nicht länger um die Präsentation und Vermittlung einer staatsideologischen Linientreue. Vielmehr treten sie aus dem Schatten jener jahrzehntelang gültigen Intention heraus und begeben sich auf die Suche nach individuellen Stilelementen der filmischen Ästhetik, um kritische Thematiken und Inhalte zu realisieren.

1984 schaffen Regisseur Chen Kaige und Kameramann Zhang Yimou mit 'Yellow Earth' einen Meilenstein in der Geschichte des chinesischen Films und der Fünften Generation, der eine neue Ära begründen soll und den Yan'an Dogmen Mao Zedongs eine erneute Absage erteilt. Müssen sich nach den Bestrebungen Mao Zedongs und Jiang Qings ausnahmslos alle Figuren in die Schablonen von Gut und Böse eingliedern lassen, so verzichtet 'Yellow Earth' auf die bloße Stereotypisierung und entwirft ausschließlich Figuren mit individuellen Charakterzügen. Porträtiert werden einfache Bauern die sich jenseits von Revolutionsheldentum in ihrer natürlichen Umgebung bewegen.<sup>64</sup> Zhang Yimous Kamera zeigt Figuren, die ein primitives Dasein führen und einem Spannungsfeld zwischen traditionellen Strukturen und einer ländlichen Rückständigkeit unterworfen sind. Sie alle haben nichts gemein mit den oberflächlich gestalteten Helden- und Schurkenmotiven der sozialistischen Kulturdoktrin. Sie verkörpern das rudimentäre Leben in der nördlichen Provinz Shaanxi, die als Wiege der chinesischen Nation gilt.<sup>65</sup> In 'Yellow Earth' treten Dialog und Figurenrepliken in den Hintergrund der Bedeutung und begünstigen so den Vorrang der visuellen Dramaturgie. Der Bildcharakter des Films entwickelt eine sensible Sprache und etabliert sich durch kraftvolle Landschaftsaufnahmen einer unbändigen Natur, die einen wesentlichen Protagonisten der Handlung stellt. Chen Kaiges 'Yellow Earth' ist eine Hymne an das Leben und die Menschen auf dem Land, kritisiert aber nach Aussage

---

<sup>62</sup> Vgl. Ni Zhen. a.a.O. S. 157 ff.

<sup>63</sup> Vgl. Ni Zhen. a.a.O. S. 160.

<sup>64</sup> Vgl. Jerome Silbergeld. s.a.O. S.18.

des Filmwissenschaftlers Stefan Kramer zugleich deren Blindheit und scheinbare Gleichgültigkeit gegenüber der Brutalität des politischen Regimes.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Vgl. Jerome Silbergeld. ebenda

<sup>66</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 132.

### III. Die filmischen Metamorphosen des Zhang Yimou

*When [...] people criticize us, it's caused us to feel even more rebellious. We simply have to show them. In [...] the past we often said that someday when we made a film, we wouldn't be like others. Everything [...] is about politics and society. People aren't people. So we definitely wanted to restore human feelings and relationships.*

Zhang Yimou. 'Discussing Red Sorghum'<sup>67</sup>

Als Zhang Yimou im Jahr 1987 beginnt, als Regisseur eigene Filme zu drehen, entsteht zunächst eine Reihe von Werken, die unter der Betrachtung aus differenzierten Blickwinkeln mit einer chronologischen Narration ein kritisches Porträt der jüngsten chinesischen Vergangenheit entwerfen und dabei eine enge Wechselwirkung zwischen der politischen Dimension und der privaten Existenz des Individuums aufzeigen. Auf der dramaturgischen Grundlage einer signifikanten Symbolsprache verhandelt Zhang Yimou das Funktionieren der Herrschaftsausübung im totalitären Staatensystem sowie deren Auswirkungen auf das Leben der Bevölkerung.

Mitte der 1980er Jahre weckt der chinesische Spielfilm erstmals das Interesse des globalen Marktes und Zhang Yimous Werke konkurrieren auf den internationalen Festivals von Berlin, Cannes, Venedig und Los Angeles um die wichtigen Auszeichnungen der Filmbranche. Regisseure wie Tian Zhuangzhuang und Wu Tianming behaupten sich ebenfalls auf globaler Ebene und Chen Kaige erhält im Jahr 1992 in Istanbul die Goldene Tulpe für seinen Film 'Life on a String' (Bianzou bianchang; R: Cheng Kaige; 1991). Im darauffolgenden Jahr wird sein Film 'Farewell my Concubine' mit einer Nominierung für den Academy Award in der Kategorie Best Foreign Language Film ausgezeichnet.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Siehe. Frances Gateward. a.a.O. S. 11.

<sup>68</sup> Vgl. Martin Gieselmann. a.a.O. S. 299.

Bis zur Wende des 21. Jahrhunderts konstruiert Zhang Yimou mit seinem filmischen Werk fiktive Räume des Erinnerns und der Konfrontation mit der jüngsten Geschichte seines Landes im Spannungsfeld von wechselnden Regierungssystemen und einer politischen Determination der gesellschaftlichen Verhältnisse.

Mit seinem Regiedebüt 'Red Sorghum' (Hong gaoliang; 1987) entfaltet Zhang Yimou vor dem historischen Hintergrund der japanischen Besatzung eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Landlebens in den nördlichen Provinzen und übt zugleich unterschwellige Kritik am totalitären Staatsapparat von Monarchie und Kommunistischer Partei. In den unmittelbaren Fokus der Handlung von 'Raise the Red Lantern' (Da hong denglong gao gao gua; 1990) rückt Zhang Yimou die Geschichte einer jungen Frau, welche die Bedürfnisse ihrer Existenz dem finanziellen Wohlergehen der Familie unterordnet und einen reichen Patriarchen ehelicht. Das im Haus ihres Gatten vorherrschende Hierarchieprinzip reflektiert die universale Unterdrückung des chinesischen Volkes durch den Absolutismus von Monarchie und kommunistischer Regierung. Die aufgezeigte Gesellschaftsstruktur in der Patriarchenfamilie entfaltet sich dabei als Mikrokosmos der unterjochten chinesischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. In 'To Live' (Huozhe; 1994) erörtert Zhang Yimou die fiktive Biografie einer Familie im determinierenden Kontext der politischen Entwicklung vom Großen Sprung nach Vorne bis hin zur Großen Proletarischen Kulturrevolution.

Mitte der 1990er Jahre entsteht der Kriminalfilm 'Shanghai Triad' (Yao a yao dao waipo qiao; 1995). Sowohl Handlung als auch dramaturgische Konzeption verweisen auf die Genretradition des frühen Hollywoodkinos der 1930er Jahre. Der Handlungsschauplatz konstituiert sich nicht länger über die geographische Verortung in der chinesischen Provinz, sondern etabliert sich im räumlichen Umfeld der aufstrebenden Metropole Shanghai. Mit 'Shanghai Triad' verabschiedet sich Zhang Yimou von einer kritischen Betrachtung der jüngsten chinesischen Vergangenheit und wendet sich Ende der 1990er Jahre mit 'The Road Home' (Wo de fuqin muqin; 1999) und 'Not One Less' (Yi ge dou bu neng shao; 1999) einer differenzierten Reflexion des Lebens auf dem Land zu. Dabei konkretisiert sich ein spezifisches Spannungsfeld zwischen den Lebensräumen von Stadt und Land und ihrer jeweils gültigen signifikanten

Eigentümlichkeiten. Die Thematisierung eines essentiellen Konflikts zwischen Stadt und Land mündet mit 'Happy Times' (Xingfu shiguang; 2000) in der Erörterung der Bedingungen des postmodernen Großstadtlebens. Dabei blickt Zhang Yimou insbesondere auf die Dekonstruktion der zwischenmenschlichen Ebene, die durch einen Mehrwert des konsumorientierten Strebens abgelöst wird.

Als Anfang des 21. Jahrhunderts Zhang Yimous erster Martial Arts Film 'Hero' (Ying xiong; 2002) erscheint, konkretisiert sich das Interesse des Regisseurs vorrangig in einer Erörterung der Urgeschichte Chinas. Mit 'Hero' diskutiert Zhang Yimou in hoch stilisierten Kampfeinlagen und mit modernsten visuellen Effekten die Zeit der Streitenden Reiche (475 – 221 v. Chr.), als China nur in einer Vielzahl von Einzelstaaten existierte, die von Qin Shihuang, dem ersten Kaiser Chinas, zu einem Staatsgebilde geeint werden. Vor dem historischen Kontext kreiert Zhang Yimou das Profil vier fiktiver Attentäter, die unter divergierender Motivation beabsichtigen, Qin Shihuang zu töten. Die vermeintliche pro kommunistische Ausrichtung des Films wird dabei zu einer kontrovers diskutierten politischen Idee im öffentlichen Diskurs. Die Handlung von Zhang Yimous zweitem Martial Arts Film 'House of Flying Daggers' (Shi mian mai fu; 2004) entfaltet sich wie 'Hero' in wesentlichen Grundzügen über die Ebene der visuellen Ästhetik und distanziert sich weitgehend von kritischen Anmerkungen und zweideutigen Aussagen, die in politischem Zusammenhang dechiffriert werden könnten. Zhang Yimous zuletzt erschienener Martial Arts Film 'Curse of the Golden Flower' (Man cheng jin dai huang jin jia; 2006) ist im zeitlichen Rahmen der Tang Dynastie verankert. Poetische Bilder einer ausgefeilten visuellen Dramaturgie erzählen vom Schicksal einer Kaiserfamilie, die mit einem Netz aus Intrigen und geheimen Machenschaften den eigenen Untergang heraufbeschwört.

Die Zhang Yimous frühe Filme kennzeichnende kritische Betrachtung politischer und sozialer Phänomene wird Anfang des 21. Jahrhunderts zugunsten einer Annäherung an das finanziell lukrative Unterhaltungsgenre der Martial Arts Filme aufgegeben. Zhang Yimou konstruiert mit 'Hero', 'House of Flying Daggers' und 'Curse of the Golden Flower' ästhetisierte sowie in höchstem Maße idealisierte Modelle der historischen Wirklichkeit, die sich in der

dramaturgischen, thematischen und technischen Gestaltung an den Vorbildern des Hollywoodkinos und der Filmtradition Hongkongs orientieren.



## **a. Der Film als Raum der rekonstruierten Erinnerung (1987 - 1994)**

Mit der Machtübernahme Deng Xiaopings in den frühen 1980er Jahren beginnt für China eine Phase des universalen Aufbruchs. Die Reform- und Öffnungspolitik sorgt für eine Annäherung Chinas an den Westen sowie für einen Eintritt in den globalen Wirtschaftsmarkt. Neben einer ökonomischen Reformierung der differenzierten Sektoren häufen sich auch die Forderungen nach einer wesentlichen Demokratisierung des Landes und einer Zurückdrängung des Einflusses der kommunistischen Führungsriege in Beijing.

Im Winter des Jahres 1986 kommt es zu ersten Studentendemonstrationen im Land. In Hefei, der Provinzhauptstadt Anhuís kämpft man für eine Liberalisierung des Wahlrechts in der Studentenvertretung. Auch in Shanghai entsteht ein öffentlicher Diskurs über Demokratisierung und Modernisierung im totalitären sozialistischen Staat. Das chinesische Volk fordert vom kommunistischen Führungskader eine Entschärfung der Zensur hinsichtlich der öffentlichen Meinungs- und Pressefreiheit. China befindet sich bereits am Vorabend der massiven Protestbewegung am Platz des Himmlischen Friedens in Beijing.

Zhang Yimous Regiedebüt 'Red Sorghum' fällt in eine Zeit von politischer Instabilität und gemeinschaftlichem Aufbegehren gegen die zu eng gewordenen Schranken des herrschenden Systems. Mit der Niederschlagung der Demonstrationen auf dem Platz des Himmlischen Friedens am 4. Juni 1989 wird jegliche Liberalisierungstendenz zurückgewiesen und es beginnt eine Zeit der Stagnation im Kampf um einen freigeistigen Selbstaussdruck. Für die Entwicklung der Künste bedeutet die Repression vor allem eine erzwungene Unterordnung gegenüber einer konsequenten Parteiideologie sowie die Bildung einer allumfassenden Einheit mit den Leitsätzen der kommunistischen Propagandaphilosophie. Die Anfang der 1990er Jahre entstehenden Filme Zhang Yimous müssen vor dem politischen Hintergrund der Zeit gelesen werden. Nur so kann der akzentuierte Einsatz von über den eigenen Wert hinausweisenden Symbolen, Metaphern und Sinnbildern, der sein frühes Filmschaffen kennzeichnet und im filmischen Gesamtkomplex einen ideellen Raum des reflektierten Erinnerens schafft, verstanden werden.

## i. 'Red Sorghum' (Hong gao liang). 1987

Die Emanzipation der Weiblichkeit vor dem Hintergrund repressiver  
Gesellschafts-und Machtstrukturen

Zhang Yimou's erste Regiearbeit diskutiert die Lebensgeschichte der aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Jiu'er (Gong Li), die Ende der 1920er Jahre von ihrem Vater an einen Schnapsbrenner verkauft wird und nach dessen Tod die Brennerei - bis zur Konfrontation mit der japanischen Besatzung - weiterführt. Zu Beginn der Handlung gibt der im Aktionsraum nicht sichtbare *Character Narrator* vor dem visuellen Hintergrund eines *Fade In*<sup>69</sup> eine fundamentale Einführung in den übergeordneten inhaltlichen Kontext von 'Red Sorghum' und leitet so auf die Binnenhandlung über, die sich aus einem *Flashback* konstruiert.<sup>70</sup> Die Kamera konzentriert sich nach dem Erscheinen des Bildes in feinsinniger Abstimmung auf das Detail der materiellen Figurengestaltung und konkretisiert dabei die Schmückung der Braut Jiu'er, was bereits zum Aufbau einer qualitativ hochwertigen visuellen Ebene führt.<sup>71</sup> Im Anschluss wird Jiu'er - von vier Männern in einer roten Brautsänfte getragen und von Musikern begleitet - in einem heiteren Hochzeitszug in das Dorf ihres neuen Gatten gebracht.<sup>72</sup> Die Kamera entwirft in einem *Head and Shoulder Close Up* das Porträt einer äußerst selbstsicheren jungen Frau, die in ihrer einem Käfig gleichenden Sänfte, entgegen der konservativen Tradition, das gesichtsverhüllende Brauttuch ablegt und mit sinnlicher Neugier den Blick in die Außenwelt sucht. Aus der visuellen Perspektive Jiu'ers, fängt die Kamera den nackten Oberkörper des Sänfenträgers Yu (Jiang Wen) ein, den die junge Frau aus ihrer Sänfte heraus mit scheinbar großem Interesse wahrnimmt.<sup>73</sup> Nun ist Jiu'ers Fuß im Bildraum zu sehen, der in einen bestickten Pantoffel gekleidet ist.<sup>74</sup> Die visuelle Wechselwirkung von muskulösem Oberkörper und schlankem, grazilem Fuß, verleiht dem Verhältnis zwischen Jiu'er und dem Sänfenträger Yu einen sinnlich erotischen Aspekt und kreiert dabei eine Ebene von sensibler

---

<sup>69</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:00:13 ff.

<sup>70</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:00:48 ff.

<sup>71</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:01:22 ff.

<sup>72</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:03:01 ff.

<sup>73</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:03:01 ff.

<sup>74</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:03:36 ff.

Sexualität und natürlicher Körperlichkeit, die auch Zhang Yimou weiteres Filmschaffen auszeichnen wird.

Als der Hochzeitszug von einem Unbekannten überfallen wird, der Jiu'ers Sänfte öffnet und bestimmend ihren rechten Fuß umgreift, wird durch die Kameraperspektive des *High Angle Shot* und durch die visuelle Zentrierung des Fußes erneut die sexuelle Metaphorik des menschlichen Körpers akzentuiert.<sup>75</sup> Jiu'er, die den Zwischenfall zunächst mit naiver Sorglosigkeit betrachtet, wird schließlich von dem Unbekannten genötigt, ihm in das Kornfeld zu folgen. Der stattfindende pointierte Blickaustausch zwischen Jiu'er und Yu konstituiert bereits eine wesentliche Bestimmung in der Figurenkonstellation und etabliert im frühen Aufeinandertreffen der Protagonisten eine fundamentale Verbindung zwischen den beiden Figuren.<sup>76</sup>

Die erotische Konnotation des Fußes als Verweis auf die Bedeutung einer universalen Körperlichkeit manifestiert sich deutlich, als die Begleiter des Hochzeitszuges den Unbekannten töten und Jiu'er zurück in ihre Sänfte steigt, ohne die Spitze ihres bestickten Schuhs vollständig in das innere der Trage zurückzuziehen. Diese wird von Yu bestimmt, zugleich aber auch behutsam, ergriffen und für einen Augenblick umfasst er schweigend den Fuß der jungen Frau, wobei Jiu'ers in der Sänfte verborgenes Gesicht in einem *Close Up* und Yus Profil in einem *Extreme Close Up* zu sehen sind.<sup>77</sup> Die Kameraeinstellungen fokussieren so die erwachende Emotion zwischen den Protagonisten und deuten auf eine Intensivierung des emotionalen Verhältnisses zwischen Jiu'er und Yu hin.

Die Handlung von 'Red Sorghum' ist in der nördlichen Provinz Shandong angesiedelt, die am Unterlauf des Huang He liegt und an die Provinzen Hebei, Anhui, Jiangsu und Henan grenzt. Der filmische Aktionsraum etabliert sich vor allem in der Inszenierung einer kargen Naturlandschaft, die sich in einer verklärten Ursprünglichkeit und schier endlosen Weite präsentiert. In weiträumigen Panoramaeinstellungen einer teilweise ortsfesten Kamera sowie einer differenzierten Lichtkomposition offenbart sich eine regelrechte Stilisierung der Natur, die nicht nur den Handlungsraum der Figuren konstruiert, sondern zugleich die Rolle eines eigenständigen Protagonisten im

---

<sup>75</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:11:16 ff.

<sup>76</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:11:57 ff.

<sup>77</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:14:11 ff.

Handlungsgefüge besetzt. So wird das bereits im Titel konkretisierte Kornfeld auf einer Ebene von Ästhetisierung und Idealisierung mit den sich frei im Wind wiegenden Getreideähren zum Symbol für den Unabhängigkeitskampf der Jiu'er gegen die Fremdbestimmung in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft. Das Kornfeld wird in seiner natürlichen Unberührtheit zum Versteck für den Unbekannten, der den Hochzeitszug überfällt, zum Schauplatz der ersten sexuellen Begegnung zwischen Jiu'er und Yu sowie zu einer fundamentalen Grundlage für Existenz und Überleben der Schnapsbrennerei. Als die Japaner Mitte der 1930er Jahre die Provinz erobern und besetzen, bleibt ein blutgetränktes und zerrüttetes Kornfeld zurück, das zur tödlichen Falle für Jiu'er, ihre Familie und die Angestellten der Schnapsbrennerei wird. Die auf einem Hügel vor dem Dorf stehende Felsformation wirkt gleichsam wie ein magisches und geheimnisvolles Tor, das den Weg weist in eine universale Freiheit und Autonomie des Individuums.<sup>78</sup>

Zhang Yimou diskutiert in 'Red Sorghum' vor dem Hintergrund einer chronologischen Narration des Handlungsplots auch feudalistische Gesellschaftsstrukturen, traditionelle Sitten und Gebräuche sowie ökonomische Rückständigkeit und Armut eines Lebens in der provinziellen Region Anfang des 20. Jahrhunderts. So thematisiert er am Schicksal der selbstbewussten und modernen Figur der Jiu'er die für den Feudalismus Chinas charakteristische arrangierte Ehe durch den elterlichen Verkauf der Tochter. Jiu'er soll den ihr unbekanntem und erheblich älteren Besitzer einer Schnapsbrennerei heiraten, der zudem an Lepra erkrankt ist und sich daher bis zu seinem 50. Lebensjahr nicht verheiraten konnte.<sup>79</sup>

Bis zum Erlass des ersten Ehegesetzes - ein Jahr nach der Gründung der Volksrepublik China - musste sich die Frau der feudalistischen Ehe- und Familienstruktur unterordnen. Ihr wurde nicht das Recht auf eine unabhängige Entscheidung in der Wahl des Ehepartners gewährt. Dieser wurde für gewöhnlich von den Eltern der zukünftigen Eheleute ausgewählt. In der offiziellen Bewertung wurde die Frau in ihrer weiblichen Identität stets als minderwertig betrachtet. Neben ihrer Unfreiheit in der Wahl des Lebenspartners hatte sie keinen natürlichen Anspruch auf die Monogamie ihres Mannes, der oftmals weitere Nebenfrauen und Konkubinen im Haushalt untergebracht hatte.

---

<sup>78</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. u.a. 0:14:31.

Ferner war es einer Ehefrau nicht erlaubt, die Scheidung von ihrem Gatten zu beantragen. Nach dem Tod des Gatten wurde es einer Witwe nicht gestattet, erneut zu heiraten. Als mit dem 1. Mai 1950 das erste Ehegesetz in Kraft trat, wurde die traditionelle und feudalistische Heiratspolitik offiziell abgeschafft und die erweiterten Rechte der Frau wurden nun in einem juristischen Kanon verankert. Noch Anfang des 20. Jahrhunderts waren arrangierte Ehen, Bigamie der Ehemänner, Kinderbräute und schwere Misshandlungen der Frauen - insbesondere in den südchinesischen Provinzen und bei den dort lebenden Minderheiten - keine Seltenheit.<sup>80</sup> In der traditionellen Sichtweise von Hochzeit und Eheschließung wurde das Abkommen der Familien hinsichtlich der passenden Partnerwahl nicht selbst geschlossen. Ein neutraler Vermittler wurde hinzugezogen, um die Verhandlungen zwischen den einzelnen Parteien zu eröffnen und in der Funktion eines Moderators zu leiten. Ferner entschied der neutrale Vermittler über astrologische Übereinstimmung und Harmonie der ausgewählten Partner in einem Ehebündnis. Ein wichtiges Kriterium für das Zustandekommen einer Hochzeit war die unangetastete Reinheit und Jungfräulichkeit der Braut. Auch die Hochzeitszeremonie selbst unterlag einer strengen Regelung von Sitten und Ritualen. Wie Jiu'er bereits in der Brautsänfte ihr Gesicht durch einen Schleier verhüllt, so musste traditionsgemäß auch die Braut vor der Vermählung einen Schleier tragen und durfte ihren Raum nicht verlassen, bis der zukünftige Ehemann erschien.<sup>81</sup>

Als Jiu'er altem Brauch gemäß, drei Tage nach der Hochzeit, von ihrem Vater noch einmal nach Hause geholt wird, beschwört dieser sie: „[...]it doesn't matter whether you're willing or not“,<sup>82</sup> worauf die selbstbewusste Jiu'er in das Kornfeld flieht. Durch das Zusammenspiel der *Close Ups* von Jiu'ers Mimik, ihrem heroisch anmutenden Schweigen und dem Rauschen der Kornähren im Wind, manifestiert sich neben dem Eindruck einer modern denkenden jungen Frau, die trotz der determinierenden Lebensumstände die Freiheit sucht, erneut die Dominanz einer visuellen Dramaturgie im Gesamtkomplex des dramaturgischen Aufbaus der Narration.

---

<sup>79</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:01:30.

<sup>80</sup> Vgl. Chen Xinxin. Das Ehegesetz – ein Barometer der sozialen Wandlungen.

<sup>81</sup> Wolfram Eberhard. Lexikon chinesischer Symbole. S. 126 ff.

Im Kornfeld kommt es zur ersten sexuellen Begegnung zwischen Jiu'er und Yu. Zhang Yimou verzichtet in der dramaturgischen Gestaltung der Szene auf ausführliche Figurenrepliken und inszeniert den sexuellen Akt vor dem Hintergrund sich rhythmisch wiegender Kornähren und unter ästhetischer Wechselwirkung von Trommelklängen und einer visuellen Stilisierung der natürlichen Umwelt.<sup>83</sup> Die Frage, ob es sich beim sexuellen Akt zwischen Jiu'er und Yu um eine Vergewaltigung handelt oder um die freiwillige Hingabe Jiu'ers, sehen nach Jerome Silbergeld viele Filmwissenschaftler bis heute als nicht geklärt.<sup>84</sup> Eine Analyse der visuellen Komponente gibt jedoch keinen belegbaren Hinweis auf eine Nötigung der Protagonistin.

Jiu'ers revolutionäres Streben nach einer modernen Selbstbestimmung und Autonomie ihrer weiblichen Identität richtet sich gegen die Tradition der arrangierten Ehe, die sich in 'Red Sorghum' auf die reine Profitgier des Vaters stützt, der seine Tochter im Wert mit einem Esel aufwiegt, den der Schnapsbrenner der Familie Jiu'ers als Brautpreis geboten hat. So beklagt Jiu'er gegenüber dem Vater: „What you want is to sell me in exchange of a big mule.“<sup>85</sup>

Als Jiu'er zur Schnapsbrennerei zurückkehrt, ist ihr Gatte tot. Aus dem Bericht des *Narrators*, der aus dem *Off* heraus kommentiert, folgt, dass der Schnapsbrenner unter ungeklärten Umständen gestorben ist. Die ortsfeste Kamera zeigt währenddessen in einem *Extreme Long Shot* die bereits beschriebene Felsformation, getaucht in das warme Licht der Abendsonne und Jiu'er, die sich dem Felsentor nähert. Die natürliche Gesteinsformation wird für Jiu'er zur Metapher des Aufbruchs in eine revolutionäre Gesellschaftsordnung. Mit dem Tod des Schnapsbrenners verwirklicht Jiu'er so die Befreiung der weiblichen Sexualität aus den etablierten Strukturen des patriarchalischen Systems. Das Überwinden einer konservativen Machtverteilung erzeugt - neben Jiu'ers Streben nach Autonomie und Selbstbestimmung - auf konnotativer Ebene auch eine Reflexion hinsichtlich der determinierten Gesellschaftsgliederung, sowohl in der feudalistischen Ordnung, als auch im politischen Kontext des kommunistischen Machtapparates.<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> Siehe. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:17:30.

<sup>83</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:17:50 ff.

<sup>84</sup> Vgl. Jerome Silbergeld. a.a.O. S. 61.

<sup>85</sup> Siehe. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:24:40.

<sup>86</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:24:53 ff.

Neben der sexuellen Emanzipation gewinnt Ju'er mit dem Tod des Schnapsbrenners auch ökonomische Unabhängigkeit und kontrolliert die Geschäfte der Schnapsbrennerei als höchste Instanz in der gesellschaftlichen Rangordnung. Zugleich dekonstruiert sie die gegebenen Machtstrukturen unter den Angestellten und ersetzt diese durch die Definition einer sozialen Gleichberechtigung, die jegliche Unterdrückung durch ein übergeordnetes System negiert: „From now on, don't call me boss, I'm also born and grown in a poor family.“<sup>87</sup> In einer ritualartigen Handlung wird ein metaphorischer Abschied von der feudalistischen Ordnung zelebriert, der ein neues Zeitalter beginnen lässt. Um die letzten Spuren ihres toten Gatten zu beseitigen, lässt Jiu'er seine Habseligkeiten verbrennen und das Haus mit dem roten Schnaps desinfizieren.<sup>88</sup> Das Korn wird in seiner verflüssigten Form zu einem Sinnbild für den Beginn einer neuen Ära und für die Hoffnung auf einen umfassenden gesellschaftlichen Wandel, für die Überwindung konservativer Machtverhältnisse und für das Zeitalter des gesellschaftlichen Fortschritts.

Die tiefe Verwurzelung von sozialer Ungerechtigkeit, Ausbeutung, Korruption und Aggression in der Gesellschaftsordnung tritt erneut in den Vordergrund der Narration, als Jiu'er gegen eine Lösegeldforderung entführt wird und es zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung zwischen Yu und Jiu'ers Peiniger kommt.<sup>89</sup> Zugleich konstruiert die Szene ein Abbild rudimentärer Verhaltensweisen der Landbewohner, die ähnlich wie in der Konzeption von Chen Kaiges 'Yellow Earth' als primitiv denkende und handelnde Lebensformen wahrgenommen werden, ohne dabei die Intention zu schüren, ihren Charakter in negativem Verständnis abzuwerten.

Alter Sitte folgend, wird nach Fertigstellung des neuen Schnapses dem Weingott in zeremoniellem Rahmen gehuldigt. Dabei werden Gesänge dargebracht, welche die befreiende und kraftspendende Wirkung des Kornes zelebrieren und zur Absage an die Fügsamkeit gegenüber der Autorität eines Individuums auffordern. So singen die Arbeiter: „In drinking our wine, no one needs to kowtow the king.“<sup>90</sup> und erinnern damit an die Sitte des Koutaus, einer Ehrenbezeugung gegenüber dem Kaiser oder einer anderen hochgestellten Persönlichkeit, die bis ins 20. Jahrhundert hinein ihre Gültigkeit besaß. Die

---

<sup>87</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:30:14.

<sup>88</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:31:28 ff.

<sup>89</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:38:05 ff.

inhaltliche Besetzung des Wortes 'king' kann zwar in einer unmittelbaren Vergleichsbasis mit dem chinesischen Kaiser identifiziert werden, gibt zugleich aber auch einen möglichen Verweis auf den Personenkult um den Vorsitzenden Mao Zedong. Auch Jiu'er trinkt eine Schale des frischen Schnapses und demonstriert so noch einmal ihren Willen nach Eigenständigkeit und den Aufbruch in eine neue Gesellschaftsordnung.<sup>91</sup> Als Yu erscheint, in den frisch gebrannten Schnaps uriniert und Jiu'er ins Haus trägt, konkretisiert sich erneut die bereits in 'Yellow Earth' dargestellte Ursprünglichkeit des Charakters der Menschen, die auf dem Land leben.<sup>92</sup> Yus äußere Erscheinung, sein kräftiger und muskulöser Oberkörper sowie ein kahlgeschorener Kopf und eine signifikante Sprachlosigkeit, ergänzen das Bild eines äußerst dominanten, instinktiv handelnden Charakters, der jedoch nicht aus einer negativ besetzten Sichtweise beurteilt wird. Jerome Silbergeld beschreibt die Figur des Yu mit treffenden Worten:

Skinhead Granddad [Anm. d. Autors: Yu ist der Großvater des Erzählers] is a phallic creature – body and head all one – who seizes the woman he wants and marks territory like a wild animal, pissing on what he claims as his own and battling all those who dare to cross his line [...].<sup>93</sup>

Silbergeld verweist ferner auf das Selbstbildnis des chinesischen Malers Ren Xiong (1823 - 1857) aus dem Jahre 1850, das heute im Palastmuseum von Beijing aufbewahrt wird und das sowohl in der athletischen Statur des Künstlers, dessen kahlgeschorenem Kopf, als auch in der geistigen Orientierung, zu einem idealen Prototyp für die Figur des Yu wird. Nach einer Übersetzung von James Cahill lautet die kalligraphische Inschrift auf dem Selbstbildnis von Ren Xiong:

With the world in turmoil, what lies ahead of me?  
I smile and bow and go around flattering people  
in hope of making connections; but what do I  
know of affairs? In the great confusion, what is  
there to hold on and rely on?<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Siehe. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:49:44.

<sup>91</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:50:33 ff.

<sup>92</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 0:52:25 ff.

<sup>93</sup> Siehe. Jerome Silbergeld. a.a.O. S. 58.

<sup>94</sup> Ren Xiong in Übersetzung von James Cahill. In: Jerome Silbergeld. a.a.O. S. 60.



Wie Ren Xiong im Zeitalter der späten Qing-Dynastie von Konfusion und Chaos spricht, so repräsentiert auch Yu einen Bürger des chinesischen Volkes, das im historischen Verlauf des 20. Jahrhunderts zum Zeugen politischer und sozialer Umbrüche wurde und aufbegehrte gegen bestehende Machtstrukturen von dynastischem Ordnungsmodell, japanischer Invasion, Nationalismus und Machtübernahme der Kommunistischen Partei. Die häufige Neudefinition politischer Ideologien und Denkansätze führte zu einer Verdrängung der traditionellen Wertvorstellungen. Die Existenzgrundlage wurde im Angesicht eines unstillen politischen Fundaments einem kontinuierlichen Wandel untergeordnet, der das Leben der Menschen in ein Spannungsfeld zwischen etablierter Tradition und erwachender Moderne zwängte. Die in China bis heute stattfindenden Modernisierungsprozesse unterliegen einem dualen Verständnis. Sie entfalten sich über die spezifische Divergenz, sowohl an grundlegenden Moralvorstellungen festzuhalten als auch in der Bestrebung, den Anschluss an das 21. Jahrhundert zu finden und technisch sowie ökonomisch eine führende Position auf dem globalen Weltmarkt zu erreichen. Innerpolitische Diskrepanzen, wie eine immer größer werdende Kluft zwischen den Bevölkerungsschichten von arm und reich, wie die Missachtung der fundamentalen Menschenrechte sowie zentrale Fragestellungen und Konfliktkonstellationen in der aktuellen Tibetpolitik, determinieren Chinas heutige Stellung im globalen Gefüge.

In einer *Ellipsis* macht die Filmhandlung nun einen Zeitsprung von neun Jahren. Aus der Verbindung von Jiu'er und Yu ist ein Sohn hervorgegangen und der *Character Narrator* informiert aus dem *Off* über den Vormarsch der japanischen Invasoren.<sup>95</sup> Unmittelbar vor der Ankunft der Japaner wird die Natur mit ihren sich unheilvoll im Wind wiegenden Kornähren zum Vorboden eines unmittelbar bevorstehenden Unglücks. Auch das in einem *Head and Shoulder Close Up* eingefangene Minenspiel von Jiu'er verweist auf eine Bedrohung, die jedoch inhaltlich noch nicht greifbar wird.<sup>96</sup> Mit der Ankunft der japanischen Truppen folgt ein Bruch im etablierten Handlungsgang und die eben erlangte Befreiung aus den Strukturen des Feudalismus endet erneut in einem hierarchischen System der Gewaltherrschaft. Die Verwüstung des

---

<sup>95</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:01:26 ff.

<sup>96</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:00:33 ff.

Kornfeldes<sup>97</sup> kann allegorisch gleichgesetzt werden mit der Zerstörung der neugewonnenen Autonomie der Menschen. Die Japaner demütigen die chinesische Bevölkerung und initiieren grausame Hinrichtungen.

Zhang Yimou zeichnet in 'Red Sorghum' das Bild einer äußerst unmenschlich und barbarisch vorgehenden japanischen Armee und erinnert damit unweigerlich an das Massaker von Nanjing im Dezember des Jahres 1937. Nachdem die chinesische Verteidigungsfront von Shanghai fallen musste, war die damalige Hauptstadt Nanjing der japanischen Armee schutzlos ausgeliefert. Die feindlichen Soldaten zogen plündernd und mordend durch die Straßen der Stadt und hinterließen eine Spur der Verwüstung und des Grauens. Sie vergewaltigten Frauen und Kinder, folterten und führten brutale Exekutionen durch. In 'Red Sorghum' wird der Japaner in einem gesichtslosen und entindividualisierten Feindesbild konkretisiert. Er dringt ein in eine unberührte Naturlandschaft und wird zum rücksichtslosen Zerstörer der Umwelt und ihrer Bewohner.

Jiu'er gewinnt in ihrer Unterstützung des Widerstandskampfes gegen die Japaner neue Lebensenergie und appelliert an die Gesinnung der Arbeiter: „Fight against the auto cars of the Japanese.“<sup>98</sup> Erneut singt die Gemeinschaft Loblieder gegen Fremdbestimmung und Unterdrückung.<sup>99</sup> Die starre Kamera zeigt in einem *Long Shot* wiederholt den Felsenbogen, erhellt durch das Mondlicht des klaren Nachthimmels.<sup>100</sup> Die Nacht kann hier als Sinnbild für den bevorstehenden Untergang der befreiten Gesellschaft gelesen werden, welcher in der filmisch präsentierten Handlung mit dem Tod von Jiu'er einhergeht, die beim Gegenangriff auf die Japaner von einer Gewehrsalve tödlich getroffen wird.

Der dramaturgische Einsatz der *Slow Motion* - sowohl in der Inszenierung des japanischen Angriffes, als auch in der Darstellung von Jiu'ers Tod - rückt das Geschehen auf eine Ebene der konkreten menschlichen Tragödie, die Jiu'ers Sterben ebenso umfasst wie auch den historischen Hergang der japanischen Invasion. Als die Kamera Jiu'ers mit Schnaps gefüllten zu Boden stürzenden Krug einfängt, etabliert sich der blutrote Farbton in einer dualen Funktion als Sinnbild für das Leben und Sterben der freien

---

<sup>97</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:01:46 ff.

<sup>98</sup> Siehe. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:13:15.

<sup>99</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:15:30 ff.

Gesellschaft.<sup>101</sup> Als Jiu'er im Schein der aufgehenden roten Sonne zusammensinkt,<sup>102</sup> symbolisiert ihr Tod den endgültigen Niedergang von Autonomie und Selbstbestimmung des chinesischen Volkes vor dem Erstarken der sozialistischen Ideologie. Yu und dessen Sohn gehen als die einzigen Überlebenden aus der Konfrontation mit den Japanern hervor. In den letzten *Shots* stehen Vater und Sohn gemeinsam zwischen den blutgetränkten Ähren des Kornfelds und blicken in einen sich zur Gänze dunkelrot färbenden Himmel und in eine im Osten aufgehende blutrote Sonne,<sup>103</sup> die - ähnlich dem sozialistischen Leitspruch: „Der Osten ist rot, die Sonne steigt auf. China hat hervorgebracht einen Mao Zedong [...]“<sup>104</sup> - die bevorstehende politische Machtübernahme des Kommunismus ankündigt und damit die erneute Unterjochung nach der Selbstbefreiung des chinesischen Volkes von der Knechtschaft des feudalistischen Systems der alten Monarchie.

Zhang Yimou schafft mit seiner ersten Regiearbeit 'Red Sorghum' - basierend auf dem gleichnamigen Roman von Mo Yan - ein intensives und zugleich realistisches, jedoch niemals pessimistisches Porträt über die rauen Bedingungen des Landlebens und über eine zutiefst orientierungslose Gesellschaft in Zeiten von Umbruch und Wandel, von Monarchie, Nationalismus und Sozialismus. Er übt sowohl latent Kritik an den Überresten des feudalistischen Systems von Abhängigkeit, Gewaltherrschaft und Bindung an veraltete Traditionen, als auch am Herrschaftsapparat des Kommunismus, der während und nach Ende des Sino-japanischen Krieges, an stetig wachsendem Einfluss gewinnen konnte. Dabei lassen sich Zhang Yimous differenzierte Kritikansätze selbst auf die gegenwärtige politische und soziale Lage Chinas anwenden, blickt man auf die Spaltung des Volkes in die verarmte Bauernschaft auf dem Land und in eine sich relativ liberal entfaltende urbane Gesellschaft, auf die Zensur von Presse- und Medienfreiheit sowie auf die Abhängigkeit der Menschen von den Verordnungen der Kommunistischen Partei. Zhang Yimou verabschiedet sich mit 'Red Sorghum' von der gängigen Zeichnung stereotypisierter Figuren und deren Eingliederung in das konservative Raster von Gut und Böse. Vielmehr kreiert er eine Anzahl von Figurencharaktere, die

---

<sup>100</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:15:42 ff.

<sup>101</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:21:57 ff.

<sup>102</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:22:00 ff.

<sup>103</sup> Vgl. Zhang Yimou. Red Sorghum. 1:24:13 ff.

<sup>104</sup> Siehe. Konrad Seitz. China. a.a.O. S. 160.

sich ihrer Eigenschaften und Merkmale nach weitgehend am Leben der einfachen Bevölkerung orientieren und so hinsichtlich ihrer Motivation und Handlungsweise einen äußerst realistischen Eindruck erzeugen, der dem Rezipienten viele Möglichkeiten zur Identifikation bietet.

Nach den frühen Erfolgen der ersten Filmemacher nach Ende der Großen Proletarischen Kulturrevolution, wie 'Yellow Earth' oder 'Old Well', deren Handlungen von männlichen Protagonisten angeleitet werden, steht in 'Red Sorghum' mit Jiu'er zum ersten Mal eine weibliche Figur im Zentrum des Handlungsgefüges, die trotz einer für sie arrangierten Ehe das Schicksal in die eigene Hand nimmt. Nach dem Tod des Gatten verwirklicht sie ihr Streben nach einer befreiten sexuellen und ökonomischen Identität, sowohl in der persönlichen Wahl ihres neuen Lebenspartners, als auch in der geschäftlichen Führung der Schnapsbrennerei.

Die Fülle der Landschaftsaufnahmen tritt einem chronologisch aufgebauten Muster der Narration gegenüber und wird mit einer meist unbeweglichen und ortsfesten Kamera eingefangen. Die differenzierten Inszenierungsideen der Naturlandschaft zwischen stilisierten Aufnahmen in differenziertem Licht der Tageszeiten und der ästhetischen Illustration einer kargen Lösserde, entwerfen einen äußerst realistischen und zugleich symbolträchtigen Aktionsraum und verweisen in der technischen Aufmachung auf die Tätigkeit Zhang Yimous als Photograph, aber auch auf seine Vorliebe für die traditionelle chinesische Malerei. Bereits während der drei Jahre auf dem Land arbeitete Zhang Yimou selbst als Maler für die kommunistischen Offiziere, die sich von seinem Talent überzeugen ließen und ihn beauftragten, Porträts von Mao Zedong auf den Truppengebäuden anzubringen.

'Red Sorghum' wurde mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet, darunter 1988 mit dem Goldenen Bären der Filmfestspiele in Berlin sowie dem Golden Rooster Award.<sup>105</sup> Damit gewann Zhang Yimou für das filmische Schaffen der Fünften Generation die weltweite Aufmerksamkeit und legt den Grundstein für die globale Filmkarriere seiner bevorzugt engagierten Schauspielerinnen und damaligen Lebensgefährtinnen Gong Li.

---

<sup>105</sup> Vgl. Martin Gieselmann. a.a.O. S. 290.

## ii. 'Raise the Red Lantern' (Da hong denglong gaogao gua). 1991

### Die Dekonstruktion des Individuums

Zhang Yimous zweite Regiearbeit, 'Ju Dou', bedient sich bezüglich der Handlungsgestaltung erneut dem umfangreichen Themenpool der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. *Plot* und *Story* sind zunächst in das politische Umfeld der 1920er Jahre gekleidet und verhandeln unter dem dramaturgischen Deckmantel einer Familiengeschichte, die sozialen und politischen Entwicklungen Chinas bis hin zur Großen Proletarischen Kulturrevolution. Wie bereits 'Red Sorghum', so bildet auch 'Ju Dou' ein filmisches Areal von kritischer Reflektion und differenzierter Beurteilung der historischen Wirklichkeit. Mit Gong Li in der Funktion der Protagonistin, wird 'Ju Dou' als erste chinesische Spielfilmproduktion in der Kategorie Best Foreign Language Film für den Academy Award nominiert.

Zhang Yimous Film 'Raise the Red Lantern' basiert auf der Romanvorlage 'Wives and Concubines', verfasst von dem avantgardistischen Schriftsteller Su Tong, und erzählt vom Schicksal einer jungen Frau, die ihr akademisches Studium aufgibt und in eine arrangierte Zweckehe eintritt, um die Familie nach dem Tod des Vaters finanziell zu unterstützen.

Die Handlung wird durch einen *Close Up* von Songlians Gesicht (Gong Li) eingeleitet, die eine expositionsartige Diskussion mit ihrer Stiefmutter führt, um die Entscheidung bekannt zu geben, in die Ehe mit einem ihr unbekanntem, reichen Mann einzuwilligen. Die Kamera nimmt dabei in einem *Point of View Shot* die visuelle Perspektive der nicht im Bildraum zu sehenden Stiefmutter ein, die aus dem *Off* heraus kommentiert und führt im *Close Up* Songlian als selbstsichere Frau ein, die für das Gemeinwohl der Familie auf die Erfüllung individueller Bedürfnisse verzichtet.<sup>106</sup> Das Sujet der zweckdienlichen und elterlich arrangierten Verheiratung wird von Zhang Yimou bereits in 'Red Sorghum' ausführlich diskutiert, als Jiu'er von ihrem Vater an den ihr unbekanntem älteren Besitzer einer Schnapsbrennerei verkauft wird. In 'Raise the Red Lantern' ist es allem Anschein nach die Protagonistin selbst, die einer konstruierten Ehe zustimmt, jedoch geht aus der einführenden Unterredung

---

<sup>106</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:01:29 ff.

zwischen Stiefmutter und Tochter deutlich hervor, dass sowohl die Erwartung der Familie, als auch die gesellschaftliche Kulturtradition eine solche Entscheidung von Songlian verlangen und es somit nur eine Scheinfreiheit in der Wahl des Lebenspartners geben kann.

Das Bild der entschiedenen und selbstsicheren Frau manifestiert sich maßgeblich über ein Handlungsmuster, das Songlians Streben nach Unabhängigkeit der weiblichen Identität gegenüber einer sozialen und politischen Vorherrschaft des männlichen Geschlechts verdeutlicht. So begibt sich Songlian, nur mit einem Koffer in der rechten Hand, zu Fuß auf den Weg in ihre neue Heimat und lehnt den für sie bereitgestellten traditionellen Hochzeitszug mit der Brautsänfte ab.<sup>107</sup> Im Haus ihres neuen Gatten angekommen, weist sie mit bestimmter Rede einen Angestellten zurück, der Songlian als Geste der Demut den Koffer abnehmen möchte.<sup>108</sup>

Songlians äußere Erscheinung erinnert mit dem zu Zöpfen geflochtenen langen Haar an eine im Jahre 1645 erlassene Verordnung der Qing Dynastie, die insbesondere das männliche Geschlecht dazu zwang, die spezielle Haartracht zu tragen. Wenige Jahre nach der Machtübernahme der Guomindang Regierung wurde das Tragen des geflochtenen Zopfes als Überrest der feudalistischen Ordnung jedoch verboten. Die einer Schuluniform gleichende Kombination aus weißer Bluse und schwarzem Rock<sup>109</sup> sowie Songlians Karriere als Universitätsstudentin, charakterisieren die junge Frau als moderne und fortschrittliche Repräsentantin der intellektuellen Bevölkerungsschicht, die mit voranschreitender Handlungsentwicklung an konservativer und altmodischer Tradition sowie an uneingeschränkt und zeitlos geltenden Herrschaftsstrukturen zerbrechen muss.

Der filmische Diskurs über die engen Grenzen von individueller Freiheit und natürlicher Autonomie in einem machtpolitischen System gestaltet Zhang Yimous Interpretation von Su Tongs Roman 'Wives and Concubines' nicht ausschließlich als Familiendrama, angesiedelt im frühen 20.Jahrhundert, sondern verleiht der Filmhandlung einen primär geltenden Zusatzwert im Radius der politischen Diskussion. So wird Songlian zur Repräsentantin der chinesischen Intellektuellen. Ihr Schicksal spiegelt die historische Verfolgung

---

<sup>107</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:02:52 ff.

<sup>108</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:05:29.

<sup>109</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:03:06 ff.

und systematische Zurückdrängung der intellektuellen Bevölkerung aus dem politischen und öffentlichen Leben wieder. So reflektiert Songlians unglücklicher Lebenslauf auf metaphorischer Ebene die Tragik einer Jahrzehnte andauernden Verfolgung der chinesischen Intellektuellenbewegung, die sich vor und während der Großen Proletarischen Kulturrevolution einer staatlich angeordneten Unterdrückung fügen musste und die bis zum Tod Mao Zedongs geringschätzig unter der Bezeichnung Stinkende Neunte Kategorie der Klassenfeinde zusammengefasst wurde. So zählten insbesondere Professoren, Lehrer, Schriftsteller und Künstler zu den ersten Opfern Kulturrevolution. Wie auch für Songlian der Rückzug in den Wahnsinn zum letzten Ausweg werden wird, so blieb vielen Verfolgten, die unter einer unmittelbaren psychischen Beeinträchtigung der äußeren Umstände leiden, nur die Flucht in Suizid oder die Schaffung eines individuellen geistigen Freiraumes jenseits der greifbaren Realität.

Unmittelbar nach dem Eintreffen Songlians in ihrer neuen Heimat kommt es zu einer ersten Auseinandersetzung mit der Angestellten Yan'er, die durch ihre distanzierte Verhaltensweise eine offenkundige Antipathie gegenüber Songlian bekundet, als sie erfährt, dass Songlian die vierte Ehefrau des Hausherrn Chen Zoqian sein wird.<sup>110</sup> Die fortschreitende Handlung wird zeigen, dass Yan'er selbst den innigen Wunsch hegt, ein Glied im ausgewählten Zirkel der Ehefrauen zu werden, woraufhin sie von einer Bediensteten in ihrem naiven Begehren zurechtgewiesen wird: „You as our Fourth Mistress? You were born to be a servant.“<sup>111</sup> Trotz der hierarchisch gegliederten Gesellschaftsstrukturen, die eine Realisation von Yan'ers Traum zu einer reinen Utopie degradieren, hat die junge Frau ihre Kammer mit einer Zahl von nicht mehr zu gebrauchenden roten Laternen geschmückt und somit einen unwirklichen und illusionistischen Ort konstruiert, der die individuelle Wunschvorstellung jenseits der Grenzen von Raum und Zeit in eine zweite Wirklichkeit verwandelt.

In ihrer individuellen Verhaltensweise etabliert Yan'er eine differenzierte Rebellion gegen die Engstirnigkeit des sozialen und politischen Alltages. Im Ausdruck knapper Figurenrepliken und bestimmt eingesetzter Gesten von Verweigerung und Abneigung offenbart sich Yan'er als entschiedene

---

<sup>110</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:06:15 ff.

Gegenspielerin Songlians und setzt mit ihrem tragischen Tod in der fortgeschrittenen Handlung ein Zeichen für die Selbstbefreiung des Individuums, welche die Grenzen von Leben und Tod überschreitet. Damit dekonstruiert Zhang Yimou die Idealisierung des Lebens als einzig anzustrebenden Existenzzustand und definiert sowohl den körperlichen Tod, als auch die geistige Stagnation, als Alternativlösung zu Unterdrückung und Abhängigkeit.

Das Konkurrieren um Gunst und Aufmerksamkeit des Patriarchen Chen Zoqians etabliert sich als zentrales Moment der Handlung und gestaltet damit zugleich das konfliktgeladene soziale Umfeld der weiblichen Figuren, das durch ein Netz aus vorgetäuschter Sympathie und nur vermeintlicher Aufrichtigkeit regiert wird. So wird zunächst die dritte Ehefrau Meishan als angebliche Intrigantin in die Handlung eingeführt, bevor sich die zweite Ehefrau als eigentliche Verschwörerin entpuppt, indem sie Songlian durch Yan'er mit einem Fluch belegen lässt.<sup>112</sup> Die Aussage Meishans: „Zhuoyan has a Buddha's face and a scorpion's heart.“<sup>113</sup> beschreibt treffend die nur scheinbare Harmonie der von Misstrauen und Eiersucht geprägten Gemeinschaftsstruktur. Die Äußerung: „We sisters are friends.“<sup>114</sup> etabliert folglich nur eine äußerst oberflächliche Sinnggebung des friedfertigen Zusammenlebens vor dem Hintergrund eines hierarchisch aufgebauten sozialen Systems. Die Rivalität der Ehefrauen sowie der fortwährende Kampf um die Aufmerksamkeit Chen Zoqians entfalten sich vornehmlich auf der Ebene einer fremdbestimmten Sexualität des weiblichen Geschlechts. Mit dem Beschluss des Patriarchen, mit welcher seiner Ehefrauen er das Bett teilen wird, wird die weibliche Sexualität Nacht für Nacht neu verhandelt.

Die Sexualität der Frauen erschöpft sich nicht in einer unmittelbaren Art der Darstellung. Vielmehr verweist Zhang Yimou in subtil geformten Andeutungen auf den sexuellen Akt, ohne dabei eine visuelle Konkretisierung anzustreben. So offenbaren sich Erotik und Leidenschaft über das spezifische Ritual der Fußmassage, die - einer Zeremonie gleichend - der von Chen Zoqian für die Nacht gewählten Gattin zu Teil wird. Die an Gestik und Mimik deutlich erkennbare Enttäuschung der übrigen Frauen etabliert dabei eine sichtliche

---

<sup>111</sup> Siehe: Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:26:09 ff.

<sup>112</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:01:01ff.

<sup>113</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:09:43.



sexuelle Frustration, die aus der universalen Fremdbestimmung der weiblichen Sexualität hervorgeht, die allein an die Autorität Chen Zoqians geknüpft ist. Die Unterdrückung der freien Sexualität konkretisiert sich in einer durch *Close Ups* der Mimik vermittelten Ruhelosigkeit, die Songlians mentalen Erregungszustand kennzeichnet, wenn sie auf die Befriedigung sexueller Bedürfnisse verzichten muss. Das Zeremoniell der Fußmassage wird so zu einem Sinnbild für eine Sexualität, die nicht auf den Grundsätzen von aufrichtiger Liebe und Zuneigung basiert und allein den Wünschen des Patriarchen untersteht.<sup>115</sup>

Die Figur des Patriarchen Chen Zoqian ist in seiner körperlichen Erscheinung nie vollständig im Bildraum zu sehen. Sein Wesen wird allein in einer Reihe von visuellen Andeutungen verhandelt und ausschließlich in den Grundzügen realisiert. Während seines ersten Auftritts im filmischen Aktionsraum, aber auch beim gemeinsamen Frühstück mit den Ehefrauen, präsentiert die Kamera Chen Zoqian in einem *Full Figure Shot*, der kaum einen visuellen Rückschluss auf individuelle Wesensmerkmale erlaubt und lediglich die Konturen seiner Figur abbildet. Chen Zoqians Stimme erklingt dabei meist aus dem *Off* und kann nicht im filmischen Raum lokalisiert werden.<sup>116</sup> Zhang Yimou verzichtet bei der Figur Chen Zoqians auf die Vermittlung einer individuellen Persönlichkeit und erzeugt somit das Bild einer entpersonalisierten Identität, die in ihrer Position als höchste Familieninstanz kaum greifbar wird. Chen Zoqians uneingeschränkte Autorität konstituiert sich nicht in einer visuellen Präsenz, sondern wesentlich über die Eigenschaft einer speziellen Flüchtigkeit, die einen Freiraum bietet für differenzierte Assoziationen hinsichtlich der dramaturgischen Intention in der Figurengestaltung. Damit bietet Zhang Yimou unweigerlich eine mögliche Verbindung zum absolutistischen Kaiser, der bis Anfang des 20. Jahrhunderts die Geschicke des Landes koordinierte, ohne sich dem Volk tatsächlich zu zeigen. So agierte der Monarch - in seiner Person kaum fassbar - hinter den undurchdringlichen Palastmauern der Verbotenen Stadt und stützte sich in seiner totalitären Machtausübung auf ein System von Beamten und Eunuchen, die als Sprachrohr der Monarchie

---

<sup>114</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 1:13:46.

<sup>115</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 0:38:28 ff.

<sup>116</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. u.a. 0:27:01.

dienten und beschlossene Entscheidungen und Befehle unter das Volk hinaustrugen, das den Kaiser in der Regel nicht zu Gesicht bekam.<sup>117</sup>

Ferner verweist Zhang Yimou mit der Figur des Chen Zoqian kritisch auf die Gestalt des Mao Zedong, der seine individuelle Befehlsgewalt in der Kommunistischen Partei konsolidierte und dabei einen Machtapparat schuf, der über eine verpflichtende Leitideologie funktionierte. So fußt jede Herrschaftsausübung eines totalitären Regimes auf der Ordnung spezifischer Indikatoren, welche die Macht eines einzelnen Individuums sichert. Untergeordnete Hilfskräfte, wie Parteifunktionäre und Beamte, formieren dabei eine politische Basis, die den Machterhalt des Diktators gewährleistet, solange sich der Zusammenhalt der Basis als stabil erweist.

Die Figur Chen Zoqians korrespondiert in einem weiteren Aspekt mit der historischen Persönlichkeit Mao Zedongs sowie mit der ideologischen Ausrichtung des sozialistischen Systems in China. Wie auch Chen Zoqian seiner Familie keinen Blick in die Außenwelt gestattet, so riegelte Mao Zedong China seit Mitte des 20. Jahrhunderts gegen jeglichen Einfluss der westlichen Welt fast vollständig ab, was zu einer relativen politischen und sozialen Autarkie des Landes führte, die erst mit der Reform- und Öffnungspolitik Deng Xiaopings Anfang der 1980er Jahre überwunden werden konnte. Stefan Kramer erörtert zur konnotativen Ebene der Gestaltung Chen Zoqians hinsichtlich eines möglichen Verweises auf Kaisertum und Kommunismus:

Der Hausherr erinnert in seinem schattenhaften und sporadischen Auftreten an den Mao der letzten Jahre und das von ihm nach außen abgeschlossene China, ruft aber zugleich die Erinnerung an die frühen Kaiser wach, die - hinter undurchdringlichen Mauern verborgen – sich selbst zu ungreifbaren Mythen stilisierten, dem Volk dabei aber als reale Personen kaum bekannt waren. Chen Zoqian dient eine Schar ergebener Diener und bestochener Berufsvertreter, die unschwer als Personifikation der Nomenklatura von Fürsten und Eunuchen aber auch der Schergen um den <Großen Vorsitzenden> verstanden werden können.<sup>118</sup>

Das Zusammenleben der Kommune ist durch eine strikte Abfolge von determinierenden Ritualen gekennzeichnet, die keine Freiräume für die selbstbestimmte Entfaltung des Individuums bieten. So wird der Tag durch ein gemeinschaftliches Frühstück Chen Zoqians und seiner Ehefrauen eingeleitet. Die Abendgestaltung beginnt stets mit dem Entzünden der roten Laternen im

---

<sup>117</sup> Vgl. Konrad Seitz. a. a.O. S. 55.

Hof der Ehefrau, die von Chen Zoqian für die Nacht erwählt wird sowie mit dem Ritual der Fußmassage. Das Missachten der geltenden Prinzipien wird mit einem spezifischen Strafmaß geahndet. Das starre Regelsystem fordert eine räumliche Isolierung der einzelnen Ehefrauen, um auf diese Weise einer Bildung von revolutionärem Potential die Grundlage zu entziehen und um den Machterhalt zu sichern.<sup>119</sup> Die Bestimmung der Frauen definiert sich ausschließlich im Willen des Hausherrn Chen Zoqian. Nur die Ehefrau, welche von Chen Zoqian für die Nacht ausgewählt wird, erhält das vermeintliche Recht auf eine vorübergehende Selbstbestimmung, indem sie selbst über die Wahl der für sie zu den Mahlzeiten aufgetischten Speisen entscheiden kann: „According to custom the one with lighted lanterns can have whatever she likes.“<sup>120</sup> Doch bereits der Inhalt der Aussage etabliert mit seinem unmittelbaren Verweis auf die verbindlich geltende Tradition erneut eine Negierung der weiblichen Selbstbestimmung. Die Entscheidung Chen Zoqians, welche Ehefrau er für die Nacht ausgewählt hat, wird im Rahmen eines zeremonieähnlichen Rituals bekannt gegeben, das die Frauen zwingt, jeden Abend gemeinsam vor ihren Gemächern schweigend den Beschluss des Hausherrn abzuwarten. Ein kritisches Hinterfragen der Legitimität des Systems wird in einer primitiven Argumentation zurückgewiesen: „It’s another old family custom.“<sup>121</sup> Die bedingungslose Ergebenheit der Angestellten sowie deren Lethargie, das konventionelle Führungsprinzip anzuzweifeln, spiegelt das Funktionieren sowohl des monarchischen als auch des kommunistischen Machtapparats wieder, das wesentlich durch Loyalität und Fügsamkeit des chinesischen Volkes und der Parteiangehörigen garantiert werden konnte.

Das vor dem Hintergrund eines allgemeingültigen Regelwerkes organisierte Zusammenleben der Kommune kennt keine Öffnung zur Außenwelt und gleicht in der uneingeschränkten Isolation einem Mikrokosmos der chinesischen Gesellschaft vor der Reform- und Öffnungspolitik, die sich seit Mitte des 15. Jahrhunderts mit dem Ende der Hochseeschifffahrt aus dem Weltgeschehen zurückgezogen hatte. Erst mit dem Ende des Maoismus, der Verhaftung der Viererbande und der folgenden Machtübernahme Deng Xiaopings 1978 begann die Überwindung der hermetischen Abschottung vor

---

<sup>118</sup> Siehe. Stefan Kramer. a.a.O. S. 199.

<sup>119</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:48:49.

<sup>120</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:28:03.

dem globalen Geschehen. Die Zahlen des Außenhandels stiegen an, ausländische Kredite wurden aufgenommen und die Tourismusbranche erlebte einen Aufschwung.<sup>122</sup>

Die starre Kamera etabliert die Architektur des Hauses Chen Zoqians mit seinen zahlreichen Torbögen, verwinkelten Gassen, Höfen und differenzierten Aktionsebenen als eine gefängnisgleiche, bedrückende und labyrinthähnliche Konstruktion, die kein Entkommen zulässt. Selbst das Licht der Sonne hat nicht Kraft genug, in die Beengtheit der Innenhöfe vorzudringen und so weicht schließlich auch der letzte Rest von sinnbildlicher Wärme einer gefühlten Kälte, welche die Monotonie des Alltags nachhaltig veranschaulicht.<sup>123</sup>

Das melancholisch anmutende Wandeln Songlians über die breite Dächerlandschaft wird dabei zu einer Metapher für das Streben nach individuell bestimmter Freiheit und Autonomie. Bild- und Aktionsraum der Figuren konzipieren sich ausschließlich aus der Vielzahl von Höfen, Gassen und Kammern des Gebäudekomplexes innerhalb dessen das Leben der Frauen stattfindet. Die klar strukturierte Familienhierarchie entwirft das Bild einer autarken Lebensgemeinschaft, die als Staat im Staat wirkt und lediglich Chen Zoqian die Freiheit einräumt, das Haus verlassen zu dürfen, wie aus den Figurenrepliken hervorgeht.<sup>124</sup> Ähnlich der staatlich initiierten Kampagnen und der politischen Unterdrückung, die das chinesische Volk nach der kommunistischen Machtübernahme erdulden musste, verliert auch Songlian das Recht auf eine umfassend geltende Eigenständigkeit und Selbstbestimmung. Sie wird Teil eines totalitären Systems, dessen Existenz sich auf konservative Tradition und patriarchalische Strukturen stützt. Songlian erkennt die geltenden Gesetzmäßigkeiten im Wettbewerb um die Aufmerksamkeit des Patriarchen und verletzt so absichtlich die zweite Ehefrau mit einer Schere am rechten Ohr.<sup>125</sup> Sie täuscht außerdem eine Schwangerschaft vor,<sup>126</sup> um Chen Zoqians ungeteilte Aufmerksamkeit zu erlangen und nutzt ihre Position in der hierarchischen Ordnung, um ihre Bedienstete Yan'er zu schikanieren, indem sie eine klare Trennlinie zieht:

---

<sup>121</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:28:52.

<sup>122</sup> Vgl. Konrad Seitz. a.a.O. S. 257 ff.

<sup>123</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:48:38.

<sup>124</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:43:59.

<sup>125</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:08:01 ff.

<sup>126</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:16:34 ff.

„Mistresses are Mistresses! Maids are Maids!“<sup>127</sup> Songlians Drang nach Selbstbestimmung offenbart sich insbesondere in ihrem Fehlverhalten gegenüber dem konservativen Kanon der etablierten Familientraditionen. Sie missachtet geltendes Brauchtum und verlässt so verfrüht die stets gemeinsam eingenommene Mahlzeit.<sup>128</sup> Sie verlangt, das Abendessen allein mit Chen Zoqian einzunehmen, worauf eine der Frauen entgegnet: „We don't have this custom here.“<sup>129</sup>

Ihre profilierte Neugier, die Hintergründe des gehüteten Familiengeheimnisses zu erfahren, wird ebenfalls zum Ausdruck einer freigeistigen Orientierung. So befragt sie eine der Ehefrauen nach der stets verschlossenen Kammer auf dem Dach des Hauses: „What is that small room for up above? It's locked with a big chain.“<sup>130</sup> Sie erfährt, dass dort bereits mehrere Frauen der Familie den Tod gefunden haben: „Women from past generations. They hanged there. Don't ask about it. Nobody here wants to talk about it.“<sup>131</sup>

Während das System eine strikte Gehorsamkeit gegenüber der Autorität des Patriarchen verlangt, konstruieren die Frauen individuelle Freiräume, die auf einer Ebene jenseits der materiellen Realität entstehen und einen imaginären Ort der Zuflucht vor der Eintönigkeit des Alltages konstituieren. So pflegt die Ehefrau Meishan, deren Kammer einer stilisierten Bühne der traditionellen chinesischen Oper gleicht, auf der Dächerlandschaft des Hauses Auszüge aus Opernarien zu singen, um in der Erinnerung an ihre Gesangskarriere die Monotonie der gegenwärtigen Existenz zu überwinden. Das Ausblenden der Gegenwart in der Besinnung auf die Vergangenheit offenbart so eine essentielle Überlebensstrategie unter der universalen Autorität Chen Zoqians. Der fundamental geltende Anspruch auf die Achtung und Freiheit des Individuums sowie auf eine selbstbestimmte und autonome Lebensgestaltung zeigen sich in 'Raise the Red Lantern' als manipulierbare Grundpfeiler der menschlichen Existenz, die ihre Wirksamkeit unter der diktatorischen Herrschaftsausübung verlieren. Die Frauen leben allein zu Chen Zoqians Gefallen und sind somit ausschließlich an seinen Willen gebunden.

---

<sup>127</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:29:46.

<sup>128</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:43:18.

<sup>129</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:55:07.

<sup>130</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:43:18.

<sup>131</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:43:37.

Songlians desillusionierte Schlussfolgerung: „I'm just one of the Master's robes. He can wear it or he can take it off.“<sup>132</sup>

Während einer gemeinsamen Partie Mahjong erkennt Songlian die Zuneigung der dritten Ehefrau Meishan für Doktor Gao, den Leibarzt Chen Zoqians.<sup>133</sup> Im weiteren Verlauf der Handlung gewinnt die dramaturgische Gestaltung einen Zusatzwert, der sich insbesondere auf metaphorischer Ebene konkretisiert. So verweist die inhaltliche Konnotation des Zwischentitels „autumn“<sup>134</sup> auf den natürlichen Verfall im Zyklus der vier Jahreszeiten und formuliert somit eine düstere Vorahnung auf das Ende der Liebesgeschichte zwischen Meishan und Doktor Gao. Die Aussage Chen Zoqians: “They were having illicit affairs.“<sup>135</sup> hinsichtlich zweier Frauen, die aufgrund regelwidrigen Verhaltens in der verschlossenen Dachkammer ihren Tod finden mussten, deutet auf die universelle Gültigkeit des vorherrschenden Systems sowie auf die strikte Konsequenz in der Bestrafung von individuellem Fehlverhalten hin.

Die in 'Raise the Red Lantern' thematisierte gesellschaftliche Ordnungsstruktur einer totalitären Diktatur erhält ihr politisches Format nicht allein in der Abbildung des Funktionsprinzips imperialer Herrschaftsstrukturen, die ausschließlich den Absolutismus akzeptierten, sondern auch in Bezug auf die kommunistische Führungslinie unter Mao Zedong, die Widerspruch leistende politische und ideologische Kontrahenten im Rahmen von staatlich veranlassten Kampagnen zum Schweigen brachte. Ein Verstoß gegen das parteilich etablierte Regelprogramm konnte sowohl mit privaten als auch beruflichen Restriktionen der verschiedensten Art geahndet werden. So präsentiert Zhang Yimou in 'Raise the Red Lantern' ein dicht komprimiertes und stilisiertes Porträt der Wirkungskraft politischer Systeme, die unter Anwendung repressiver Maßnahmen arbeiten und so das Überleben der eigenen Existenz gewährleisten können.

Als Feipu, der Sohn der ersten Ehefrau, zu Besuch erscheint und Songlian ihn auf einer Flöte spielend auf dem Dach vorfindet, versinnbildlicht Feipu als von außen eindringendes Individuum ein dem autoritären Regime konträres Existenzmodell von persönlicher Autonomie, Emanzipation, Jugend, und individuell gestalteter Freiheit. Er begegnet Songlian mit Würde und

---

<sup>132</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:50:09.

<sup>133</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:51:41.

<sup>134</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 0:52:09.

Achtung, er kennt ihren Vornamen und verzichtet auf die anonymisierende Betitelung der vierten Ehefrau. Im unmittelbaren Gegensatz zu Chen Zoqian, akzeptiert Feipu die individuelle Persönlichkeit Songlians und entkräftet somit die Gleichschaltung der Frauen im Kontext der patriarchalischen Gesellschaftsordnung. Für einen flüchtigen Augenblick berühren sich beide Lebenswelten und der Weg in die Freiheit scheint für Songlian zum Greifen nah. Als Feipu von seiner Mutter gerufen wird, weicht die Zuversicht der Enttäuschung einer kalten Wirklichkeit. In einem *Extreme Long Shot* zeigt die Kamera das kontinuierliche Auseinandergleiten von Songlian und Feipu, die jeweils in ihren so gegensätzlichen Welten entschwinden.<sup>136</sup> Die Begegnung Songlians mit Feipu fügt sich als Indikator für Hoffnung und Zuversicht in den Handlungskomplex und versinnbildlicht einen unermüdlichen Glauben an die stete Möglichkeit der Veränderung gegenwärtiger politischer und sozialer Umstände. So erwirkte das chinesische Volk im Jahre 1911 im Rahmen der Xinhai-Revolution nach einer Jahrtausende alten konservativen Herrschaft des Kaisertums einen Wechsel der Regierungsform, welcher in der Gründung der Volksrepublik China mündete und den letzten Mandschu-Kaiser der Qing-Dynastie absetzte. Im Juni des Jahres 1989 erhoben sich Intellektuelle, Professoren, Studenten, Wissenschaftler, Journalisten und Schriftsteller, aber auch Vertreter aus dem einfachen Volk, gegen die konservative Regierungslinie der Kommunistischen Partei und forderten im Zuge der Liberalisierung durch die Reform- und Öffnungspolitik eine Lockerung der Zensur von Meinungs- und Pressefreiheit. Sie marschierten über den Boulevard des Himmlischen Friedens und besetzten den Tian'anmen Platz. Die Protestbewegung begann sich mit großer Euphorie über das ganze Land sowie über alle sozialen Schichten auszuweiten. Am 5. Juni wurden die Demonstrationen auf dem Tiananmen Platz von den Regierungstruppen niedergeschlagen und damit offiziell für beendet erklärt.<sup>137</sup> Trotz ihres Scheiterns wird die Demokratiebewegung der späten 1980er Jahre zum Symbol für das Vertrauen auf einen potentiellen Wandel im sozialen und politischen Kontext.

---

<sup>135</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 0:52:55.

<sup>136</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 0:56:34 ff.

<sup>137</sup> Vgl. Konrad Seitz. a.a.O. S. 287 ff.

An die Begegnung mit Feipu anschließend, verspürt Songlian das Bedürfnis, auf der mitgebrachten Flöte ihres verstorbenen Vaters zu spielen. Das Instrument wurde jedoch von Chen Zoqian aus Eifersucht verbrannt, da er annahm, ein verliebter Student hätte Songlian die Flöte einst zum Geschenk gemacht. Chen Zoqian rechtfertigt: „I didn't want it to distract you.“<sup>138</sup> Die Aussage konstituiert eine universale Fremdbestimmung Songlians durch den Willen Chen Zoqians, der jeden Ausdruck einer Intimsphäre der Frauen negiert, um seine Autorität uneingeschränkt zu entfalten. Er dekonstruiert die individuelle Qualität des Einzelstückes, indem er vorschlägt, diese durch einen quantitativen Wert zu ersetzen: „I'll tell them to buy you several good ones.“<sup>139</sup> Der Verzicht auf den Umgang mit Namen kreiert ein System von entindividualisierten Subjekten, die in ihrer persönlichen Existenz kaum eine Bedeutung haben und sich wesentlich über die ihnen zugeteilte Position im hierarchischen Komplex definieren. Während des Großen Sprungs nach Vorne spielte nach Mao Biographin Zhang Rong auch der Vorsitzende temporär mit der Idee, den individuell bezeichnenden Namen durch ein Nummernsystem zu ersetzen.<sup>140</sup>

Die Flöte besitzt im asiatischen Kulturraum eine Vielzahl an zu differenzierenden Bedeutungsebenen. So wird das Instrument zu einem Symbol für die Unsterblichkeit, erhält jedoch zugleich eine sexuelle Konnotation, welche insbesondere die Fellatio versinnbildlicht.<sup>141</sup> Die Zerstörung der Flöte durch Chen Zoqian kann einer metaphorischen Destruktion der Autonomie weiblicher Sexualität gleichkommen, die sich in 'Raise the Red Lantern' unter der totalitären Befehlsgewalt Chen Zoqians nicht frei und unabhängig entfalten kann und somit allein an die Willkür des Patriarchen geknüpft ist, der sich ihrer nach eigenem Belieben bedient.

Als Songlian eine Schwangerschaft vorgibt, um den eigenen Einfluss in der hierarchischen Ordnung zu erweitern, leuchten die roten Laternen nach altem Brauch Tag und Nacht vor ihren Gemächern. Die Einblendung des Zwischentitels: „winter“<sup>142</sup> verweist dabei auf die finale Jahreszeit im zyklischen Verlauf, wobei die klirrende Kälte der kahlen Natur sich als Sinnbild für eine

---

<sup>138</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:04:03.

<sup>139</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:05:10.

<sup>140</sup> Vgl. Jung Chang und Jon Halliday. Mao. S. 569.

<sup>141</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. Lexikon der chinesischen Symbole. S. 90.

<sup>142</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:17:36.



dramatische Schicksalswendung konkretisiert, die das weitere Handlungsgeschehen bestimmen wird. Yan'er entdeckt die Simulation von Songlians Schwangerschaft und wird dabei zur Verräterin an der eigenen Herrin.<sup>143</sup> Im Vorgehen gegen ihre Vorgesetzte Songlian stellt Yan'er die Grenzen der hierarchischen Gesellschaftsstrukturierung in Frage und hofft dabei auf eine Ausgrenzung Songlians aus der sozialen Gemeinschaft, um selbst näher an Chen Zoqian zu rücken. Zur selben Zeit beschleunigt sich die Entfaltung des in Gesten, Blicken und Figurenrepliken angedeuteten Liebesverhältnisses zwischen Doktor Gao und Meishan, wie die Kamera in einem *Shot Reverse Shot*, sowie einem *Medium Shot*, etabliert. Als Chen Zoqian vom Betrug Songlians hinsichtlich der Schwangerschaft erfährt, werden die Laternen in ihrem Hof gelöscht und dem Brauch gemäß mit schwarzen Stoffsäcken verhüllt.<sup>144</sup> Zur Strafe wird Songlian in die soziale Isolation gedrängt und verliert somit ihre Bindung an die Gemeinschaft der Ehefrauen; ebenso wird ihr der Status als sexuelles Objekt Chen Zoqians aberkannt, der sie mit dem konsequenten Entzug seiner Aufmerksamkeit straft.

Infolge des Verrates zerstört Songlian Yan'ers Wunschbild von einem Leben als Ehefrau Chen Zoqians, indem sie die von Yan'er in ihrer Kammer aufbewahrten Laternen entfernt und nach alter Tradition vor den Augen Yan'ers verbrennen lässt.<sup>145</sup> Der die Flure und Korridore des Häuserkomplexes bedeckende Schnee wird in seiner spezifischen Symbolträchtigkeit in der chinesischen Kulturgeschichte mit dem Gott der Vergänglichkeit gleichgesetzt<sup>146</sup> und kann im narrativen Kontext von 'Raise the Red Lantern' vor allem als Indikator für ein unabwendbares Schicksal gelesen werden, welches das Leben der Kommune bestimmt.

Noch während Yan'er wie erstarrt auf dem Steinboden kniet, manifestiert sich ihre Figur als Sinnbild für eine selbstbestimmte Lebensgestaltung jenseits der etablierten Konvention. Sie hat sich von den geltenden Grundsätzen gelöst und entgegen der Vorschrift in ihrer Kammer rote Laternen entzündet. Als sie aufgefordert wird, sich für ihr Vergehen zu entschuldigen, verweigert sie den Gehorsam indem sie regungslos in ihrer Position verharrt bis sie mit der

---

<sup>143</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 1:21:37 ff.

<sup>144</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 1:27:21 ff.

<sup>145</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 1:28:32 ff.

<sup>146</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 257.

hereinbrechenden Dunkelheit zusammenbricht.<sup>147</sup> Zhang Yimou arbeitet in der eben erläuterten Szene intensiv mit dem Gestaltungsmittel der *Slow Motion*. So lässt er die Figur Yan'ers auf Ebene der Filmzeit, die sich über einen Tag erstreckt, auf dem Boden niederknien und schafft so eine wesentliche Differenz zur gefilmten Zeit, die deutlich weniger umfangreich als die Filmzeit ist. Er glorifiziert Yan'er in ihrer heldenhaften Pose zum Prototyp einer Rebellin gegen die patriarchalisch geprägte Ordnung der Kommune, fügt sie jedoch zugleich in das etablierte Strukturierungsschema der weiblichen Figuren und ihres selbstgeschaffenen geistigen Freiraums, den Yan'er in ihrer naiven Begeisterung für Chen Zoqian entdeckt. Folglich wird Yan'er nur aus Motivation von mädchenhafter Leidenschaft zur Idealfigur eines sich nicht in das System fügenden Individuums.

Auch Meishan verbirgt die wahre Gesinnung gegenüber der vorherrschenden Verteilung von Machtressourcen und Autorität hinter der verbergenden Maske einer Opernsängerin: „It's all playacting. If you play well, you fool the others. If you play badly, you can only fool yourself.“<sup>148</sup> Songlian hingegen misslingt die vordergründige Anpassung an das traditionell etablierte System sowie an die stete Monotonie der aufgedrängten Lebensführung aus: „Light the lanterns, blow out the lanterns, cover the lanterns.“<sup>149</sup> Ihre Aussage: „They're [Anm. d. A: gemeint sind die Bewohner der Kommune] like cats, dogs and rats. But certainly not people.“<sup>150</sup> kann als latente Kritik am kommunistischen Machtapparat Mao Zedongs interpretiert werden. So wird die Entindividualisierung des Einzelnen zu einem wesentlichen Inhalt der kommunistischen Leitphilosophie, welche für die Kollektivierung des Volkes wirbt. Das Individuum selbst verliert dabei jede Lebensberechtigung - sein Wert definiert sich allein über den Verdienst am Gemeinwesen. So erlitten nach einem kritisch zu überprüfenden Forschungsergebnis der Mao-Biographin Zhang Rong zwischen den Jahren 1931 und 1935, allein in den Provinzen Jiangxi und Fujian, über 700 000 Chinesen den Tod. Die Zahl der landesweiten Opfer ist in dieser Angabe noch nicht berücksichtigt.<sup>151</sup> Während seiner fast dreißigjährigen Amtsperiode zeichnet sich Mao Zedong in Friedenszeiten

---

<sup>147</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 1:31:26.

<sup>148</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 1:34:58.

<sup>149</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 1:36:05.

<sup>150</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Raise the Red Lantern*. 1:36:18.

<sup>151</sup> Vgl. Jung Chang und Jon Halliday. a.a.O. S. 150.

verantwortlich für den Tod von 70 Millionen Chinesen, wie Zhang Rong erläutert.<sup>152</sup> Songlians Vergleich des Menschen mit dem Wert eines Tieres erzeugt die Möglichkeit einer doppelten Assoziation. Die grausame Behandlung und Abwertung der Menschen während des kommunistischen Regimes lässt sich ebenso in der Tiermetaphorik erkennen, als auch in den Funktionären und Anhängern der Kommunistischen Partei, die sich auf Befehl Mao Zedongs gewissenlos im Namen der politischen Ideologie instrumentalisieren ließen und wie eine Horde wilder Tiere eine Spur der Verwüstung unter der Bevölkerung hinterließen.

Songlian flüchtet sich in Zerstreuung und beginnt dem Alkohol zu verfallen. Ihr ernüchterndes Resümee über das Funktionsprinzip der Kommune: "Everyone is plotting against each other."<sup>153</sup> Die Gemeinschaft der Ehefrauen erschöpft sich in der Konkurrenz um den Erwerb der sexuellen Gunst Chen Zoqians sowie in einem kontinuierlichen Wettbewerbsdenken. Unter Alkoholeinfluss verrät Songlian die Liebesaffäre Meishans mit dem Leibarzt Chen Zoqians, Doktor Gao<sup>154</sup> und wird somit zum Auslöser einer nicht mehr aufzuhaltenden Katastrophe. Meishan wird für ihr Fehlverhalten bestraft, indem sie einen grausamen Tod in der Dachkammer findet. Songlian hingegen bleibt nur der Rückzug in einen Zustand von Wahnsinn und Idiotie. Sie separiert die geistige Präsenz von ihrer leiblichen Anwesenheit und wird in der hierarchischen Stellung auf die Position einer einfachen Angestellten des Hauses degradiert. Die Narration erreicht insbesondere auf Ebene der visuellen Aufmachung Songlians nach Kriterien einer einfachen Bediensteten, einen idealen Rückbezug auf die Figur Yan'ers. Nun findet sich Songlian in jener Rolle wieder, die sie bis zum Tod Yan'ers abgelehnt und verachtet hatte.

Mit dem Einzug einer neuen Ehefrau im darauffolgenden Sommer setzt sich der ewige Kreislauf fort und beweist, dass es keine Dekonstruktion des Systems geben kann. Der ewige Zyklus von Leben und Tod lässt sich nicht unterbrechen und versinnbildlicht so erneut das Wirken eines totalitären Staatsapparates vor dem Hintergrund von Unterdrückung und Freiheitsberaubung des Individuums.

---

<sup>152</sup> Vgl. Jung Chang und Jon Halliday. a.a.O. S. 17.

<sup>153</sup> Siehe. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:42:07.

<sup>154</sup> Vgl. Zhang Yimou. Raise the Red Lantern. 1:44:58.

'Raise the Red Lantern' ist das Ergebnis einer weiteren Zusammenarbeit Zhang Yimous mit der Schauspielerin Gong Li. Das Drehbuch für die Verfilmung von Su Tongs Roman 'Wives and Concubines' stammt von Ni Zhen, einem ehemaligen Professor der Beijing Film Academy und Lehrer Zhang Yimous. 'Raise the Red Lantern' wurde auf zahlreichen nationalen und internationalen Filmfestivals gezeigt und erhielt etliche Nominierungen und Auszeichnungen, darunter den chinesischen Hundred Flowers Award, eine Nominierung für den Oscar in der Kategorie Best Foreign Language Film und den Silbernen Löwen von Venedig. Der Film wurde offiziell als Produktion Hongkongs eingereicht, um möglichen Einwänden der chinesischen Zensurbehörden aus dem Weg zu gehen.<sup>155</sup>

In der Figurengestaltung orientiert sich Zhang Yimou, ähnlich wie in seinem Regiedebüt 'Red Sorghum', am Entwurf einer Reihe von individuell motivierten und handelnden weiblichen Figuren, die sich durch spezifische Eigenheiten und Charakteristiken voneinander abgrenzen. Die Dekonstruktion der generalisierten Figurenschemata, die Mao Zedong und Jiang Qing im Rahmen ihrer instrumentalisierten Kulturpolitik gefordert hatten, wird zum essentiellen Ausdrucksmittel der Regiearbeiten Zhang Yimous. 'Raise the Red Lantern' zeigt die Einbettung der Figuren in das Gefüge von hierarchischer Rangordnung und traditionellen Ritualen, welche einen bedeutenden Einfluss ausüben auf die individuelle Figurenentwicklung. Insbesondere Zhang Yimous weibliche Figuren unterwerfen sich einer Wandlungsfähigkeit, die er durch das soziale Umfeld in der Narration determiniert. So schafft er Figuren, die sich aufgrund ihrer individuellen Formung am einfachen Leben der Bevölkerung orientieren und eine banale Stereotypisierung umgehen. Die Gestaltung Chen Zoqians unterscheidet sich von den übrigen Figuren, da sie nicht auf der Vermittlung von einzigartigen und individuellen Persönlichkeitsmerkmalen sowie einer spezifischen Wandlungsfähigkeiten beruht, sondern ausschließlich auf einer vorgefertigten Typisierung. Auf diese Weise verweist Zhang Yimou mit Chen Zoqian auf Ebene der Konnotation sowohl auf die historische Figur des chinesischen Kaisers, als auch auf den Vorsitzenden Mao Zedong. Beide Persönlichkeiten akkumulierten die umfassende Macht und bestimmten in totalitärer Regierung die Geschicke des Landes, indem ihnen eine Armee aus

---

<sup>155</sup> Vgl. Martin Gieselmann. a.a.O. S.299.

marionettenhaften Untertanen und Parteifunktionären zur Verfügung stand, die Anordnungen und Befehle bedingungslos ausführten. Damit erinnert die Strukturierung von Chen Zoqians Kommune nicht nur an den Herrschaftsapparat der chinesischen Monarchie, sondern zugleich an die Diktatur der Kommunistischen Partei.

Zhang Yimou in 'Raise the Red Lantern' geübte Kritik beschreibt der Filmhistoriker Stefan Kramer wie folgt:

Denn schließlich weist auch dieser Film über die in seinen Bildern präsentierten traditionellen und historischen Gesellschaftsformen hinaus direkt auf die Herrschaft der Kommunisten in China. Diese haben – analog zu den Traditionen und Riten in Chen Zoqians Haus – einen totalitären Apparat aufgebaut und dem Volk (Chen Zoqians Frauen wie Dienern) jede Möglichkeit eigenständiger und selbstbewusster Identitätsfindung genommen.<sup>156</sup>

Zhang Yimou verbindet mit 'Raise the Red Lantern' das moderne Medium Film mit der Kunstform der traditionellen chinesischen Oper und verweist so auf die spezifische Intermedialität des chinesischen Films. Während der Großen Proletarischen Kulturrevolution war das Aufführen von Stücken aus dem Repertoire der klassischen Oper bis auf eine geringe Zahl von Ausnahmen strikt untersagt. Im Unterschied zu Zhang Yimous Regiedebüt 'Red Sorghum', das bis zum gezeigten Auftritt der japanischen Besatzer der Handlung einen eher geringen Wert zukommen lässt, beweist 'Raise the Red Lantern' einen sich rasch entwickelnden Handlungsstrang, der den tragischen Ausgang in zahlreichen Andeutungen bereits im Vorfeld begreiflich macht. Yan'ers Regelverstoß, die stets verschlossene Kammer auf dem Dach, die darin umgekommenen Frauen, Songlians vorgetäuschte Schwangerschaft und Meishans Affäre mit Doktor Gao führen unweigerlich in die finale Katastrophe.

Die Handlung lässt sich insgesamt in drei Abschnitte separieren, welche durch die aufgeführten Zwischentitel der Jahreszeiten benannt und gekennzeichnet werden. So symbolisiert der Sommer vor allem die Ungewissheit und Hoffnung Songlians bezüglich ihrer neuen Lebensführung. Herbst und Winter stehen für das herannahende und schließlich hereinbrechende Unheil, das Yan'er, Meishan und Songlian ereilen wird. Die Frauen werden dabei auf verschiedene Art und Weise zu Opfern eines

---

<sup>156</sup> Siehe. Stefan Kramer. a.a.O. S. 203 ff.

totalitären Systems, in dem das Individuum, gleich dem kommunistischen Staat Mao Zedongs, keinen Wert besitzt und daher stets austauschbar und ersetzbar ist. Noch heute gelten die Menschenrechte in China nicht als gesichert und bilden nach wie vor das Zentrum politischer Diskurse im internationalen Raum.

### iii. 'To Live' (Huozhe). 1994

#### Die Politisierung des Privaten

Auf 'Raise the Red Lantern' folgt mit 'The Story of Qiu Ju' (Qiu Ju da guansi) Zhang Yimous fünfte Regieproduktion. Die Handlung basiert auf dem Roman 'The Wan Family's Lawsuit' von Chen Yuan Bin und setzt mit der Titelfigur der Qiu Ju (Gong Li) erneut eine Protagonistin in das Zentrum der Handlung. Qiu Ju – in wörtlicher Transkription Blume des Herbstes – fordert Gerechtigkeit für ihren Ehemann, der bei einem Streit verletzt wurde. Dabei durchläuft Qiu Ju mehrere institutionelle Einrichtungen, um schließlich in Beijing vor dem Gerichtshof zu klagen. Der im Rahmen der Handlung abgesteckte Zeitraum erstreckt sich über die frühen 1980er Jahre, womit 'Qiu Ju' nach 'Codename Cougar' die erste Spielfilmproduktion Zhang Yimous ist, deren Handlung nicht im politischen und sozialen Radius des frühen 20. Jahrhunderts angesiedelt ist.

Mit 'To Live' - verfilmt nach dem gleichnamigen Roman von Yu Hua - porträtiert Zhang Yimou hingegen ein halbes Jahrhundert chinesischer Geschichte vor dem Hintergrund des Schicksals und des sozialen Umfelds einer Familie. An den aus einfachen Verhältnissen stammenden Protagonisten reflektiert Zhang Yimou die historische Entwicklung Chinas und deren Auswirkungen auf den Alltag der Menschen. Der behandelte Zeitrahmen reicht vom politischen Aufstieg und der Machtübernahme der Kommunistischen Partei über das Scheitern des Großen Sprungs nach Vorne bis hin zur Großen Proletarischen Kulturrevolution. Wie Martin Gieselmann in seiner Dissertation 'Der Januskopf des Filmstars. Die Schauspielerin Gong Li' erörtert, entsteht mit 'To Live' ein Gegenstück zu Chen Kaiges 'Farewell my Concubine'. Um den historischen Verlauf des 20. Jahrhunderts zu rekonstruieren, greift Chen Kaiges Film ebenfalls die Entwicklung Chinas unter dem kommunistischen Regime auf, verlagert jedoch die Narration aus dem sozialen Umfeld des einfachen Volkes in die schillernde Welt der Pekingoper.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Vgl. Martin Gieselmann. a.a.O. S. 120.

Die Handlung von 'To Live' setzt in den 1940er Jahren ein.<sup>158</sup> Der Protagonist Fugui (Ge You) verbringt die Nächte in den Teehäusern der Stadt, um sich dem Glücksspiel hinzugeben.<sup>159</sup> Die sorglose und ausgelassene Stimmung in den Spielhallen wird von den Darbietungen einer Schattenspieltruppe begleitet, die im Hintergrund des Aktionsraums positioniert ist und Mythen aus dem chinesischen Altertum aufführt.<sup>160</sup> Die Kunst des chinesischen Schattentheaters blickt auf eine Jahrhunderte alte Entwicklung zurück, deren Anfänge sich in der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) konstituierten. Damit gehört das Schattenspiel zu den ältesten und traditionsreichsten Volkskünsten Chinas.<sup>161</sup> Zhang Yimou greift in 'To Live' eben diese Tradition auf und verleiht ihr im inhaltlichen Kontext der Narration einen leitmotivischen Zusatzwert, indem das Schattentheater für das Schicksal Fuguis und seiner Familie zu einer bestimmenden Größe avanciert. Die Funktion der Schattenspielkunst als einflussreicher und essentieller Wegbereiter einer fortschrittlichen Cinématographie, initiiert im Rahmen der eingangs aufgestellten These des existenten Spannungsfeldes zwischen Tradition und Moderne eine enge Verschränkung zwischen den traditionellen Volkskünsten und den bewegten Bildern der modernen Medienlandschaft. Als Fugui sich hinter die Leinwand der Schattenspieler begibt, um deren Darbietung mit seinem Gesang zu unterstützen, wird mit der visuellen Gestaltung erkennbar, dass Zhang Yimou in 'To Live' im direkten Vergleich zu seinen früheren Regiearbeiten das Stilmittel von Witz und Humor integriert, um die Tragik der Handlung in ihrem komprimierten Gehalt zu entschärfen.<sup>162</sup>

Nachdem Fugui nach einer durchzechten Nacht nach Hause zurückkehrt, wird er sowohl von seinem Vater als auch von seiner Frau Jiazhen (Gong Li), mit seiner Spielsucht konfrontiert.<sup>163</sup> Jiazhen erinnert Fugui an sein Versprechen, das Glücksspiel zum Wohle der Familie aufzugeben und bittet ihn um die Rückbesinnung auf sein Wort, das er ihr gegeben hat.<sup>164</sup>

Mit der fortschreitenden Handlung etabliert sich Jiazhen als Vertreterin eines selbstbewussten und unabhängigen Frauentyps, der eine individuelle

---

<sup>158</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:01:30.

<sup>159</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:01:37 ff.

<sup>160</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:02:09.

<sup>161</sup> Vgl. Peter F. Dunkel. Schattenfiguren – Schattenspiel. S. 9.

<sup>162</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:03:59.

<sup>163</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:06:15 ff.

<sup>164</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:07:31 ff.



Lebensplanung verfolgt und sich im Umfeld patriarchalischer Strukturen emanzipieren kann. So äußert Jiazhen gegenüber Fugui immer wieder ihren innigen Wunsch: „Ein ruhiges Leben mit dir, dass ist alles.“<sup>165</sup> und sie wird Fugui vor eine fundamentale Entscheidung stellen: „Wähle: Glücksspiel oder deine Familie.“<sup>166</sup> Indem Jiazhen diese unmissverständliche Forderung erhebt und Fugui in das Teehaus folgt, um noch einmal an sein Gewissen zu appellieren,<sup>167</sup> offenbart sich in einem von Männern beherrschten sozialen Milieu erneut ihr eigenständiger und willensstarker Charakter. Als Jiazhen das Teehaus verlässt, wird in einem *Cross Cutting* eine Verknüpfung der sich inhaltlich verdichtenden Schattenspielhandlung mit Fuguis zunehmender folgenschwerer Verschuldung im Glücksspiel erzeugt. Das spezifische *Editing* konstruiert dabei die Wahrnehmung eines tieferen Sinnzusammenhangs zwischen den Ebenen einer zunächst noch sorglos erscheinenden Wirklichkeit und der zunehmend dramatischen Handlung des Schattenspiels.<sup>168</sup> Der Inhalt des Schattenspiels wird also zur ideellen Projektionsfläche der filmisch präsentierten Realität und knüpft zugleich eine Verbindung zwischen den differenzierten Ebenen einer traditionellen chinesischen Volkskunst und dem innovativen Medium Film.

Die entschlossene Konsequenz der Figur Jiazhens stellt sich unter Beweis, indem sie trotz ihrer fortgeschrittenen Schwangerschaft den glücksspielsüchtigen Fugui, zusammen mit der gemeinsamen Tochter Fengxia, verlässt.<sup>169</sup> Fuguis Laster hat ihn nicht nur Frau und Kind gekostet, sondern auch den Tod des eigenen Vaters mitverschuldet, als Fugui das Eigenheim aufgrund der hohen Spielschulden an seinen Kontrahenten Long'er abtreten muss.<sup>170</sup> Erst die Dekonstruktion seiner etablierten sozialen Umwelt durch den Verlust von Frau und Kind sowie durch den Tod des Vaters, lassen Fugui den tatsächlichen Ernst der Lage begreifen. Zudem hat er all seinen materiellen Besitz verloren und erfährt die Konsequenz einer Außenseiterposition auf der gesellschaftlichen Ebene.

---

<sup>165</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 0:08:30.

<sup>166</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 0:08:39.

<sup>167</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:09:19 ff.

<sup>168</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:11:53 ff.

<sup>169</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:15:39

<sup>170</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:17:32 ff.

Nachdem Fugui eine anspruchslose Bleibe gefunden hat und von der Sucht des Glückspiels geheilt zu sein scheint, kehrt Jiazhen mit ihrer Tochter und dem neugeborenen Sohn Youqing zurück.<sup>171</sup> Die Erfüllung von Jiazhens Hoffnung auf das bescheidene Glück: „Ich will nur mit dir in Ruhe und Frieden leben.“,<sup>172</sup> scheint in der reumütigen Einsicht Fuguis erstmals zum Greifen nah zu sein. Fugui hat seine Spielsucht überwunden und verdient den Unterhalt für die Familie mit einer eigenen Schattenspieltruppe, mit der er durch das Land zieht.

Als Soldaten der nationalistischen Armee Jiang Jieshis die Leinwand der Schattenspieler zerstören und die Männer zum Kriegsdienst verpflichtet werden,<sup>173</sup> wird die scheinbare Idylle des ruhigen Zusammenlebens erneut erschüttert und Jiazhens so oft geäußelter Wunsch nach einer bescheidenen und friedlichen familiären Existenz weist wie ein beunruhigendes Echo in die ungewisse Zukunft der Familie. Das Schattenspiel selbst - wo immer Fugui hingehet, er hat die Holzkiste mit den Figuren stets bei sich – avanciert mehr und mehr zur kulturellen Spiegelfläche für die unbeständigen politischen und sozialen Verhältnisse der historischen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts. So lässt der grausame Bürgerkrieg zwischen Nationalisten und Sozialisten keinen individuellen Freiraum für die Kunst, die Kultur und ihre Mannigfaltigkeit der Formgebung. Ein Soldat gibt Fugui den Ratschlag: „Einfältige Puppen. Wirf sie weg. Es ist Krieg.“<sup>174</sup> Die Dekonstruktion der Ebene einer künstlerischen und ästhetischen Produktion impliziert zugleich die Aufhebung eines jeglichen immateriellen Zufluchtsortes vor der Barbarei und Unmenschlichkeit des Krieges.

'To Live' erzählt in der spezifischen Darstellung des Kriegsgeschehens vor allem von den privaten Verlusten des Individuums sowie von den Schmälerungen der persönlichen Freiheit vor dem Hintergrund einer determinierenden Politik. Doch Fuguis Hoffnung auf eine heile Rückkehr aus dem Krieg sowie auf das Wiedersehen mit der Familie bleibt bestehen und bildet so einen wesentlichen Kern der Narration. In der Vermittlung eines stets stabilen und optimistischen Zukunftsglaubens schließt Zhang Yimou an die Tradition seiner frühen Regiewerke an, die in keiner Phase der Handlung einen aussichtslosen Kampf gegen starre Ideale und Weltanschauungen vermitteln

---

<sup>171</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:20:58 ff.

<sup>172</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 0:23:55.

<sup>173</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:28:14 ff.

wollen. Vielmehr werden die Figuren zu individuellen Hoffnungsträgern einer nie versiegenden Zuversicht auf den Sieg des Guten im Menschen und einen Wandel der politischen Lage. In *Long Shots* und dokumentarischen Bildern fängt die Kamera das ganze Ausmaß von menschlichem Elend und perverser Sinnlosigkeit des Krieges ein. Gezeigt werden Massen von im Schnee erfrierenden Soldaten, mit Blut getränkte Verbandslaken, und unheimlich wirkende, menschenleere Schlachtfelder. Die Indikatoren der Bildgestaltung dienen hier einer universalen Abwertung des Kriegsgeschehens vor dem Hintergrund der politischen Wirklichkeit Mitte des 20. Jahrhunderts.<sup>175</sup>

Anders als in Zhang Yimous früheren Filmen, unterliegen in 'To Live' kritische Botschaften und differenzierte Denkansätze nicht einer umfassenden Notwendigkeit der Dechiffrierung verschlüsselter Zeichen und Codes, sondern entfalten sich in den bezeichnend aufrichtigen Figurenrepliken und Handlungsmustern der Figuren, die unmittelbar und in tragikomischer Gemüthaltung über die Gräueltaten des Krieges sinnieren.<sup>176</sup>

Nachdem Fugui als Anhänger der Nationalisten, auf seiner Flucht von der Roten Armee, gefangen genommen wird, kann er sein Leben retten, indem er die Truppen mit Schattenspielaufführungen amüsiert. Sowohl die visuelle Fokussierung einer Schattenspielfigur vor der am Himmel leuchtenden Sonne, als auch eine hinter der Schattenspielleinwand eingesetzte Glühlampe als Andeutung für das Sonnenlicht, erlauben die Interpretation einer politischen Vereinnahmung der traditionellen Volkskunst.<sup>177</sup> Das Abbild der roten Sonne wird in der Volksrepublik China oftmals mit der Person Mao Zedongs gleichgesetzt. Bereits in der letzten Szene von 'Red Sorghum' ist es die signifikante Symbolkraft der im Osten aufgehenden blutroten Sonne, die auf das bevorstehende Unheil sowie auf die Unterjochung durch die kommunistische Regierung verweist. Die Vereinnahmung des chinesischen Schattentheaters für eine politisch-ideologische Dimension reicht weit über den filmisch konstruierten Raum von Zhang Yimous 'To Live' hinaus. So wurden Schattenspieler, die sich mit der Auswahl ihrer Stücke oftmals kritisch hinsichtlich bestehender Verhältnisse äußerten, bis zur Abschaffung der Monarchie mit teilweise hohen Freiheitsstrafen belegt. Während des

---

<sup>174</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 0:31:20.

<sup>175</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:31:49.

<sup>176</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:31:54 ff.

Sino–Japanischen Krieges (1937–1945) wurde die Kunst des Schattentheaters instrumentalisiert, um mit ihren patriotischen Stücken gegen die japanischen Besatzer zu mobilisieren.<sup>178</sup>

Als Fugui nach Hause zurückkehrt, dekoriert eine Reihe von roten Fahnen die Häuserfassaden der Hauptstraße seines Dorfes.<sup>179</sup> Der Sozialismus hat sich gegenüber der Guomindang Regierung als siegreich erwiesen und ein neues politisches Ordnungsmodell impliziert. Jiazhen arbeitet indes unter erschwerten Bedingungen als von der kommunistischen Regierung angestellte Wasserträgerin in ihrem Dorf.<sup>180</sup> Da die Kinder ihrer Mutter helfend zur Hand gehen, leiden auch sie an der körperlich anstrengenden Tätigkeit. Jiazhens Aussage bestätigt dies: „Es ist hart für die Kinder. Sie kriegen nie genug Schlaf.“<sup>181</sup> Die Ausbeutung der menschlichen Arbeitskraft, wie sie von Zhang Yimou an den Figuren Jiazhens und ihrer Kinder erläutert wird, lässt sich als Hinweis auf das eiserne Vorgehen der kommunistischen Regierung verstehen, das dem Volk im Versuch der ökonomischen Aufholjagd gegenüber dem Westen keine Ruhepause gewährte.

Mit dem Tod von Fuguis Mutter<sup>182</sup> verschwinden auch die letzten Überreste der vorsozialistischen Welt. Fuguis und Jiazhens Tochter, Fengxia, hat nach einer Krankheit ihre Stimme verloren.<sup>183</sup> Stefan Kramer analysiert: „Seine [A.d.V. Fugui] Mutter ist [...] gestorben, und seine Tochter hat ihre Sprache verloren, ganz wie Volk und Künstler nach der 'Befreiung' zum opportunen Schweigen verurteilt wurden.“<sup>184</sup> Der Verlust der menschlichen Stimme erzeugt zugleich eine metaphorische Ebene der Sprachlosigkeit angesichts einer restriktiven politischen Realität im Kontext der kommunistischen Unterdrückung des Individuums. Trotz der unglücklichen Lage macht Jiazhen die euphemistische Feststellung: „In Wahrheit hatte sie Glück“.<sup>185</sup> Diese Aussage impliziert eine duale Bestimmung, die sich zum einen im kennzeichnenden Optimismus der Filmfiguren Zhang Yimous konkretisiert und zum anderen als Sinnbild für eine Beschönigung der Realität gelten kann.

---

<sup>177</sup> Vgl. Zhang Yimou. *To Live*. 0:40:21 ff.

<sup>178</sup> Vgl. Peter F. Dunkel. a.a.O. S. 21.

<sup>179</sup> Vgl. Zhang Yimou. *To Live*. 0:42:09 ff.

<sup>180</sup> Vgl. Zhang Yimou. *To Live*. 0:45:36.

<sup>181</sup> Siehe Zhang Yimou. *To Live*. 0:45:50.

<sup>182</sup> Vgl. Zhang Yimou. *To Live*. 0:44:43 ff.

<sup>183</sup> Vgl. Zhang Yimou. *To Live*. 0:46:14 .

<sup>184</sup> Siehe. Stefan Kramer. a.a.O. S. 213.

Als der sozialistische Bürgermeister den in sein Dorf zurückgekehrten Fugui begrüßen möchte, präsentiert Fugui stolz die Urkunde über seinen geleisteten Dienst in der Befreiungsarmee und über seine Teilnahme an der sozialistischen Revolution.<sup>186</sup> Sowohl Fugui als auch Jiazhen werden dabei zu kritiklosen Anhängern des kommunistischen Systems, ohne die fundamentale Ideologie wesentlich zu kommentieren oder ihren inhaltlichen Gehalt zu hinterfragen.

Die Handlung von 'To Live' zeigt jedoch auch die Machtlosigkeit des Einzelnen und den alltäglichen Kampf ums Überleben in einem repressiven und freiheitsraubenden Staatssystem. So muss Fugui die Hinrichtung Long'ers mit ansehen, der sich gegen die Verordnung der neuen Regierung die Großgrundbesitzer zu enteignen, gewährt hatte. Der Besitz des seiner Zeit von Fugui erhaltenen Anwesens denunzierte ihn vor den Roten Garden als Konterrevolutionär.<sup>187</sup> Fugui und Jiazhen gelten nunmehr als einfache Bürger aus dem gemeinen Volk,<sup>188</sup> da sie ihren Grundbesitz vor langer Zeit an Long'er abgetreten hatten und damit von der kommunistischen Justiz verschont werden. Die soziale Herabsetzung Fuguis und seiner Familie wird nach der Aussage: „Arm sein ist gut. Nichts ist besser.“<sup>189</sup> zum überlebenswichtigen Garant für die Existenz der Familie. Der Tod Long'ers aufgrund des durch Fuguis Spielschulden erworbenen Besitzes entwirft ein gewisses Maß an Ironie und Tragikomik, das sich im Bereich einer imaginären Wahrnehmung über den gesamten Handlungsbogen erstreckt.

Im Handlungsgefüge wird mit Hilfe einer *Ellipsis* ein Zeitsprung vollzogen und die Narration knüpft in ihrem Inhalt an das Jahr 1958 an. Es ist das Jahr, in dem Mao Zedong den Großen Sprung nach Vorn initiiert.<sup>190</sup> Um politisch korrektem Verhalten zu entsprechen, muss auch Fuguis Familie sämtliche Erzeugnisse aus Eisen für den Anstieg der Stahlproduktion abgeben. Der Bürgermeister fordert selbst die Abgabe der Nägel, welche die Holzkiste für die Schattenspielfiguren zusammenhalten: „Es reicht mindestens für zwei Kugeln. Diese zwei fehlen uns womöglich, um Taiwan zu befreien.“<sup>191</sup> Stefan Kramer diskutiert anhand der filmischen Darstellung des Großen Sprungs nach Vorne in

---

<sup>185</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 0:46:04.

<sup>186</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:47:03.

<sup>187</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:47:56 ff.

<sup>188</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:50:49.

<sup>189</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 0:51:30 ff.

<sup>190</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:52:07.

<sup>191</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 0:53:50.

'To Live' die Sinnlosigkeit der staatlich initiierten Kampagne, indem er mit der bis heute nicht stattgefundenen Rückeroberung Taiwans durch die Volksrepublik China argumentiert.<sup>192</sup>

Eine spielerische Racheaktion von Fuguis Sohn Youqing an einem Nachbarsjungen, der seine Schwester Fengxia verspottet hatte, offenbart die Absurdität der Kampagne sowie die Naivität der Bevölkerung gegenüber dem sozialistischen Gedankengut. Die Tat wird vom Vater des Nachbarsjungen augenblicklich als Sabotage am Großen Sprung nach Vorne interpretiert.<sup>193</sup> Darauf sieht sich Fugui gezwungen, Youqing mit einer Tracht Prügel zu bestrafen: „Ich musste. Er sagte, es sei Sabotage.“<sup>194</sup> In Fuguis Aussage spiegeln sich vor allem Unmündigkeit und Passivität der Menschen bei der Eingliederung in das kommunistische System wieder. Wirft man einen Blick auf die turbulente Entwicklung Chinas im ausgehenden 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert, so erscheinen Enthusiasmus und Euphorie der Bevölkerung für ein neues politisches und ideologisches Programm als eine durchaus nachvollziehbare Hoffnung und Zuversicht. Eine umfassende Kritik am Verhalten der Menschen kann daher nur äußerst differenziert gegeben werden. Nach einem Jahrzehnte andauernden Bürgerkrieg, sowie nach einer fast zehnjährigen japanischen Besatzung, erweist sich der Wunsch nach der Rückeroberung einer umfassenden Stabilität in den Sektoren der politischen und sozialen Öffentlichkeit als wesentlicher Faktor unter der chinesischen Bevölkerung.

Um die menschliche Produktionskraft in der Stahlindustrie zu steigern, unterhält Fugui zur Zerstreuung das Dorf weiterhin mit seiner Schattenspielkunst. Die inhaltliche Konkretisierung der aufgeführten Stücke präsentiert sich nicht länger im für das Schattentheater charakteristischen Erzählen von Geschichten, Legenden und Ereignissen aus der chinesischen Mythologie,<sup>195</sup> sondern folgt einer Anpassung an den revolutionären Zeitgeist. Erzählt wird im Wechsel temporeicher Szenen von Auseinandersetzungen und Konfliktsituationen, die statt eines guten Ausgangs ein tragisches Ende implizieren.<sup>196</sup> Die traditionelle Kunst des Schattenspiels wird somit wiederholt

---

<sup>192</sup> Vgl. Stefan Kramer. a.a.O. S. 213.

<sup>193</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 0:57:45 ff.

<sup>194</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 0:59:45.

<sup>195</sup> Vgl. Peter F. Dunkel. a.a.O. S. 14.

<sup>196</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 1:04:47 ff.

in einen politischen Kontext gerückt und etabliert sich als metaphorisches Spiegelbild der unmittelbaren Auswirkungen und Folgen des kommunistischen Regimes auf den Alltag der Menschen.

Während Fugui damit beschäftigt ist, als politisch korrekter und vorbildlicher Bürger zu gelten, wachsen Jiazhens Sorgen um die gemeinsamen Kinder, die unter dem massiven Arbeitsdruck, der auf sie ausgeübt wird, leiden.<sup>197</sup> In naivem Glauben an den staatlich zugesicherten Aufschwung und die versprochene Verbesserung der Lebensbedingungen, erwählt Fugui seinen individuellen Leitspruch: „Unsere Familie ist wie ein Küken. Dieses wächst zu einer Gans heran. Diese wird zum Schaf. Das Schaf wird zum Ochsen. Nach dem Ochsen kommt der Kommunismus.“<sup>198</sup> Diese Aussage konzipiert einen Anstieg von der kleinsten zur größten Einheit, was eine Assoziation zur vermeintlichen Prosperität der sozialistischen Ideologie erzeugt, die der Gesellschaft mit fortschreitender Verwirklichung der kommunistischen Leitideen eine zunehmende Stabilität verspricht. Doch der Kommunismus fordert unerbittlich seine Opfer. Als Youqing übermüdet die Stahlproduktion mit seiner Arbeitskraft unterstützen soll, kommt er bei einem Unfall ums Leben.<sup>199</sup> Der Tod des Jungen wird dabei zur repräsentativen Infragestellung eines sinnlosen Ideologiegehorsams, den ein großer Teil der chinesischen Bevölkerung mit dem Leben bezahlen musste.

Mit dem tragischen Tod Youqings erklingt wiederholt das imaginäre Echo von Jiazhens geäußertem Wunsch nach einem bescheidenen und friedlichen Familienleben. Doch in den Wirren des Sozialismus ist kein Platz für die Erfüllung individueller Lebenskonzepte. So findet Youqing seine Ruhe erst mit dem körperlichen Tod, wie Jiazhen erkennt: „Im Leben bist du immer aus dem Schlaf gerissen worden, so schlafe jetzt wohl.“<sup>200</sup> Verantwortlich für den Tod des Jungen zeichnet sich Chunsheng, ein ehemaliger Soldatenkamerad von Fugui und nun Vorsteher des Bezirks.<sup>201</sup> Die Ideologie der kommunistischen Bewegung ist unaufhaltsam auf dem Vormarsch und infiltriert das Leben der gesamten Bevölkerung. Doch der Sozialismus verlangt einen hohen Preis. Jiazhen erinnert den Kommunisten Chunsheng: „Denk daran, du schuldest uns

---

<sup>197</sup> Vgl. Zhang Yimou. *To Live*. 1:10:03.

<sup>198</sup> Siehe. Zhang Yimou. *To Live*. 01:11:48.

<sup>199</sup> Vgl. Zhang Yimou. *To Live*. 01:13:08 ff.

<sup>200</sup> Siehe. Zhang Yimou. *To Live*. 01:16:54.

<sup>201</sup> Vgl. Zhang Yimou. *To Live*. 01:18:52 ff.

ein Leben.“<sup>202</sup> Hinter diesen Worten verbirgt sich eine beispiellose Zahl an Opfern, die der Maoismus im Verlauf des 20. Jahrhunderts gefordert hatte.

Die Handlung erfährt einen erneuten Zeitsprung in das Jahr 1966.<sup>203</sup> Mao Zedong ruft die Große Proletarische Kulturrevolution aus, was einem temporären Untergang der traditionellen chinesischen Kultur gleichkommt. Trotz der Restriktionen im Bereich einer freien Entwicklung von Kunst und Kultur, schlägt Fugui selbst eine Politisierung des Schattenspiels vor, indem er mit spezifischen Aufführungen kommunistische Propagandaveranstaltungen initiieren möchte.<sup>204</sup> Das Verbot des Schattenspiels während der Kulturrevolution wird in 'To Live' zur Metapher, sowohl für die Freiheitsberaubung des Individuums, als auch für die Ausrottung der traditionellen Wertesysteme und Kulturphänomene - nach dem Grundsatz: „Je älter, desto reaktionärer.“<sup>205</sup> Schlussendlich muss auch Fugui sich von seinen Schattenspielfiguren trennen,<sup>206</sup> die sich über die Jahre als essentielle Einnahmequelle der Familie etabliert hatten. Der Filmwissenschaftler Stefan Kramer erkennt eine bezeichnende Verbindung zwischen dem Niedergang der Tradition des Schattenspiels und der Entwicklung des chinesischen Films auf dem Weg von seiner Kanonisierung in Yan'an, bis zum Ausbruch der Großen Proletarischen Kulturrevolution:

Wenn im Film die Schattenspielfiguren, langjährige Begleiter und Ernährer Fuguis und seiner Familie, den Flammen zum Opfer fallen und nur eine leere Kiste zurückbleibt, werden unweigerlich Erinnerungen an den Kultursturm und das Schicksal der Cinematographie in China wachgerufen.<sup>207</sup>

Als Fengxia, Wan Erxi - einen Fabrikarbeiter und Anführer der Roten Garden - heiraten soll, passt sich auch die junge Frau schnell an die Forderung einer universal gültigen Systemtreue an. Gemeinsam mit ihrem Verlobten bringt sie im Haus ihrer Eltern eifrig ein Propagandaporträt von Mao Zedong - umgeben von einer rot strahlenden Sonne – an.<sup>208</sup> Selbst die Hochzeitsfeier Fengxias und Wan Erxis wird gesäumt von Konterfeis des Vorsitzenden, von Lobreden zu

---

<sup>202</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 01:20:25.

<sup>203</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 01:22:19 ff.

<sup>204</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 01:23:11 ff.

<sup>205</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 01:23:31.

<sup>206</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 01:24:35.

<sup>207</sup> Siehe. Stefan Kramer. a.a.O. S. 215.

<sup>208</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 01:30:51.



Ehren Maos sowie von der roten Maobibel, die die Hochzeitsgäste in Händen halten.<sup>209</sup> Der Kommunismus erschließt sich somit jedem Bereich des Lebens und negiert jegliche Grenzziehung zwischen den Dimensionen von öffentlicher, politischer und privater Existenz. Die sozialistische Ideologie verleugnet das Individuum und relativiert die Bedeutungsebenen von Leben und Tod. So bietet Chunsheng Fugui und Jiazhen ein Porträt Mao Zedongs als Wiedergutmachung für den Tod ihres Sohnes an.<sup>210</sup> Als Chunsheng - kapitalistischer Aktivitäten bezichtigt - vor Gericht steht, wird Fugui von seinem Schwiegersohn Wan Erxi ermahnt, sich von Chunsheng zu distanzieren.<sup>211</sup> Auch den Bürgermeister von Fuguis Dorf wird ein ähnliches Schicksal ereilen. Der kommunistische Terror und Maos Gewaltherrschaft werden bald in den eigenen Reihen nach Verrätern suchen und die Kinder der Revolution vernichten. So erscheint auch Chunshengs Ehefrau, die unter ungeklärten Umständen Selbstmord begangen hatte, vielmehr als Opfer des kommunistischen Regimes denn als freiwillige Selbstmörderin. Auch Fengxia wird mit ihrem Leben bezahlen, als bei der Geburt ihres Sohnes - wegen des restriktiven Vorgehens der Kommunistischen Partei und der Verhaftung Intellektueller und Akademiker - kein praktizierender Arzt anwesend sein kann. So kommentiert die Figur eines im Krankenhaus anwesenden Arbeiters: „Sie sind alle eingesperrt worden. Die Roten Garden sind jetzt zuständig.“<sup>212</sup> Eine Krankenschwester fügt hinzu: „Das sind alles Reaktionäre. Wir haben sie abgesetzt.“<sup>213</sup> Als Wan Erxi beabsichtigt, den ehemaligen Leiter der Geburtsabteilung - den man soeben aus der Haft entlassen hatte – zu Hilfe zu holen, ist dieser wegen erlittener physischer Misshandlung nicht in der Lage, rational zu agieren.<sup>214</sup> Dennoch verzichtet die Szenengestaltung nicht auf eine unterschwellige Note von Witz und Humor, als Wan Erxi versucht, den Doktor mit Hilfe einer Portion Teigtaschen aus seiner umfassenden Lethargie zu befreien.

---

<sup>209</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 01:32:56 ff.

<sup>210</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 01:39:41.

<sup>211</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 01:43:42.

<sup>212</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 01:51:47.

<sup>213</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 01:52:07.

<sup>214</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 01:52:44 ff.

Eine Folge von dynamischen und rasch aufeinanderfolgenden *Cuts* dramatisiert und verdichtet jedoch das eskalierende Handlungsgeschehen, als nach der Geburt des Sohnes, Fengxias Blutungen nicht gestoppt werden können. Das dunkle Rot von Fengxias Blut<sup>215</sup> wird zum Symbol von Verbrechen und Gräueltaten im historischen Kontext der Großen Proletarischen Kulturrevolution. Fengxias Tod, wegen der Unfähigkeit des verbliebenen Krankenhauspersonals, bildet nicht nur den Gipfel einer schicksalhaften Familientragödie, sondern kennzeichnet auch einen metaphorischen Tiefpunkt im System des kommunistischen Staatsapparates. Der von der Regierung propagierte Aufschwung bleibt aus und das öffentliche und private Leben münden in einem universalen Chaos.

Die Handlung macht einen Zeitsprung von wenigen Jahren.<sup>216</sup> Die Mao Zedong-Porträts an den Hauswänden sind längst verblasst, den Wohnraum Fuguis und Jiazhens zieren nun zahlreiche Propagandaplakate der Kommunistischen Partei und Fengxias Sohn hilft den Großeltern bei der Hausarbeit.<sup>217</sup> Doch die Blindheit Jiazhens und Fuguis für die Folgen des Sozialismus' besteht weiter. Statt das etablierte System kritisch auf seine Fehlbarkeit zu überprüfen, suchen sie die Schuld an Fengxias Tod bei sich selbst.<sup>218</sup> An den Versprechen des Kommunismus' hinsichtlich der Errungenschaften für verbesserte Lebensbedingungen hält Fugui nach wie vor mit infantiler Naivität fest, wie die Worte zeigen, die er an seinen Enkelsohn richtet: „Du wirst nicht auf einem Ochsen reiten, du wirst Eisenbahn fahren und fliegen.“<sup>219</sup>

Zhang Yimou 'To Live' entwirft ein vielfältiges Panorama der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Dabei werden Fugui und seine Familie keineswegs ausschließlich als Opfer von Maos Terrorregime vorgeführt, sondern auch als Mitläufer präsentiert, die in blindem Vertrauen auf die Versprechen der sozialistischen Regierung die Vorsätze der Parteiideologie nachsprechen und gutgläubig auf die staatlich zugesicherten Fortschritte und Innovationen hoffen.

---

<sup>215</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 02:01:23 ff.

<sup>216</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 02:03:50.

<sup>217</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 02:04:30 ff.

<sup>218</sup> Vgl. Zhang Yimou. To Live. 02:06:58 ff.

<sup>219</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 02:09:43 ff.

Stefan Kramer beurteilt diese Problematik in seiner Filmanalyse äußerst kritisch:

Sie [A.d.V. Fugui und seine Familie] schöpfen neue Hoffnung auf eine sich von selbst vollziehende Entwicklung zum Besseren. Doch die Erfahrung hätte sie lehren sollen, dass den einfachen Menschen, die aus den Jahrzehnten des Kommunismus mit nichts hervorgegangen sind als ihrem bloßen Leben, auch die Zukunft nicht gehören wird.<sup>220</sup>

Obwohl 'To Live' insbesondere die politischen Rahmenbedingungen des 20. Jahrhunderts vor Augen führt, so definiert Zhang Yimou in einem Interview dennoch die Figurengestaltung als wesentlichen Kern der narrativen Dimension: „History was secondary while the individual and the family were in the first plan.“<sup>221</sup> Im Verlauf der Handlung beginnen die differenzierten Ebenen jedoch zu einer Einheit zu verschmelzen, was eine umfassende Separation von Figureninhalt und historischem Hintergrund unmöglich macht.

Anders als in seinen früheren Filmen; arbeitet Zhang Yimou in 'To Live' kaum mit dem Einsatz von über sich hinaus deutenden und verschlüsselten Symbolen einer konnotativen Ebene. Vielmehr werden kritische Äußerungen schnell als solche erkennbar, was dem Film ein offizielles Aufführungsverbot in China einbrachte. Komplexe ästhetische Ausformungen weichen in 'To Live' einer relativ unkomplizierten Aufmachung der visuellen Komposition, wie Zhang Yimou in einem Interview selbst kommentiert:

[...] it [...] isn't like my earlier films with their comparatively heavy material, composition, lighting, and posing. I simply wanted to use a very popular method to tell a story, portray its characters, depict a family.<sup>222</sup>

Die Kameraführung kennzeichnet sich dabei in ihrem Einsatz wesentlich durch eine dokumentierende Vorgehensweise in der Gestaltung. Anders als in 'Red Sorghum' oder 'Raise the Red Lantern' konkretisiert Zhang Yimou in 'To Live' den historischen Kontext mit einer exakten zeitlichen Datierung. Sowohl die Nennung konkreter Jahreszahlen, als auch die Einbettung einer fiktiven Familiechronik in das Umfeld historischer Entwicklungen, wie etwa in den Rahmen des Großen Sprungs oder der Kulturrevolution, beweisen eine essentielle dramaturgische Orientierung von 'To Live' an der Konzeption eines

---

<sup>220</sup> Siehe. Stefan Kramer. a.a.O. S. 216.

<sup>221</sup> Siehe. Frances Gateward. a.a.O. S. 57.

Abbildes der Wirklichkeit. Der geschichtliche Kontext wird dabei neben der Figurengestaltung zur grundlegenden inhaltlichen Substanz der Narration und ermöglicht dem Regisseur eine individuelle und zugleich subjektive Darstellung der historischen Dimension. Die persönliche Erinnerung des Einzelnen wird so zur fundamentalen Inspirationsquelle der konkreten Inszenierungsform. Offiziell gültige Versionen vom Hergang historischer Ereignisse werden nicht zwingend als wahr anerkannt, sondern durch die individuelle Rekonstruktion der Geschichte im filmischen Raum, ersetzt.<sup>223</sup>

Zhang Yimou arbeitet in 'To Live' mit dem zielgerichteten Einsatz von Humor und Tragikomik, um die Ebene des tragischen Inhaltes zu relativieren und zu entschärfen. Zhang Yimou erläutert hinsichtlich der Komik in 'To Live':

Es gibt Leute, die meinen, Chinesen verstehen nichts von Humor. Ich sehe das anders. Tatsächlich hat das chinesische Volk ein sehr ausgeprägtes Verständnis von Humor, und es macht nicht selten Dinge, die dem ersten Eindruck nach überaus wichtig und ernst sind, zum Gegenstand von Humor. Die Vorgabe der Geschichte von 'To Live' ist eine tragische und ich kann eine Tragödie nicht in eine Komödie umwandeln. Allerdings kann ich ständig im täglichen Leben erfahrbare und jede Menge Humor beinhaltende Sprache einfügen [...] Ich denke, die Konzeption, in eine Tragödie ein wenig Humor einzubringen, ist grundsätzlich in Ordnung. Ich tue dies, das Publikum sowohl weinen, als auch lachen zu lassen [...]<sup>224</sup>

Während in 'Red Sorghum' und 'Raise the Red Lantern' mit den weiblichen Protagonisten die universale Befreiung und Emanzipation der Frau eine zentrale Rolle spielt, so ist es in 'To Live' neben einer starken und unabhängigen Frauenfigur vor allem das Bild der fürsorgenden Mutter und liebenden Ehefrau, welches das Image der Protagonistin Jiazhen in ihrem Wesen kennzeichnet.

Die Drehbuchfassung von 'To Live' sollte ursprünglich aus einer Zusammenarbeit zwischen dem Autor der Romanvorlage Yu Hua und Zhang Yimou entstehen. Jedoch wurde die Kooperation durch Yu Hua vorzeitig beendet, da er sich mit konkreten Änderungen, die Zhang Yimou bezüglich der Figurengestaltung vorgenommen hatte, nicht einverstanden erklärte.<sup>225</sup>

---

<sup>222</sup> Siehe. Zhang Yimou in: Frances Gateward. a.a.O. S. 53.

<sup>223</sup> Vgl. Shuqin Cui. Women Through the Lens. S. 107.

<sup>224</sup> Siehe. Zhang Yimou in: Martin Gieselmann. a.a.O. S. 122.

<sup>225</sup> Vgl. Martin Gieselmann. a.a.O. S. 123 ff.

Der Einsatz leiser und fernöstlich anmutender Musikklänge - die in sensiblen Momenten das visuelle Bild von der Wortlast der Figurenrepliken befreien und eine Symbiose mit der Bildebene eingehen - legt einen melancholischen Schleier über die Tragik der Handlung und erhält so einen leitmotivischen Charakter. Der Dimension des Klangerlebnisses ordnet Zhang Yimou den Einsatz von *Dissolves* unter, die dem Handlungsgeschehen einen kontinuierlichen Rhythmus verleihen. Ferner etablieren sich die *Dissolves* als Brückenfunktion in der *Time Lapse*, indem die fortdauernde musikalische Untermalung als fiktiv verknüpfendes Band den gezeigten Bildraum mit dem Nichtgezeigten verbindet. Die *Time Lapse* kombiniert dabei verschiedene Schauplätze mit bereits etablierten und damit vertrauten Handlungsgängen.

'To Live' gehört zweifellos zu den wichtigsten Arbeiten Zhang Yimous. Der Film markiert zugleich aber auch einen Wendepunkt im künstlerischen Schaffen des Regisseurs, der sich Mitte der 1990er Jahre in seinem ästhetischen Grundkonzept, seinem individuellen Gestaltungsstil, aber auch in der Auswahl der filmisch aufzuarbeitenden Themen neu orientieren wird.

## **b. Der Film als Ausdruck eines Spannungsverhältnisses von Stadt und Land (1995 – 2000)**

Seit der Einleitung der Reform- und Öffnungspolitik in den frühen 1980er Jahren durch die Regierung Deng Xiaopings durchlief China eine radikale Wandlung auf dem Sektor der ökonomischen Strukturierung. Unter der politischen Führung Mao Zedongs gehörte das gesamte Produktionsvermögen dem Staat. Die Bauern auf dem Land wurden in Kollektivs organisiert und die Grundbesitzer enteignet. Die Anhäufung von materiellem Eigentum widersprach der sozialistischen Ideologie des Staates.

Erst mit Deng Xiaopings Übernahme der politischen Führung im Jahr 1978 wird ein neues Wirtschaftsmodell für die Volksrepublik China konzipiert. So waren die Bauern nicht länger an ihre Kommune gebunden, sondern erhielten das Recht auf eine Rückkehr zur privaten Landwirtschaft. Die verstaatlichten Betriebe und Unternehmen wurden nach und nach privatisiert. Insbesondere in den Großstädten entstanden zahlreiche Privatunternehmen im Dienstleistungsgewerbe. Im Verlauf der 1980er und 1990er Jahre entfaltete sich Chinas Wirtschaft auf der Ebene wettbewerbsfähiger Einzelunternehmen, die in unmittelbarer Konkurrenz um die marktführende Position rangen. In den späten 1990er Jahren erlitt die Wirtschaft erstmals einen herben Rückschlag. Dennoch wurden die ökonomischen Reformen auch unter der Regierung Jiang Jemins weiter vorangetrieben.

Die Privatisierung der Wirtschaft sowie der Aufstieg Chinas zu einer international agierenden Weltmacht etablierten ein fundamentales Spannungsverhältnis zwischen dem erschlossenen urbanen Raum und den noch rückständigen ländlichen Gebieten. Mit dem Erfolg der chinesischen Wirtschaft auf dem globalen Markt hielt auch der Kapitalismus Einzug in die Volksrepublik China. Aufgrund einer Jahrzehnte andauernden staatlichen Zurückweisung von individueller Besitzanhäufung, entstand nach Ende des Maoismus eine regelrechte Konsumeuphorie unter der wohlständischen Bevölkerung. Der unmittelbare Gegensatz zwischen der Rückständigkeit des ländlichen Raumes und der modernen Großstadt manifestiert bis heute ein wirtschaftliches und soziales Gefälle unter der Stadt- und Landbevölkerung.

Zhang Yimous Filme 'Shanghai Triad', 'The Road Home' und 'Happy Time' werden dabei zur künstlerischen Projektionsfläche der ökonomischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Der ländliche Raum etabliert sich in den filmischen Werken Zhang Yimous vor allem als Verortung einer zutiefst traditionsorientierten Bevölkerung. Die Metropole hingegen zeigt in unmittelbarem Gegensatz die Entwurzelung des Individuums aus seinem kulturellen und familiären Kontext sowie ein umfassendes Streben nach materiellem Reichtum.

### i. 'Shanghai Triad' (Yao a yao yao dao waipo qiao). 1995

Der urbane Raum als Verortung eines universalen Materialismus

Unmittelbar auf den Erfolg von 'Red Sorghum' dreht Zhang Yimou im Jahr 1989 seinen ersten Actionfilm 'Codename Cougar' (Daihao meizhoubao). Obgleich dem Film heute relativ wenig Beachtung geschenkt wird – Martin Gieselmann bezeichnet ihn als „vergleichsweise uninteressant“<sup>226</sup> – bedeutet der Film einen ersten Exkurs des Regisseurs in das Fach des Unterhaltungsgenres. Im Zentrum des *Plots* steht die Entführung eines taiwanesischen Flugzeuges. Terroristen zwingen die Maschine zu einer außerplanmäßigen Landung auf dem chinesischen Festland. In einem Wettlauf gegen die Zeit, versuchen Militäreinheiten fieberhaft die Terroristen zu überwältigen, was eine enge Zusammenarbeit von taiwanesischen und chinesischen Behörden erfordert. Mit 'Codename Cougar' widmet sich Zhang Yimou erstmals einer Thematik, die nicht im historischen Kontext verstanden werden kann, sondern in den Rahmen eines fiktiven Actionthrillers mit politischem Diskurs gebettet ist. Gong Li ist in Zhang Yimous zweiter Regiearbeit ausschließlich in einer Nebenrolle besetzt und erhält für ihre schauspielerische Leistung in der Kategorie der besten weiblichen Nebenrolle den Hundred Flowers Award (Baihua jiang).

Im Jahr 1995 entsteht Zhang Yimous Film 'Shanghai Triad'. Die Handlung - angesiedelt im dekadenten Shanghai der 1930er Jahre - entführt den Rezipienten in das korrupte Milieu der Triaden, die in mafiaähnlich organisierten Verbänden im städtischen Untergrund agieren. Zhang Yimou unternimmt mit 'Shanghai Triad' nach 'Codename Cougar' einen weiteren Ausflug in das kommerzielle chinesische Unterhaltungskino. Neben 'Codename Cougar' ist 'Shanghai Triad' zudem einer der wenigen Filme Zhang Yimous, die nicht auf einer Literaturvorlage basieren. Die Handlung - gegliedert in die sieben Tage einer Woche - wird weitgehend aus dem Verständnis des vierzehnjährigen Jungen Shuisheng erzählt. Der Junge arbeitet als Page von Xiao Jingbao, der Geliebten (Gong Li) des Triadenbosses Tang (Li Baotian), und gerät so mit der Unterwelt Shanghais in Berührung.

---

<sup>226</sup> Siehe. Martin Gieselmann. a.a.O. S.106.



Die Handlung beginnt mit einem lang gehaltenen *Close-Up* von Shuishengs Gesicht, das sich im urbanen Tumult der Metropole Shanghai wiederfindet und mit großen Augen, beeindruckt und verängstigt zugleich, einen ersten Blick auf die fremde Welt wirft, während Shuisheng das Eintreffen seines Onkels erwartet.<sup>227</sup> Der Klangraum definiert sich vor allem über den aus dem *Off* ertönenden Gesang einer nicht näher definierten Frauenstimme sowie über signifikante Resonanzen der modernen Großstadt, die auf den soeben in der Stadt angekommenen Jungen einwirken. Das Getöse des Straßenverkehrs, das Hupsignal der einfahrenden Schiffe im nahegelegenen Hafen sowie ein Gewirr von menschlichen Stimmen erzeugen ein tonales Abbild der Metropole Shanghai, noch bevor die Stadt im visuellen Raum näher konkretisiert wird.<sup>228</sup> Nun wird in einem *Long Shot* der Kamerafokus auf die kennzeichnende Materie der Großstadt verlagert und im Hintergrund des Bildes erscheinen die tiefgrauen Stadtbauten am Ufer des Huangpu Flusses. Im unmittelbaren Vordergrund des Aktionsraumes drängt sich eine dichte Menschenmasse auf der Uferpromenade.<sup>229</sup>

Als Shuisheng von seinem Onkel empfangen wird, mahnt der Mann zur Vorsicht: „In Shanghai muss man aufpassen. Da ist es nicht, wie bei euch.“<sup>230</sup> Diese Aussage kann ihres inhaltlichen Gehalts nach als Verweis auf die bestehende Divergenz zwischen dem urbanen Lebensraum und der ländlichen Umwelt interpretiert werden. Das Auseinanderdriften der geographischen Räume auf sozialer und ökonomischer Ebene unterliegt jedoch erst in 'Not one Less' einem ausführlichen filmischen Diskurs.

Auf dem Weg zu seinem neuen Arbeitgeber, dem Triadenboss Tang, wird der Junge überraschend Zeuge eines kaltblütig verübten Mordes.<sup>231</sup> Sowohl dieser Vorfall, als auch die Worte von Shuishengs Onkel: „[...] in Shanghai muss man wissen, wann man den Mund aufmacht und wann man schweigt oder wem man die Hand gibt.“,<sup>232</sup> manifestieren die Stadt als unberechenbaren und abenteuerlichen Asphalt, der eine überlegte Achtsamkeit des Einzelnen verlangt. Die Metropole manifestiert sich jedoch auch als Mekka

---

<sup>227</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:00:50 ff.

<sup>228</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. Ebenda.

<sup>229</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:02:17 ff.

<sup>230</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:03:03 ff.

<sup>231</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:06:05 ff.

<sup>232</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:06:38.

der Sehnsucht nach universaler Macht und ökonomischem Erfolg, als Verortung eines Strebens nach materiellem Vermögen und finanziellem Profit. Shuisheng - ein Mitglied der Familie des Triadenbosses – bekommt nun die Gelegenheit, all seine substantiellen Wünsche zu verwirklichen. Zunächst möchte sich der Junge jedoch nur eine kleine Geldsumme sparen, um damit später einen Laden eröffnen zu können.<sup>233</sup>

Shanghai ist aber auch die Metropole der vollkommenen Illusion, eine schillernde Parallelwelt zur faktischen Realität, wobei die Grenzlinien ihre Starrheit verlieren und ineinander fließen. Die Bedeutung einer natürlichen Separation der Räume wird dabei außer Kraft gesetzt. Mit der Fusion von Phantasie und Wirklichkeit entsteht der ideale Nährboden für die Konstruktion individueller Utopien und Wunschbilder. So ist die Nachtclubsängerin Xiao Jinbao, in wörtlicher Transkription 'kleiner Goldschatz', die vom Triadenboss konstruierte „Königin von Shanghai.“<sup>234</sup> Bereits aus der Bedeutung ihres Namens 'kleiner Goldschatz' erschließt sich die Verdinglichung Xiao Jinbaos. Die wesentliche Funktion der Figur definiert sich über den Wert einer materiellen Ware, die als Eigentum des Triadenbosses gilt. Ein artifiziell geformtes Wesen, das in der Existenz ganz nach dem Plan seines Schöpfers gestaltet ist und nicht dem Gesetz natürlicher Lebensbedingungen folgen kann. Xiao Jinbao haftet in ihrer Identität ausschließlich am Willen des Triadenbosses, der, ähnlich der Figur des Chen Zoqian in 'Raise the Red Lantern', als omnipotenter Alleinherrscher auftritt.

Die Verhandlung einer umfassenden Emanzipation des weiblichen Geschlechts wird in 'Shanghai Triad' auf eine Subebene der Bedeutung zugunsten einer Thematisierung von Übermacht und Willkür des Triadenbosses verlagert, der in seiner optischen Figurengestaltung Assoziationen zur historischen Persönlichkeit des Jiang Jieshi entstehen lässt. In einem Interview aus dem Jahr 1995 erklärt Zhang Yimou bezüglich der frappanten Ähnlichkeit: „This old Tang *is* an underworld emperor.“<sup>235</sup> Die Figur des Triadenbosses reflektiert also den idealen Diktator im geschichtlichen Kontext. Eine Gleichsetzung, sowohl mit Jiang Jieshi als auch mit dem Bild des chinesischen

---

<sup>233</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:07:51.

<sup>234</sup> Siehe. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:08:13.

<sup>235</sup> Siehe. Francis Gateward. a.a.O. S. 69.

Kaisers als Alleinherrscher, eignet sich zur spezifischen Dechiffrierung der präsentierten Figur.

Der Schauplatz zeigt nun einen opulent ausgestatteten Tanzpalast, in dem die fernöstlichen Gäste auf die architektonische Dekadenz von Shanghais kolonialer Vergangenheit treffen.<sup>236</sup> Im Rahmen des Tanzprogramms folgt der erste Auftritt von Xiao Jinbao im filmischen Aktionsraum. Gekrönt von einem Diadem und einem roten Federnbusch, der ihr kunstvoll auf das zurechtgemachte Haar gesetzt ist, präsentiert sich Xiao Jinbao als konstruiertes Kunstobjekt vor dem Publikum und erinnert mit ihrer erotischen Tanz- und Gesangsdarbietung an den amerikanischen Revuefilm der 1930er Jahre.<sup>237</sup>

Mit der Figur der Xiao Jinbao verändert sich das etablierte Rollenimage der Schauspielerin Gong Li, die in 'Shanghai Triad' zum ersten Mal als Sängerin vor die Kamera tritt. Ist es in 'Red Sorghum' und 'Raise the Red Lantern' ein vorrangig emanzipatorischer Befreiungsprozess der universellen weiblichen Identität, so ist es in 'Shanghai Triad' vor allem ein Überschuss an phantastischer Surrealität, flüchtigem Glamour und finaler Ernüchterung, die den Wandel der Figur Xiao Jinbaos erklären. Die Tragik der Figur manifestiert sich vor allem in Unterdrückung und Fremdbestimmung von Individualität und Eigenart. Xiao Jinbao entspricht dem Wunschbild der idealen Traumfrau. Sie singt und tanzt, sie lächelt und schweigt. Doch hinter der starren Maske verbirgt sich die Vielfalt ihrer wahren Identität.

Während Xiao Jinbao sich in ihrer Choreographie auf der Bühne präsentiert, wirft ihr Shuishengs Onkel aus dem Publikum begeisterte Blicke zu, die seine scheinbare Hochachtung und Bewunderung ausdrücken. Doch seine Worte: „Eines Tages wird der Boss sie fallen lassen. Dann ist sie nichts als eine Straßendirne.“<sup>238</sup> verdeutlichen nochmals Konstruiertheit und Abhängigkeit ihres Wesens von der willkürlichen Befehlsgewalt des Triadenbosses. Die angebliche Wertschätzung des Onkels mündet in verbaler Demütigung und Erniedrigung von Xiao Jinbaos Wesen, wie folgende Aussage zeigt: „Was für ein Dreckstück.“<sup>239</sup> Im Anschluss an das Abendprogramm bringt der Onkel Shuisheng hinter die Bühne in die Garderobe Xiao Jinbaos. Die Frau jedoch schenkt dem Jungen zunächst keine Aufmerksamkeit. Vielmehr rügt sie in

---

<sup>236</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:08:45 ff.

<sup>237</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:10:09 ff.

<sup>238</sup> Siehe. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:11:59.

narzisstischer Selbstverliebtheit ihr angestelltes Personal wegen eines zu freizügigen Verhaltens gegenüber einem Gast.<sup>240</sup> Auch im weiteren Verlauf der Handlung kokettiert Xiao Jinbao in ihrem Auftreten mit Eitelkeit und Gefallsucht.

Shuisheng lernt allmählich, dem Regelkanon der Unterwelt - wenn auch manchmal widerwillig – zu gehorchen. So wird er zum stets verfügbaren Diener Xiao Jinbaos. Der Onkel bestärkt Shuisheng in seiner Tätigkeit, indem er verspricht: „In ein paar Jahren, da wirst du es auch zu etwas gebracht haben in Shanghai.“<sup>241</sup> Das Bild der Metropole Shanghai konstituiert sich dabei für die Mitglieder der Triad als mutmaßliche Verortung von unbegrenzten Möglichkeiten und einer universalen Freiheit. Der Erfolg des Strebens nach materieller Autorität rückt greifbar nahe und wird zum zentralen Funktionsprinzip von Shanghais Unterwelt.

Mit dem Aufzeigen einer Orientierung der Figuren an einer vordergründig materiellen Bereicherung, verweist Zhang Yimou bewusst auf den Wandel der postmodernen Gesellschaft, die wesentlich durch einen umfassenden Werteverlust im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen charakterisiert wird. In seiner Bewertung unterscheidet Zhang Yimou zwischen den geographischen Sektoren von Stadt und Land und generalisiert seine Feststellung in einer kritischen Betrachtung der Sozialstruktur im urbanen Raum: „[...]urban people especially run after money and material things.“<sup>242</sup>

Als Shuisheng eine kleine Kammer im Hause Xiao Jinbaos bezieht, weigert er sich zunächst, den Dienst aufzunehmen,<sup>243</sup> wird jedoch durch die gezielte Gewaltanwendung des Onkels über seine vermeintlich vorteilhafte Positionierung im hierarchischen System aufgeklärt: „Für Menschen wie uns, die vom Land kommen, ist die Großstadt ein seltenes Glück.“<sup>244</sup>

Xiao Jinbaos Hinwendung zu Song, dem Bruder des Triadenbosses, verweist auf den zunehmenden Drang nach einer universalen Befreiung aus bestehenden Abgängigkeitsverhältnissen und gegebener Fremdbestimmung. Trotz ihres Aufbegehrens ordnet sich Xiao Jinbao den determinierenden Anordnungen des Triadenbosses unter. So wird sie während eines den

---

<sup>239</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:12:06.

<sup>240</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:13:06 ff.

<sup>241</sup> Siehe. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:20:20.

<sup>242</sup> Siehe. Francis Gateward. a.a.O. S. 68.

<sup>243</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:30:33.

<sup>244</sup> Siehe. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:30:51.

Triadenboss provozierenden Auftrittes gezwungen, das Kostüm zu wechseln und die Programmgestaltung spontan abzuändern.<sup>245</sup> Die mehrfach filmisch aufgezeigte Selbstgefälligkeit der Figur sowie Xiao Jinbaos Wunsch nach Emanzipation enden in der erneuten Bestätigung einer perfiden Fremdbestimmung durch den Triadenboss. Während sich Xiao Jinbao noch von den im Saal anwesenden Gästen bewundert glaubt, bringen ihr die Triadenmitglieder um Tang nur anmaßenden Hohn und Spott entgegen.<sup>246</sup>

Wenig später lauscht Shuisheng einem Streit zwischen Xiao Jinbao und deren Geliebten Song. Zum ersten Mal ergreift Xiao Jinbao lautstark das Wort für ihre weibliche Emanzipation in einem System dominanter patriarchalischer Strukturen.<sup>247</sup> Nachdem Song das Haus verlassen hat, dokumentiert die Kamera den unmittelbar folgenden Handlungsverlauf aus der visuellen Perspektive Shuishengs, die dem Rezipienten erlaubt, Zeuge von Xiao Jinbaos innerlichem wie äußerlichem Kampf um Selbstbestimmung zu werden.<sup>248</sup> Der Anblick ihrer sonst makellosen und reinen Schönheit offenbart nun einen sensiblen Charakter und eine bedauernswerte Verletzlichkeit, die ihrer Figur sowohl Mitgefühl und Sympathie, als auch eine emotionale Tiefe verleihen. Ein *Dissolve* leitet Xiao Jinbaos folgenden Auftritt im Tanzpalast ein. Dieser spiegelt in der Programmgestaltung mit melancholischen Liebesliedern ihre eben etablierte Verwundbarkeit wieder.<sup>249</sup>

Während Shuisheng des Nachts schlaftrunken vor der Kammer Xiao Jinbaos Anweisungen erwartet, wird der Flur von gellendem Lärm erschüttert. Der Junge begibt sich auf die Suche nach dem Ursprung des Lärmes und findet dabei die mit Blut überströmte Leiche des Onkels, sowie den verwundeten Triadenboss und dessen Anhänger. Man versucht den verunsicherten Jungen mit der Erklärung, der Onkel hätte sein Leben für den Triadenboss geopfert, zufrieden zu stellen. Schier atemlos und mit weit aufgerissenen Augen<sup>250</sup> begreift Shuisheng das ganze Ausmaß des Blutbades, das sinnbildlich als Verlust der Humanität in Zeiten des Umbruchs postmoderner Gesellschaften gelesen werden kann.

---

<sup>245</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:37:47 ff.

<sup>246</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:39:50.

<sup>247</sup> Siehe. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:41:51 ff.

<sup>248</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:43:10 ff.

<sup>249</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:44:13 ff.

<sup>250</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:50:54 ff.

In einer dubiosen Aktion werden Xiao Jinbao und Shuisheng noch in der selben Nacht zusammen mit dem Triadenboss und Mitgliedern des Klans mit Booten auf eine Shanghai vorgelagerte, kaum bewohnte Insel gebracht.<sup>251</sup> Die visuelle Dramaturgie konzipiert mit ihren zahlreichen Naturaufnahmen der friedlichen und nahezu unberührten Insellandschaft einen deutlichen Kontrast zum pulsierenden Leben der Metropole Shanghai.<sup>252</sup> Dadurch zeigt sich deutlich eine fundamentale soziale Diskrepanz zwischen Stadt- und Landleben.

Das rudimentäre und primitive Leben der Witwe Cuihua und ihrer Tochter Ajiao, die auf der Insel wohnen, stoßen bei Xiao Jinbao zunächst auf Unverständnis und Ablehnung.<sup>253</sup> In ihrer an den Tag gelegten Oberflächlichkeit erkennt Xiao Jinbao in der äußeren Anmut der kleinen Ajiao nur einen Spiegel der eigenen Schönheit und Eleganz,<sup>254</sup> nicht aber das Glück von innerer Zufriedenheit und umfassender Autonomie. In ihrer Unabhängigkeit wird die Witwe zur unmittelbaren Kontrastfigur Xiao Jinbaos und deren universaler Bindung an den Triadenboss. Die anfänglich flatterhafte Begeisterung für das kleine Mädchen Ajiao führt jedoch zu einer behutsamen Annäherung Xiao Jinbaos an das anspruchslose und karge Leben auf der Insel. Ihr für gewöhnlich distanzierendes Verhalten weicht erstmals einer sichtlichen Leichtigkeit, wenn sie gemeinsam mit Ajiao und Shuisheng ein traditionelles Kinderlied anstimmt.<sup>255</sup>

Das Glück wird jäh unterbrochen als Xiao Jinbao Herrn Wang, den Verlobten von Ajiaos Mutter Cuihua, tot im seichten Uferwasser erblickt.<sup>256</sup> Der Mann wurde von Mitgliedern der Triade getötet, nachdem er auf die Insel gekommen war. In einer lautstarken Diskussion mit dem Triadenboss, der Xiao Jinbao die alleinige Schuld an diesem Verbrechen gibt, rebelliert sie unmittelbar gegen die herrschenden Prinzipien der Triade.<sup>257</sup> In einem anschließenden Gespräch mit Shuisheng, offenbart Xiao Jinbao ihre ländliche Herkunft und erzählt Anekdoten aus ihrer Kindheit. Sie überreicht Shuisheng eine Summe Geldes und gibt ihm den Rat, Shanghai den Rücken zu kehren und zurück in

---

<sup>251</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:51:47 ff.

<sup>252</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:57:10 ff.

<sup>253</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:00:06.

<sup>254</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 0:59:15.

<sup>255</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:07:24.

<sup>256</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:08:18.

<sup>257</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:08:39.

die Provinz zu gehen. Jedoch dieser will – die Grundsätze des Triadenbosses nachsprechend - den noch ungesühnten Tod des Onkels rächen.<sup>258</sup>

Am Abend des darauffolgenden Tages belauscht Shuisheng in den Wiesenfeldern der Insel ein Gespräch zweier nicht im Bildraum zu sehender männlicher Figuren, die über eine geplante Ermordung Xiao Jinbaos diskutieren.<sup>259</sup> Als der Junge sich auf den Weg zur Unterkunft begibt, berichtet die Kameraführung erneut aus der visuellen Perspektive Shuishengs. Dies verleiht der Narration eine rasche Zunahme des Spannungsbogens.<sup>260</sup> Im Haus angekommen, trifft Shuisheng auf den Triadenboss, dessen Bruder Song, Xiao Jinbao und weitere Klanmitglieder. Er berichtet von dem so eben vernommenen Mordkomplott gegen Xiao Jinbao<sup>261</sup> und erfährt, dass der Boss bereits über die Einzelheiten des Plans informiert ist. Auch die Affäre Xiao Jinbaos mit Song ist Tang bereits bekannt.<sup>262</sup>

Das Ende der Handlung markiert die nicht vollständig im Bildraum gezeigte, nur visuell angedeutete, nächtliche Vollstreckung der Hinrichtung von Song. Er soll lebendig begraben werden, womit ein dramaturgischer Rückbezug auf die Aussage des Triadenbosses: „Alles, was unnütz ist, sollte man in der Erde vergraben.“<sup>263</sup> erfolgt. Auch Xiao Jinbaos Schicksal ist durch ihre Affäre längst besiegelt. In ihrer Entwicklungsfähigkeit etabliert sie jedoch im Handlungsverlauf eine selbstbewusste und individuelle Figurenpersönlichkeit, die sich nun vor ihrem eigenen Tod für das Leben der kleinen Ajiao und deren Mutter Cuihua einsetzt.<sup>264</sup> In den initiierten Hinrichtungen demonstriert der Triadenboss noch einmal seine umfassende Verfügungsgewalt sowohl über seine Klanmitglieder als auch über das von ihm geschaffene Kunstwerk Xiao Jinbao. Das Leben Cuihuas kann Xiao Jinbao nicht retten. Die kleine Ajiao wird der Triadenboss mit nach Shanghai nehmen, um aus ihr eine neue Xiao Jinbao zu formen.<sup>265</sup>

---

<sup>258</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:10:31 ff.

<sup>259</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:23:31 ff.

<sup>260</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:24:16 ff.

<sup>261</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:25:07.

<sup>262</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:27:29.

<sup>263</sup> Siehe. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 56:29.

<sup>264</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:26:37.

<sup>265</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 1:37:17.

Auf einen *Straight Cut* folgt die im visuellen Raum dargestellte Bootsrückfahrt nach Shanghai. Die Kamera dokumentiert erneut aus der Perspektive Shuishengs, der - kopfüber von einem Segelmast baumelnd - wortlos das Geschehen an Bord beobachtet.<sup>266</sup> Auch Ajiao, die der Boss mit leeren Versprechungen auf das Boot gelockt hatte, erscheint im Aktionsraum. Als Shuisheng die von Xiao Jinbao erhaltenen Geldmünzen aus der Tasche fallen und anschließend ins Meer rollen, ist auch das Schicksal des Jungen determiniert. Ohne Geld kann er nicht aufs Land zurückkehren und seinen Laden nicht eröffnen. So wird er weiter der Kontrolle des Triadenbosses unterstehen und Teil des elitären Zirkels werden, der Shanghais Unterwelt beherrscht. So bleibt es am Ende auch dem Rezipienten überlassen, wie er den Ausgang der Handlung bewertet.

Anders als bei Zhang Yimou früheren Filmarbeiten, ist die Handlung von 'Shanghai Triad' nicht in einen direkten zeithistorischer Kontext gebettet. Es handelt sich vielmehr um eine fiktive Geschichte, die sehr wohl Rückschlüsse auf das Shanghai des frühen 20. Jahrhunderts erlaubt, jedoch nicht vor dem unmittelbaren Hintergrund geschichtlicher Ereignisse und Entwicklungen. Mit der Figur des Triadenbosses setzt Zhang Yimou nach 'Raise the Red Lantern' in 'Shanghai Triad' erneut eine männliche Herrscherfigur in den Mittelpunkt des aufgezeigten Machtgefüges. Im Unterschied zum gesichtslosen Chen Zoqian, der sich kaum im filmischen Raum präsentiert, wird der Triadenboss nicht in stereotypisierten Merkmalen vorgeführt, sondern mit einer individuellen Kennzeichnung vorgestellt. So bestätigt Zhang Yimou in einem Interview aus dem Jahr 1995 eine beabsichtigte Ähnlichkeit des Triadenbosses zur Physiognomie der Person Jiang Jieshis, den er als „Kaiser der Mafia“<sup>267</sup> bezeichnet und aus diesem Grund für die Figur des Triadenbosses zum Vorbild gewählt hat. Sowohl mit der über sich hinausweisenden Figur des Triadenbosses, als auch mit der hierarchischen Strukturierung des Klans, ist 'Shanghai Triad' nicht vollends frei von politischer Konnotation. Der Film wird dabei zur erneuten Projektionsfläche der politischen Realität des 20. Jahrhunderts und ihrer wechselnden Regierungssysteme. Der Junge Shuisheng etabliert sich dabei in seiner unreifen und kindlichen Unschuld als direkte Kontrastfigur zur Korruption des Triadenbosses. Dieser decodiert sich

---

<sup>266</sup> Vgl. Zhang Yimou. Shanghai Triad. 01:39:16 ff.



als repräsentativer Vertreter für den moralischen Verfall der postmodernen urbanen Gesellschaft und deren Streben nach materiellem Reichtum. Der Junge hingegen symbolisiert zunächst die natürliche Unschuld des Individuums, verliert diese aber mit der zunehmenden Abhängigkeit von der Übermacht des Triadenboss.

Die Produktion von 'Shanghai Triad' erweist sich aufgrund der Geschichte des Kriminalfilmgenres als besonders heikel. Da sich der Kriminalfilm vor allem in Hongkong großer Beliebtheit erfreut und Elemente von Gewalt, Betrug und Kriminalität beinhaltet, wird das Genre von den staatlichen Zensurbehörden der Volksrepublik China grundsätzlich eher abgelehnt, als gern gesehen.<sup>268</sup> Wegen der Kontroversen um Zhang Yimous Film 'To Live', der unmittelbar vor 'Shanghai Triad' entsteht und in der Volksrepublik China mit einem offiziellen Aufführungsverbot belegt wird, muss das Drehbuch zu Zhang Yimous Unterhaltungsfilm 'Shanghai Triad' mehrmals der Zensurbehörde vorgelegt werden, was den Beginn der Dreharbeiten verzögert.<sup>269</sup>

Mit seinem Film über die Unterwelt der Metropole Shanghai kritisiert Zhang Yimou insbesondere den voranschreitenden Materialismus in der postmodernen chinesischen Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts, wozu er ausführlich Stellung bezieht.

Anhand seiner [A.d.V. Shuisheng] Erfahrungen wollte ich die grundlegenden Veränderungen aufzeigen, die China derzeit prägen. Das kommunistische Land der Mitte hat sich komplett dem Materiellen verschrieben. Wir sind besessen von Coca-Cola und Sony Walkman. Ich würde sogar so weit gehen und sagen, China hat seine Unschuld verloren – genau wie Kinder mit dem Erwachsenwerden ihre Unschuld verlieren.<sup>270</sup>

Zhang Yimou versteht 'Shanghai Triad' folglich als Parabel auf die Vorherrschaft von Materialismus und umfassendem Besitzstreben in der chinesischen Gesellschaft. Innovativ gibt sich Zhang Yimou auch in der Zusammenarbeit mit einem europäischen Koproduzenten, der nach Worten des Regisseurs beträchtlichen Einfluss nahm auf die Figurenausstattung, jedoch nicht auf die konkrete Handlungsgestaltung.<sup>271</sup>

---

<sup>267</sup> Siehe. Zhang Yimou. China hat die Unschuld verloren. Interview.

<sup>268</sup> Vgl. Martin Gieselmann. a.a.O. S. 154.

<sup>269</sup> Vgl. Zhang Yimou. China hat die Unschuld verloren.

<sup>270</sup> Siehe. Ebenda.

<sup>271</sup> Vgl. Ebenda.

'Shanghai Triad' stellt die letzte Zusammenarbeit von Zhang Yimou und Gong Li dar. Das Paar geht nicht nur privat, sondern auch beruflich neue Wege. Für Zhang Yimou bedeutet das zunächst den Verlust einer Schauspielerin, die wesentlich zum Erfolg seiner Filme beigetragen hatte. Seine unmittelbar auf 'Shanghai Triad' folgenden Filme arbeiten mit international wenig bekannten Schauspielern oder Laiendarstellern. Gong Li schafft mit Filmen wie 'Memoirs of a Geisha' (R: Rob Marshall; 2005), 'Miami Vice' (R: Michael Mann; 2006) und 'Hannibal Rising' (R: Peter Webber; 2007) den Sprung nach Hollywood. Während Zhang Yimou ausschließlich in der Volksrepublik China dreht, arbeitet Gong Li heute länderübergreifend. Erst im Jahr 2006 kommt es mit der Produktion des Martial Arts Filmes 'Curse of the Golden Flower' zu einer erneuten Zusammenarbeit von Gong Li und Zhang Yimou.

## ii. 'The Road Home' (Wo de fuqin muqin). 1999

Die provinziale Existenz zwischen Fortschritt und traditioneller Rückständigkeit

Neben 'Shanghai Triad' entsteht im Jahr 1995, anlässlich des 100jährigen Jubiläums der Erfindung des Cinématographen, ein weiteres Filmprojekt unter der Beteiligung Zhang Yimous. 'Lumière et Compagnie' ist eine französisch-dänisch-spanisch-schwedische Co-Produktion, die im deutschen Sprachraum vergleichsweise unbekannt geblieben ist. Die Grundidee des Films stammt von Philippe Poulet, einem Mitarbeiter des Filmmuseums in Lyon. Vierzig international renommierte Regisseure realisieren unter rekonstruierten Rahmenbedingungen des Jahres 1895 eine Reihe von Kurzfilmen mit dem Cinématographen der Gebrüder Lumière. Die einzelnen Episoden sind so konzipiert, dass sie eine Länge von 52 Sekunden nicht überschreiten und in drei Takes aufgenommen werden. Eine Nachsynchronisierung ist dabei nicht erlaubt.<sup>272</sup> In einem Zeitraum von weniger als zehn Jahren gelingt es Zhang Yimou, sich als chinesischer Regisseur auf dem globalen Filmmarkt zu etablieren. In 'Lumière et Compagnie' wird er bereits in einem Zug mit Regiegrößen wie David Lynch, Lasse Hallström und Wim Wenders genannt.

Zhang Yimou wählt einen Teilabschnitt der Großen Mauer als Aktionsraum der Handlung seiner Episode. Zunächst werden die Figuren in historischem Kostüm präsentiert, anschließend in moderner Bekleidung.<sup>273</sup> Sowohl die Wahl des geschichtsträchtigen Schauplatzes als auch der Kostümwechsel - komprimiert auf eine Filmlänge von nur 52 Sekunden - entzerren die starren Grenzen zwischen historischer Vergangenheit und zeitgenössischer Gegenwart. Dabei entsteht der Eindruck einer universalen Verschmelzung der Zeitebenen. Es ist eben jene vielschichtige und differenzierte Verbindung von Traditionellem und Modernem, die Zhang Yimous Filmarbeiten seit jeher gekennzeichnet hat. So inszeniert er 1997 in 'Keep Cool' (You hua hao hao shuo) - basierend auf der Romanvorlage von Shu Ping - den Alltag gewöhnlicher Einwohner Beijings. Er thematisiert ihre individuellen Konflikte und zeigt die Rastlosigkeit der modernen Megacity auf dem Weg in den Kapitalismus und ins 21. Jahrhundert. Mit pointiert satirischem Unterton

---

<sup>272</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0113718/>

<sup>273</sup> Vgl. Josef Schnelle u. Rüdiger Suchsland. Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar -Wai. S. 185.

porträtiert Zhang Yimou so den Fortschritt der chinesischen Gesellschaft an der Schwelle zu einem neuen Jahrtausend.<sup>274</sup>

In seinem im Jahr 1999 entstandenen Film 'The Road Home' (Wo de fuqin muqin) befasst sich Zhang Yimou mit den Bedingungen des Landlebens und konstruiert so ein filmisches Abbild realer Gegensätze zwischen urbanem und ländlichem Raum. Die Handlung entfaltet sich auf dem inhaltlichen Fundament einer romantischen Liebesgeschichte, die als übergeordnetes Bindeglied Rahmenhandlung und Binnenhandlung sowie die Zeitstrukturen miteinander verknüpft.

Der *Plot* von 'The Road Home' konstituiert sich über eine Rahmenhandlung sowie über eine Binnenhandlung. Die Rahmenhandlung ist in Schwarz/Weiß gefilmt und bezieht ihre inhaltliche Konkretisierung aus der Gegenwart des späten 20. Jahrhunderts. Die in Color abgefilmte Binnenhandlung setzt in den 1950er Jahren ein.

Die Rahmenhandlung beginnt mit einem *Search Pan*, der einen den Bildraum durchquerenden Geländewagen einfängt.<sup>275</sup> Rasch wechselt die Einstellung in eine *Subjective Camera*, welche die visuelle Perspektive der Autoinsassen dokumentiert.<sup>276</sup> Aus dem *Off* heraus kommentiert die Stimme des Beifahrers Luo Yusheng den unerwarteten Tod des Vaters, die damit verbundene Rückkehr Luo Yushengs in sein Heimatdorf sowie die Sorge um die nun allein lebende Mutter.<sup>277</sup> Als der moderne Geländewagen die ersten Häuserreihen des ärmlich anmutenden Dorfes passiert und dabei neugierige Kinderblicke auf sich lenkt, konstituiert sich das Fahrzeug regelrecht als Eindringling aus einer fremden und unerreichbaren Welt.<sup>278</sup> So begründet sich eine erste Gegenüberstellung zwischen dem Fortschritt des Stadtlebens und der Rückständigkeit des primitiven Lebens auf dem Land. Luo Yusheng erfährt vom Bürgermeister seines Heimatdorfes die näheren Umstände, die zum Tod des Vaters führten. Als ehemaliger Dorfschullehrer hatte der Vater bis zuletzt den Ausbau des örtlichen Schulgebäudes propagiert. Auf seiner Reise durch die Provinz – um Geldgeber für das Projekt zu finden – wurde er von einem

---

<sup>274</sup> Vgl. Josef Schnelle u. Rüdiger Suchsland. ebenda.

<sup>275</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:00:19

<sup>276</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:00:23 ff.

<sup>277</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:00:24 ff.

<sup>278</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:01:20 ff.

Schneesturm überrascht und starb an den unmittelbaren gesundheitlichen Folgen.<sup>279</sup>

Obwohl die Dorfbewohner den Sarg des Toten mit einem Traktor aus dem Krankenhaus zurück ins Dorf bringen wollen, besteht Luo Yushengs Mutter Zhao Di auf einen Brauch, der mit dem Beginn der Großen Proletarischen Kulturrevolution aus dem öffentlichen Leben verdrängt wurde.<sup>280</sup> Sie möchte den Sarg des Verstorbenen zu Fuß zurück in die Heimat bringen und dabei jenen Weg beschreiten, der den Toten einst von der Stadt aufs Land geführt hatte.<sup>281</sup> Mit der Thematisierung volkstümlicher Sitten und Gebräuche bezieht sich Zhang Yimou wiederholt auf die asiatische Kulturtradition und ihre Bedeutung für das tägliche Leben der Menschen. Er verweist aber auch auf die nicht länger vorherrschende Gültigkeit der Restriktionen von Kulturrevolution und Sozialismus, die versucht hatten, nicht politisch instrumentalisiertes Gedankengut aus den Köpfen der Menschen zu verbannen. Der Transport des Sarges erweist sich jedoch aufgrund der fehlenden Zahl an männlichen Arbeitskräften als äußerst problematisch. Die Dorfbewohner klagen: „We don't have the manpower. All of our young people have left.“<sup>282</sup> Der bereits visuell durch den modernen Geländewagen angedeutete Kontrast zwischen den sozialen Räumen von Stadt und Land verschärft sich also zusätzlich auf der tonalen Ebene der Figurenrepliken. Sowohl die im Aktionsraum stattfindende unmittelbare Gegenüberstellung von Bürgermeister und Luo Yusheng, als auch das nicht vorhandene finanzielle Potential zum Ausbau des Schulgebäudes sowie die in die Stadt abgewanderten Arbeitskräfte, versinnbildlichen eine Diskrepanz zwischen dem ärmlichen Landleben und den fortschrittlichen Lebensbedingungen im urbanen Raum. Bereits in der Rahmenhandlung benennt Zhang Yimou also die zwei essentiellen Konflikte, die das Leben in den Provinzen Chinas determinieren. Dazu gehören neben der Problematik einer zunehmenden Verarmung auch die direkten Folgen der Landflucht. Vor allem die junge Bevölkerung hofft, in der Stadt ihr individuelles Glück zu finden, wie die auf dem Land zurückgebliebenen Dorfbewohner bemerken: „[...] our young people have all left for the city.“<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:02:26 ff.

<sup>280</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:09:09.

<sup>281</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:02:32 ff.

<sup>282</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:09:05.

<sup>283</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:04:58.

Um die Produktionsziele der Landwirtschaft zu garantieren, unterdrückte die 1958 eingeführte strenge Wohnsitzkontrolle (Hukou) die willkürliche Abwanderung von Bauern und Landarbeitern in die urbanen Regionen.<sup>284</sup> Mit den 1980er Jahren wurden die staatlichen Verfügungen gelockert und die einsetzende Landflucht konzentrierte sich insbesondere auf die Ballungszentren der Ostküste.<sup>285</sup> Wolfgang-Peter Zingel vom Südasieninstitut der Universität Heidelberg nannte am 1. Februar 2007 eine zu jener Zeit aktuelle Zahl von geschätzten 150 Millionen Wanderarbeitern in den Städten der Volksrepublik China.<sup>286</sup> Die Bundeszentrale für politische Bildung zitiert eine Aussage der Weltbank, nach der bis zum Jahr 2020 weitere 300 Millionen Bauern in die Städte abwandern werden.<sup>287</sup> Fehlende Arbeitskräfte in den ländlichen Regionen Chinas, sowie eine immer größer werdende Kluft zwischen den sozialen Bevölkerungsschichten, gelten als unmittelbare Auswirkungen des anhaltenden Urbanisierungsprozesses.

Die Kameraführung der Rahmenhandlung wird vor allem durch eine eher zeigende denn erzählende Funktionsweise, die sich in den *Shots* einem dokumentarischen Charakter annähert, gekennzeichnet. Durch den spezifischen Einsatz der Kamera wird insbesondere der Authentizitätsgehalt von Handlung und Figuren erhöht.

Im Wohnhaus der Familie Luo Yushengs befinden sich an den Wänden zwei Filmplakate von James Camerons 'Titanic'-Verfilmung,<sup>288</sup> die neben einer zeitlichen Fixierung der Rahmenhandlung auf die ausgehenden 1990er Jahre, die Differenz zwischen der filmischen Gegenwart der Rahmenhandlung und der in der Binnenhandlung vorgeführten Vergangenheit verstärkend herausarbeiten. In der visuellen Bezugnahme auf den international äußerst erfolgreichen Film 'Titanic' konstruiert Zhang Yimou eine filmische Verbindung zwischen der westlichen und fernöstlichen Welt. So wird das Medium Film zum kulturübergreifenden Bindeglied.

---

<sup>284</sup> Vgl. Konrad Seitz. a.a.O. S. 236.

<sup>285</sup> Vgl. Heinrich Kreft. China – Die soziale Kehrseite des Aufstiegs.

<sup>286</sup> Vgl. Wolfgang - Peter Zingel. Power Point. Vortrag. 1.Februar 2007

<sup>287</sup> Vgl. Heinrich Kreft. ebenda.

<sup>288</sup> Vgl. Zhang Yimou. The Road Home. 0:06:46.

Die Witwe Zhao Di besteht darauf, nach altem Brauch für den Sarg ihres verstorbenen Mannes ein Tuch zu weben.<sup>289</sup> Die Kamera zeigt die Frau in ihrer Rückenansicht, arbeitend am Webstuhl,<sup>290</sup> der als Fragment aus Zhao Dis Vergangenheit die Grenzen zwischen den Zeitebenen dekonstruiert und eine Symbiose zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem versinnbildlicht. Eine gerahmte Fotografie von Luo Yushengs Eltern aus dem Jahr ihrer Hochzeit, leitet in einem *Dissolve* den Beginn der ausgedehnten Binnenhandlung ein. Die Schwarz/Weiß Kontraste weichen im *Flashback* einer mannigfaltigen Farbdramaturgie.<sup>291</sup>

Der *Plot* der Binnenhandlung beginnt mit Ankunft und freudigem Empfang des neuen Dorfschullehrers Luo Changyu.<sup>292</sup> Zhang Yimou unterlegt dabei die Aufnahmen der natürlichen Landschaft mit einer Vielfalt an differenzierten Rotschattierungen, die an das weiche Licht der Abendsonne erinnern. Die Handlung wird von zarten Musikklingen begleitet. Ein erster zufälliger Blickaustausch zwischen Luo Changyu und der jungen Zhao Di (Zhang Ziyi) gibt bereits einen latenten Hinweis auf die sich im Handlungsverlauf entwickelnde Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten der Binnenhandlung. Das unter dem Einsatz der *Slow Motion* gezeigte Schreiten Luo Changyus zwischen den Dorfbewohnern wird in einer *Subjective Camera* dokumentiert, die mit der visuellen Perspektive Zhao Dis übereinstimmt. Sowohl die Idylle der Naturlandschaft als auch die ersten Andeutungen einer sinnlichen und romantischen Liebe erzeugen eine wesentliche Verklärung der konstruierten Umwelt im visuellen Raum.<sup>293</sup>

Nach dieser unerwarteten Begegnung mit dem neuen Dorflehrer eilt die junge Frau überglücklich nach Hause zu ihrer blinden Mutter.<sup>294</sup> Sie setzt sich an den in der Rahmenhandlung bereits eingeführten Webstuhl, um an der Fertigstellung eines roten Banners zu arbeiten, das - alter Dorfsitte gemäß - in jedem neu zu eröffnenden Gebäude als Talisman angebracht wird. In 'The Road Home' soll das rote Banner das neue Schulhaus zieren.<sup>295</sup> Damit wird die politische Konnotation der roten Fahne als Symbol für den sozialistischen

---

<sup>289</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:06:59 ff.

<sup>290</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:09:15 ff.

<sup>291</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:12:36 ff.

<sup>292</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:12:49 ff.

<sup>293</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:13:29 ff.

<sup>294</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:14:03 ff.

<sup>295</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:15:50 ff.

Staatsapparat entschärft und von einer Dimension des volkstümlichen Brauchtums abgelöst. In 'The Road Home' wirkt das rote Banner aber vor allem als die Jahre überdauernde Metapher der reinen Liebe zwischen Zhao Di und Luo Changyu.

Die Anstrengungen seiner Mutter, dem neuen Dorflehrer möglichst oft zu begegnen, kommentiert Luo Yusheng aus dem *Off*.<sup>296</sup> Die Kamera konzentriert sich in der zentralen Binnenhandlung in zahlreichen *Close-Ups* wesentlich auf die Mimik Zhao Dis, was insbesondere die abstrakte Ebene der sinnlichen Empfindung hervorhebt und so die Emotionalität der Figur konkretisiert.<sup>297</sup> Zugleich reiht die Kamera *Detail Shots* von alltäglichen und gewöhnlichen Arbeitsvorgängen, wie etwa dem Zubereiten von Speisen, aneinander.<sup>298</sup> Die visuelle Fixierung der Kamera auf den Ablauf einzelner Arbeitsschritte etabliert eine feinsinnige Ästhetisierung gewöhnlicher Tätigkeiten.

Als sich Zhao Di bei einem jungen Dorfbewohner erkundigt ob dieser gemeinsam mit dem neuen Lehrer speisen würde, verneint der junge Mann: „No. He's a city gentleman. It's not proper for him to eat with us.“<sup>299</sup> Auch Zhao Dis Mutter verweist auf die Verbindlichkeit der gesellschaftlichen Norm, die der Eheschließung zwischen einem einfachen Mädchen aus der Provinz und einem angesehenen Lehrer aus der Stadt nicht zustimmt: „This teacher is a nice man. But he's out of our class.“<sup>300</sup> In 'The Road Home' ist es nicht länger die Bevormundung der politischen Dimension, die restriktiv das Leben der Menschen kontrolliert, sondern die Determination der geltenden sozialen Konvention. In der Unvereinbarkeit der geographischen Lebensräume auf Ebene der sozialen Beziehungen verweist Zhang Yimou ebenfalls auf die unüberwindbar scheinende Kluft zwischen der urbanen und ländlichen Bevölkerung. So erreicht im Jahr 2006 das Verhältnis des durchschnittlichen Einkommens zwischen der Stadt-und Landbevölkerung einen Wert von 3,21 : 1. Auch die immense Divergenz auf dem Bildungssektor separiert den erschlossenen urbanen Raum von den ökonomisch schlechter gestellten Provinzen. In den Städten besuchen etwa 3,4-mal so viele Kinder wie auf dem Land eine weiterführende Schule. Hinzu kommt die Tatsache, dass viele Kinder

---

<sup>296</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:16:37 ff.

<sup>297</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:17:25, 0:17:35.

<sup>298</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:17:38 ff. und 0:38:10 ff.

<sup>299</sup> Siehe. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:21:04.

<sup>300</sup> Siehe. Zhang Yimou *The Road Home*. 0:38:31.



in der Provinz ihre schulische Ausbildung frühzeitig beenden müssen, um als zusätzliche Arbeitskraft für den Unterhalt der Familie aufzukommen. Sowohl eine mangelnde medizinische Versorgung, als auch eine hohe Arbeitslosenrate, sowie die fehlende finanzielle Unterstützung der Regierung sorgen für ein zunehmendes soziales und ökonomisches Gefälle zwischen der Stadt- und Landbevölkerung.<sup>301</sup>

Während Zhao Di bei der Einweihung der neuen Schule der Stimme des jungen Lehrers lauscht, folgt ihr Blick sorgsam den Konturen der architektonischen Gestaltung des Gebäudes.<sup>302</sup> Das Schulhaus wird für Zhao Di nicht nur zum zentralen Lebensinhalt, sondern auch zum zeitlosen Sinnbild ihrer Liebe, wie Luo Yusheng aus dem *Off* der Rahmenhandlung kommentiert: „For 40 years she came to listen. And it became part of her life.“<sup>303</sup> Der sich im tonalen Raum etablierende Stimmenchor von Lehrer und Schülern erhält dabei eine leitmotivische Funktion, welche die Inhalte von Binnen- und Rahmenhandlung zeitübergreifend miteinander verknüpft.

Sowohl die präsentierte Einbindung des Menschen in die natürliche Umwelt der Umgebung als auch die farbenprächtige Komposition der Landschaftsaufnahmen erzeugen eine metaphorische Symbiose zwischen Mensch und Natur.<sup>304</sup> Die visuelle Dramaturgie arbeitet in 'The Road Home' vor allem mit einer ästhetischen Stilisierung des Bildraumes, was den Gehalt der Handlung relativiert und bereits einen Vorgeschmack auf den Vorrang der visuellen Gestaltungsebene von Zhang Yimous Martial Arts Filmen gibt. Die in 'The Road Home' angedeutete Verschmelzung von Mensch und Natur erreicht in 'Hero' eine wesentliche Steigerung in der Inszenierung des menschlichen Körpers als Element der natürlichen Umgebung.

Einer traditionellen Dorfsitte folgend, nimmt der Lehrer jeden Tag bei wechselnden Familien das Mittagessen ein. Als Luo Changyu zu Gast bei Zhao Di und deren Mutter ist, setzt die dramaturgische Gestaltung wesentlich auf *Medium Shots* und *Close-Ups* von Zhao Dis mimischem und gestischem Ausdruck, um die Bedeutung der visuellen Ebene zu konkretisieren. Die *Subjective Camera* nutzt den Blickwinkel des Lehrers, um die junge Frau im

---

<sup>301</sup> Vgl. Botschaft der VRCh in der BRD. Wie groß ist die soziale Kluft zwischen Stadt und Land in China?

<sup>302</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:23:16 ff.

<sup>303</sup> Siehe. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:23:46.

<sup>304</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:24:02 ff.

Bildraum zu zeigen. Dabei etabliert die Zurücknahme der Figurenrepliken die essentielle Bedeutung der Körpersprache als primäres Medium der Kommunikation.<sup>305</sup> Zhao Dis Porzellanschüssel, die sie benutzt, um für Luo Changyu die Speisen zu servieren, wird in der fortlaufenden Binnenhandlung zum metaphorischen Bindeglied zwischen Zhao Dis Hoffnung, den Lehrer für sich zu gewinnen und der erwachenden sinnlichen Empfindung der Protagonisten.<sup>306</sup>

Als Luo Changyu aufgrund einer nicht näher definierten Befragung unerwartet das Dorf verlassen muss, um in die Stadt zu gehen, erweckt dies den unmittelbaren Verdacht auf einen politischen Hintergrund.<sup>307</sup> Zhang Yimou konkretisiert das im Handlungsgang angedeutete Geschehen jedoch nicht weiter. Bevor der Lehrer in die Stadt abreist, möchte Zhao Di noch einmal für ihn kochen. Trotz seiner Zusage erscheint er jedoch nicht zum Mittagessen. So verstaut Zhao Di das Essen in der bereits thematisch eingeführten Porzellanschüssel, um der abfahrenden Kutsche hinterher zu eilen. Der eben behandelte symbolische Gehalt der Schüssel als Sinnbild einer innigen Zuneigung zwischen dem Lehrer und Zhao Di wird abermals bestätigt.<sup>308</sup> Zhao Di kann die Kutsche jedoch nicht einholen und stürzt zu Boden. Das Porzellanstück geht dabei zu Bruch.<sup>309</sup> Mit den einzelnen Scherben scheint nun auch das Glück der jungen Liebe für Zhao Di entgültig verloren. Als jedoch ein Handwerker im darauffolgenden Winter ihre Porzellanschüssel reparieren kann,<sup>310</sup> verweist dies - dem Handlungsgang vorausgreifend - auf einen essentiellen Wendepunkt im Verlauf des Geschehens.

Auf die unerwartete Rückkehr des Lehrers folgt in einem *Dissolve* der Übertritt in die Schwarz/Weiß abgefilmte Rahmenhandlung. Eine Reihe von weiteren *Dissolves* – unterlegt mit leisen musikalischen Klängen - zeigt die nach den Bedingungen Zhao Dis organisierte Rückkehr des Sarges von Lao Changyu in das Dorf.<sup>311</sup> Damit wird eine Verknüpfung zum einleitend thematisierten Grundkonflikt der Rahmenhandlung hergestellt und die Verwurzelung der Landbevölkerung im traditionellen Brauchtum gezeigt.

---

<sup>305</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:34:53 ff.

<sup>306</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:36:32 ff.

<sup>307</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:40:50 ff.

<sup>308</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:43:35 ff.

<sup>309</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:44:56.

<sup>310</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 0:49:31 ff.

<sup>311</sup> Vgl. Zhang Yimou. *The Road Home*. 1:09:42 ff.

Mit der bevorstehenden Sanierung des alten Schulhauses wird die etablierte Konnotation der Unveränderlichkeit des Gebäudes als Metapher für die Kontinuität der sinnlichen Liebe zwischen Zhao Di und Luo Changyu behutsam dekonstruiert und mündet in der Gewissheit, dass die Renovierung des Schulhauses Luo Changyus sehnlichster Wunsch gewesen ist.<sup>312</sup>

Als Luo Yusheng dem Wunsche seiner Mutter nachkommt und für einen Tag die ehemalige Klasse seines verstorbenen Vaters unterrichtet, verschmelzen die Zeitebenen von Rahmen- und Binnenhandlung unter dem Einsatz einer Reihe von *Dissolves*. Ein Stimmenchor von Lehrer und Schülern konstituiert dabei die Ebene des Klangraumes, die in Kombination mit der visuellen Ebene die *Closing Titles* einleitet.<sup>313</sup>

Zhang Yimou entwirft in 'The Road Home' das Bild einer zutiefst in traditionellen Sitten und Gebräuchen verwurzelten ländlichen Gesellschaft. In unmittelbarem Gegensatz zum urbanen Raum organisiert sich die Existenz der Landbevölkerung unter den determinierenden Bedingungen einer ertümlichen Anspruchslosigkeit. Bereits die frühe Rahmenhandlung thematisiert die elementaren Konflikte des Lebens auf dem Land. So spiegelt sich die Problematik von Armut und Landflucht wesentlich an der Materie des filmischen Inhalts und der konkreten Figurenkonstellation. Trotz eines konfliktorientierten Handlungsaufbaus, zeichnet sich 'The Road Home' essentiell durch eine lebensbejahende und optimistische Grundhaltung aus, die nicht zuletzt aus dem Zusammenwirken einer visuellen Dramaturgie von differenziertem Farbeinsatz sowie einer Konfiguration von selbstbestimmten und willensstarken Protagonisten resultiert.

Schon in seinen frühen Regiearbeiten 'Red Sorghum' und 'Raise the Red Lantern' sensibilisiert Zhang Yimou für die Problematik der arrangierten Eheschließung, indem er die individuelle Entwicklung der weiblichen Protagonisten Jiu'er und Songlian an Erfolg und Scheitern einer universalen Emanzipation heftet. In 'The Road Home' fungiert die Figur der Zhao Di als symbolisches Bindeglied zwischen einer traditionellen und modernen Weltanschauung. In ihrer Liebe zu Luo Changyu verleiht Zhao Di ihrem Wunsch nach einer umfassenden Selbstbestimmung Ausdruck. Die junge Frau wird dabei zur Idealfigur der unabhängigen, selbstbewussten und modernen

---

<sup>312</sup> Vgl. Zhang Yimou. The Road Home. 1:14:42.

Weiblichkeit. Mit unschuldigem Lächeln auf den Lippen setzt sie sich über die bestehende Norm der sozialen Wirklichkeit hinweg und heiratet den Mann, den sie liebt.

'The Road Home' ist einer der wenigen Filme Zhang Yimous, die den politischen Gehalt der Handlungsstruktur auf ein Minimum reduzieren und die Dimension des Privaten in den unmittelbaren Fokus der Aufmerksamkeit stellen. Obwohl die Diskussion hinsichtlich der sozialen und ökonomischen Gegensätze von Stadt und Land einen wesentlichen Raum in der dramaturgischen und inhaltlichen Filmkonzeption einnehmen, ist eine politische Aufladung der Handlung von 'The Road Home' nicht verpflichtend gegeben und kann im Freiraum der individuellen Interpretation diskutiert werden.

Zhang Yimous ebenfalls im Jahr 1999 entstehender Film 'Not One Less' ('Yi ge dou bu neng shao') - der ausschließlich mit Laiendarstellern besetzt ist - verpflichtet sich ebenfalls einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem sozialen und wirtschaftlichen Gefälle von urbanem Lebensraum und Provinz. Anders jedoch als in 'The Road Home' erfolgt in 'Not One Less' eine visuelle Konkretisierung der Stadt, indem sich die Protagonistin - ein dreizehnjähriges Mädchen, das als Dorflehrein arbeitet - vom Land in die Stadt begibt, um dort nach einem verlorengegangenen Schüler zu suchen.<sup>314</sup> Dabei werden auch Grundkonflikte, die bereits in 'The Road Home' problematisiert wurden, behandelt. So etwa die fehlende Arbeitskraft auf dem Land, die durch die Aushilfe eines kleinen Mädchens als Dorflehrerin kompensiert werden soll. Auch der Mangel an finanziellen Ressourcen fließt kritisch in die Handlungsgestaltung ein. So kann das junge Mädchen nicht ausreichend für ihren Dienst entlohnt werden.<sup>315</sup> Damit widmet sich Zhang Yimou in 'Not One Less' peripher auch so heiklen Diskussionsinhalten wie der Kinderarbeit. Der Titel basiert auf der Aussage des Dorflehrers: „no one less.“<sup>316</sup> Diese besagt, dass die neue Lehrerin keinen ihrer Schüler verlieren dürfe. Ein dreizehnjähriges Mädchen, das ohne die beschützende Nähe der Familie aus finanziellen Gründen Verantwortung über eine nur unwesentlich jüngere Schülergruppe übernimmt und ein Junge, der von seinen Eltern in die Stadt geschickt wird, um den Unterhalt der Familie aufzubessern, verweisen auf die

---

<sup>313</sup> Vgl. Zhang Yimou. The Road Home. 1:19:43 ff.

<sup>314</sup> Vgl. Zhang Yimou. Not One Less. 0:55:08 ff.

<sup>315</sup> Vgl. Zhang Yimou. Not One Less. 0:07:43 ff. u. 0:10:13 ff.

Komplexität und Weitläufigkeit der Problematik. Bittere Armut und verheerende soziale Zustände setzen der unbeschwerten Kindheit ein vorzeitiges Ende und dekonstruieren den Freiraum für ein geborgenes Familienleben und für eine fundierte Schulbildung. Was bleibt, ist nur die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die unweigerlich an das Leben in der Großstadt gebunden ist. In 'Not One Less' kennzeichnet Zhang Yimou die Metropole jedoch durch die Indikatoren von Rastlosigkeit und Schnelllebigkeit. Das Chaos auf den Straßen und Märkten verleiht der Großstadt ein namenloses Gesicht und drängt das Individuum in die soziale Isolation der großstädtischen Anonymität.

Neben 'Codename Cougar' gehören 'The Road Home' und 'Not One Less' zu den seltenen Filmen Zhang Yimous, die ihre Handlung - zumindest partiell - in ihrer Entstehungszeit verorten. In 'The Road Home' verweisen vor allem die Filmplakate von James Camerons 'Titanic' auf einen Zeitbezug der späten 1990er Jahre und damit auf unmittelbare Problemkonstellationen aus der modernen chinesischen Gesellschaft. Die in der vorliegenden Studie bereits ausführlich analysierten Werke zeichnen sich durch eine chronologisch vorgehende Narration aus. 'The Road Home' hingegen bietet, ausgehend von der Rahmenhandlung, einen umfassenden *Flashback*, der die Binnenhandlung konstituiert. Sowohl Rahmenhandlung als auch Binnenhandlung werden ihrem inhaltlichen Gehalt nach in eine enge Relation gesetzt. Die mit der Rolle der Zhao Di in 'The Road Home' ihr Leinwanddebüt gebende Schauspielerinnen Zhang Ziyi, wird Zhang Yimou auch in seinen weiteren Filmen besetzen. So tritt sie ebenfalls in 'Hero' und 'House of Flying Daggers' auf. Mit dem Film 'Memoirs of a Geisha' wurde die Schauspielerin über Nacht einem internationalen Publikum bekannt und dreht seither nicht mehr ausschließlich mit chinesischen Regisseuren, sondern auch in Hollywood.

---

<sup>316</sup> Siehe. Zhang Yimou. Not One Less. 0:10:36.

### iii. 'Happy Time' (Xingfu shiguan). 2000

Die Metropole als Verortung eines universalen Materialismus'

Mit seinen Filmen 'Shanghai Triad', 'The Road Home' und 'Not One Less' vollzieht Zhang Yimou schrittweise einen Wandel im Inhalt der filmisch aufbereiteten Themenkomplexe. Er verabschiedet sich von der Aufarbeitung der chinesischen Geschichte des 20. Jahrhunderts und widmet sich einer Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Problemkonstellationen. In 'Shanghai Triad' ist es der Entwurf der Metropole als Verortung einer surrealen Dekadenz, den Zhang Yimou in das konnotative Zentrum der Handlung rückt. In 'The Road Home' verhandelt er insbesondere die Verwurzelung der ländlichen Gesellschaft im traditionellen Brauchtum. Das Spannungsfeld zwischen den geographischen Räumen von Stadt und Land deutet er in 'The Road Home' zunächst lediglich in den Figurenrepliken an, um in 'Not One Less' den Handlungsschauplatz auf die Großstadt zu erweitern. Im Jahr 2000 dreht Zhang Yimou mit 'Happy Time' einen weiteren Film, der das Bild der postmodernen chinesischen Megacity und ihrer Bewohner reflektiert. Dabei definiert Zhang Yimou den Aktionsraum der Figuren erstmals ausschließlich über eine Verortung in der Metropole.

Lao Zhao – ein über fünfzigjähriger Junggeselle – begibt sich trotz achtzehn gescheiterter Heiratsversuche<sup>317</sup> optimistisch auf die Suche nach der passenden Gattin. Die Handlung präsentiert in der eröffnenden Einstellung den Protagonisten Lao Zhao sowie seine beliebte Heiratskandidatin. Beide sitzen in einem Kaffeehaus mit Ausblick auf das rege Treiben einer nicht näher definierten chinesischen Großstadt. Sie besprechen bei einem Glas Orangensaft die Details ihrer bevorstehenden Vermählung.<sup>318</sup>

Sowohl in 'Red Sorghum' als auch in 'Raise the Red Lantern' konkretisiert Zhang Yimou in differenzierten Betrachtungsweisen die Problematik der arrangierten Ehe. In 'Red Sorghum' offenbart sich der Vater der Braut als Nutznießer der eingerichteten Verbindung, indem er die Tochter Jiu'er für den Wert eines Esels an ihren zukünftigen Gatten abgibt. 'Raise the Red Lantern' zeigt die arrangierte Ehe zwar als das Ergebnis einer scheinbar freien Entscheidung der Protagonistin Songlian, verweist jedoch zugleich auf die nicht

---

<sup>317</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Times. 0:01:36.

vorhandene Wahlmöglichkeit der jungen Frau aufgrund des familiären Hintergrundes. In 'The Road Home' setzt sich die Protagonistin zum ersten Mal mit naiver Unbeschwertheit über den Brauch der arrangierten Ehe hinweg, erwählt den Mann den sie liebt zu ihrem Gatten und beweist damit, dass die Liebe am Ende stärker ist als das Gesetz von Sitte und Tradition.

In 'Happy Time' wird die geplante Ehe zwischen Lao Zhao und seiner Auserwählten nicht von einer dritten Person arrangiert, sondern vielmehr durch die Motivation eines ökonomischen Aufstiegs sowie durch Lao Zhaos grundlegenden Wunsch, eine Frau zu ehelichen, determiniert. So basiert die Entscheidung der beiden Figuren, den Bund der Ehe einzugehen,<sup>319</sup> nicht auf einer intensiven Empfindung, sondern auf einer individuell definierten Profitorientierung. Lao Zhaos wesentliches Bestreben besteht in der Ehelichung der idealen Gattin mit rundlichen Proportionen, wie er erklärt: „No more thin women. I like fatty ones.“<sup>320</sup> Die Auserwählte hofft nach mehreren Scheidungen und zwei Kindern<sup>321</sup> auf eine finanzielle Aufbesserung des persönlichen Lebensstandards.

Die spezifische Komik, welche die einleitende Szene charakterisiert, entfaltet sich über eine Kontrastebene in der visuellen Dramaturgie, die sich im Aktionsraum mit der optischen Gegensätzlichkeit des äußerst schlanken Lao Zhao und der voluminösen Dame konkretisiert. Auch die Ebene der Figurenrepliken offenbart den Einsatz von Witz und Humor, indem Lao Zhao und sein Gegenüber bemüht sind, den jeweils anderen von den eigenen Vorzügen zu überzeugen. Um das Herz der Dame für sich zu gewinnen, verspricht Lao Zhao eine Summe von fünfzigtausend Yuan - die er eigentlich nicht besitzt - um ein rauschendes Hochzeitsfest zu veranstalten.<sup>322</sup> Gegenüber einem Freund rechtfertigt er sein Versprechen: „You have to boast to marry.“<sup>323</sup> Diese Aussage entlarvt unter komödiantischen, aber auch tragikomischen Nuancen, den vorherrschenden Wettbewerbscharakter auf dem modernen Heiratsmarkt. In Zeiten der Globalisierung und des Kapitalismus' ist kein Platz mehr für tiefgründige Emotionen und aufrichtige Gefühle. Stattdessen

---

<sup>318</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Times. 0:00:33 ff.

<sup>319</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:02:42.

<sup>320</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:00:25.

<sup>321</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:00:36 ff.

<sup>322</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:01:20.

<sup>323</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:02:51.

dominieren in 'Happy Time' die Fragen nach finanziellem Erfolg, ökonomischer Stärke und öffentlichem Ansehen das Sozialverhalten des Individuums.

Um die fünfzigtausend Yuan zu beschaffen, renovieren Lao Zhao und dessen Freund einen ausrangierten Autobus – die neue Wandfarbe dafür finden sie auf der Mülldeponie.<sup>324</sup> Sie verleihen dem Bus den Namen 'Happy Time Hut' und wollen ihn offiziell als Liebesnest an junge Liebespaare vermieten.<sup>325</sup> Das Unternehmen scheitert jedoch an der biedereren Moralvorstellung von Lao Zhao, der sich energisch dagegen weigert, den Paaren zu erlauben, die Bustür hinter sich abzuschließen.<sup>326</sup> Um seinen vorgetäuschten sozialen und ökonomischen Status nicht zu gefährden und um die eigene Person aufgrund der angestrebten Hochzeit ideal zu inszenieren, berichtet Lao Zhao seiner zukünftigen Ehefrau in einem Telefongespräch von einem eigenen Hotelbetrieb und ergänzt: „[...] I make money just for you.“<sup>327</sup>

Zhang Yimou präsentiert in 'Happy Time' vor dem Hintergrund der mondänen Großstadt eine Gesellschaft, die sich umfassend der Bedeutung von Materialismus und Kommerzialisierung verschrieben und dabei traditionelle Moral- und Wertvorstellungen ins soziale Abseits gedrängt hat. So haben sich Lao Zhaos beliebte Heiratskandidatin und deren nicht minder kräftiger Sohn der vielfältigen Errungenschaften des Kapitalismus verschrieben. Sie sind die Kinder eines zweifelhaften Wohlstandes, der sich nicht nur in einer überladenen Wohnungsausstattung offenbart, sondern auch in der Leibensfülle von Mutter und Sohn. Das zeitgenössische Schönheitsideal der westlichen Welt orientiert sich essentiell an einer schlanken und grazilen Figur. Im modernen China jedoch gilt ein beliebtes Kind als Indikator für Reichtum und Vermögen.

Die Ein-Kind-Politik der Volksrepublik China trägt wesentlich zu den wachsenden Zahlen an überernährten Kindern und Jugendlichen bei. Dabei sind es hauptsächlich männliche Nachkommen, die unter Übergewicht leiden. Der Prozentsatz von übergewichtigen Kindern im Alter von acht bis sechzehn Jahren lag im Jahr 2006 bei etwa acht bis fünfzehn Prozent. Ein Faktor, der sich maßgeblich verantwortlich zeigt für den hohen Prozentsatz, basiert auf der Kombination von falscher Ernährung, fehlender sportlicher Aktivität und daraus resultierendem Bewegungsmangel. So bekommen viele Kinder und

---

<sup>324</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:04:55.

<sup>325</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:03:10 ff.

<sup>326</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:07:08 ff.



Jugendliche täglich Fast Food-Produkte vorgesetzt und verbringen den Ablauf des Tages vor der Spielkonsole, dem Fernsehgerät oder dem Computerbildschirm. Die Hoffnung der Eltern auf eine dauerhafte finanzielle Absicherung der Familie ruht maßgeblich auf den Schultern ihrer Söhne. Diese werden dabei mit einem enormen Leistungsdruck konfrontiert und verbringen enorm viel Zeit mit dem Nachbereiten von Unterrichtseinheiten und mit dem Selbststudium spezifischer Lerninhalte, um später erfolgreich den Eintritt in die Universität zu absolvieren. Die körperliche Betätigung kommt dabei in vielen Fällen zu kurz. Das Phänomen des Übergewichts konzentriert sich fast ausschließlich auf Kinder, die in der Großstadt leben und deren Eltern mit Wohlstand gesegnet sind.<sup>328</sup>

Bevor Lao Zhao seine Heiratskandidatin in deren Apartment besucht, präpariert er einen günstig erworbenen Strauß von verwelkten roten Rosen und verhilft diesem so zu neuer Blütenpracht.<sup>329</sup> Mit dem scheinbar vorhandenen Kapital, sich den Luxus frischer Rosen zu leisten, möchte Lao Zhao seiner Verlobten sichtlich imponieren.

Als interessant erweist sich die vielschichtige Konnotation der Rose. So wird ihr symbolischer Gehalt in 'Happy Time' vorrangig zum verstärkenden Indikator der energischen Heiratsabsicht Lao Zhaos. Dieser erhofft sich durch den vermeintlichen finanziellen Aufwand, den er seiner Verlobten detailliert vor Augen führt,<sup>330</sup> einen aussagekräftigen Hinweis auf den eigenen ökonomischen Status im hierarchischen Sozialgefüge der urbanen Gesellschaft. Zugleich beansprucht er die Funktion der Blume aber auch als Mittel zur spezifischen Kommunikation, um seine mutmaßlich tiefen Empfindungen mitzuteilen. Die Konnotation der Rose unterliegt in 'Happy Time' wesentlich einer Orientierung am westlichen Kulturverständnis. Im abendländischen Kulturraum wird sie zum eindeutigen Sinnbild für Liebe und Zuneigung. Im chinesischen Kulturkreis impliziert die Rose vor allem einen Verweis auf die Jugend sowie auf die vier Jahreszeiten.<sup>331</sup>

---

<sup>327</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:12:35 ff.

<sup>328</sup> Siehe. Cornelia Werner. Chinas dicke Kinder. S.1.

<sup>329</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:12:37 ff.

<sup>330</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:14:24.

<sup>331</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 245.

Als Lao Zhao im Apartment seiner Verlobten eintrifft, wird er mit einer äußerst kontrastreichen Welt konfrontiert, die einem komprimierten Mikrokosmos der chinesischen Gesellschaft gleicht. Der übergewichtige Sohn tritt Lao Zhao zunächst mit fehlendem Respekt gegenüber, was seine Aussage verdeutlicht: „Mum, here comes a grandpa.“<sup>332</sup> So weist ihn die Mutter zurecht: „Don't call him grandpa. He's uncle.“<sup>333</sup> Onkel (Shushu) ist die in China vorherrschende Anrede für einen männlichen Bekannten der Familie, der sich etwa im Alter der Eltern befindend. Sowohl die Hoffnung des Jungen, Lao Zhao könne seine defekte Spielkonsole reparieren,<sup>334</sup> die überladene Ausstattung der Wohnung – von der Verlobten kommentiert mit: „It's so messy here.“<sup>335</sup> - als auch das Übergewicht von Mutter und Sohn sowie der reichlich gedeckte Mittagstisch,<sup>336</sup> erwecken den Anschein einer wohlständischen Familie des in der Volksrepublik China immer populärer werdenden Kapitalismus’.

Als Wu Ying, die blinde Stieftochter von Lao Zhaos Verlobter den Bildraum betritt, etabliert sich eine visuelle Gegensätzlichkeit der Figuren. So setzt das Mädchen der Leibesfülle von Stiefmutter und Stiefbruder ein ausgeprägtes Untergewicht entgegen, was vor allem eine soziale Kluft im Familienbund offenbart. Gelten Mutter und Sohn als Repräsentanten einer wohlhabenden Stadtbevölkerung, so wird die junge Frau in ein dazu konträres Spannungsverhältnis gesetzt. Sowohl in ihrer Unterernährung, als auch in ihrer Blindheit gehört sie zu den Verlierern des wirtschaftlichen Aufschwungs. Von der übrigen Familie wird sie regelrecht schikaniert. Der vollschlanke Bruder missbraucht die Behinderung des ausgezehrtten Mädchens, um das von ihr mühsam in das Schälchen gegebene Essen in raschen Aktionen wieder zu entwenden.<sup>337</sup>

Die Wohnung der Familie konstituiert sich immer mehr als sozialer Brennpunkt sowie als hierarchisch strukturiertes System. So erhält der Junge von der Mutter einen Becher Eiscreme. Das Mädchen Wu Ying muss auf den Genuss verzichten, worauf der Sohn argumentiert: „[...]It is very expensive.“<sup>338</sup> Die Aussage bestätigt das Mädchen als minderwertiges Individuum im sozialen

---

<sup>332</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:13:32.

<sup>333</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:13:37.

<sup>334</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:13:46.

<sup>335</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:14:30.

<sup>336</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:15:57.

<sup>337</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:17:02.

<sup>338</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:18:36.

Gefüge der Familie. Die nur scheinbare elterliche Liebe der Stiefmutter zu ihrer Tochter offenbart sich mit dem Abschied von Lao Zhao als nur vorgegaukelte mütterliche Zuneigung. So begründet die Mutter das Vorenthalten der Eiscreme: „You can't have it even if we've guests.“<sup>339</sup> Ferner wird die Wehrlosigkeit des Mädchens für die Besorgung des Haushaltes missbraucht. So muss sie nach dem Besuch von Lao Zhao allein den Abwasch erledigen, während der Bruder sich vor dem Fernsehgerät amüsiert.<sup>340</sup>

Sowohl Lao Zhao als auch seine Verlobte konstruieren mit der Idealisierung ihres sozialen und ökonomischen Umfeldes utopische Parallelwelten und irrealer Zugänge zur faktischen Wirklichkeit, um den jeweils anderen von der individuellen Qualität zu überzeugen. Auch in der visuellen Ästhetik des Bewegungsflusses markiert Zhang Yimou eine Divergenz zwischen den Figuren. Die Trägheit des schwerfälligen Jungen, der den Tag in apathischer Regungslosigkeit auf dem Sofa verbringt und sich ausschließlich dem Essen, Computerspielen und Fernsehen widmet, wird mit der schwebend leichten Bewegungskoordination des Mädchens Wu Ying kontrastiert. Richtet sich der Fokus des Jungen konstant auf den Bildschirm des TV Gerätes, so wendet sich der Blick des Mädchens ausschließlich nach Innen. Mit geschärften Sinnen verfolgt sie wachsam jede atmosphärische Verdichtung im Aktionsraum. Wu Ying bildet das unterste Glied der Familienhierarchie; sie wird im Haus geduldet, aber nicht toleriert. Der Junge hingegen genießt das uneingeschränkte Vorrecht, von der Mutter geradezu verweichlicht zu werden. Das Mädchen, das die Grundschule nicht abschließen konnte<sup>341</sup> und niemals einen finanziellen Gewinn für die Stiefmutter abwerfen wird, stellt für Lao Zhaos Verlobte lediglich eine unnötige Belastung dar: „Her presence here all day is a trouble.“<sup>342</sup>

Die von Zhang Yimou in 'Happy Time' aufgezeigte Figurenkonstellation von Lao Zhaos Verlobter, Wu Ying und deren Stiefbruder, reflektiert in Nuancen das konfuzianische Verständnis der Familie und die damit verbundene Vorherrschaft des Patriarchats. Die Emanzipation und Selbstbestimmung der Frau wird dabei ins Abseits gedrängt. Eine Gleichberechtigung zwischen den

---

<sup>339</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:19:04.

<sup>340</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:19:09.

<sup>341</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:27:43.

<sup>342</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:21:24.

Geschlechtern kann es folglich nicht geben.<sup>343</sup> In 'Happy Time' konstituiert Wu Yings Stiefbruder das symbolische Oberhaupt der Familie, indem die Mutter ihn von jeglicher Arbeit befreit und ihn nahezu vergöttert. Das Sofa vor dem Fernsehgerät wird dabei zum metaphorischen Thronsessel des Jungen. Der Dauerkonsum des in der Wohnung vorhandenen medialen Angebotes tötet den letzten Rest von Mitgefühl und menschlicher Wärme. Der Junge verharrt so in einem Zustand von lethargischer Gefühllosigkeit.

Um sich der Stieftochter zu entledigen, bittet Lao Zhaos Verlobte diesen, Wu Ying eine Stelle in seinem angeblich vorhandenen Hotel zu vermitteln.<sup>344</sup> Als Lao Zhao der jungen Frau ihren neuen Arbeitsplatz im 'Happy Time Hut' vorstellen möchte, kommentiert er sein Projekt: „The older, the more natural and valuable.“<sup>345</sup> Diese Aussage kontrastiert in unmittelbarem Vergleich mit der in 'To Live' im Kontext der Großen Proletarischen Kulturrevolution getätigten Figurenreplik: „Je älter, desto reaktionärer.“<sup>346</sup> Interpretiert man die Phrase Lao Zhaos vor dem Hintergrund einer politischen Konnotation, so wird in 'Happy Time' die Ablehnung der maoistischen Herrschaft noch einmal bestätigt. Bezieht man die Aussage Lao Zhaos auf das soziale Umfeld des urbanen Raumes, so impliziert der Inhalt den Wunsch nach einer Besinnung auf Fixpunkte einer traditionellen und entpolitisierten Volkskultur in der Rastlosigkeit postmoderner Metropolen.

Nun muss Lao Zhao mit ansehen, wie im Zuge eines urbanen Entwicklungsprojektes der frisch renovierte Bus aufgrund einer staatlichen Anordnung abtransportiert wird.<sup>347</sup> Die Dekonstruktion von noch vorhandenen Fragmenten der alten Welt gehört in den Metropolen der Volksrepublik China zum alltäglichen Geschehen, um Platz zu schaffen für die moderne Architektur einer wirtschaftlich aufstrebenden Weltmacht. So weichen in Beijing die traditionellen Hutongs nach und nach modernen Gebäudeanlagen, die das Bild einer zukunftsorientierten chinesischen Nation repräsentieren sollen. Eine simultane Orientierung an traditionellen und modernen Elementen der historischen Entwicklung lässt sich in der Volksrepublik China folglich nicht umfassend miteinander vereinbaren. Die Komplexität von fortwährender

---

<sup>343</sup> Vgl. Gerd Kaminsik. Der Halbe Himmel für die Frauen. S. 7.

<sup>344</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:21:29.

<sup>345</sup> Siehe. Zhang Yimou. Happy Time. 0:30:43.

<sup>346</sup> Siehe. Zhang Yimou. To Live. 01:23:31.

<sup>347</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:31:13 ff.

Dynamik und permanenter Transformation in der Entwicklung der postmodernen chinesischen Großstadt zeichnet sich maßgeblich in einer architektonischen Unbeständigkeit ab, die ein massives Spannungsverhältnis in der Ablösung der traditionellen Relikte durch moderne Konstruktionen konstituiert. So kann das Verschwinden der für das alte Beijing typischen Hutongs zwar neuen Baugrund und potentiellen ökonomischen Gewinn bedeuten. Damit ist jedoch zugleich eine Entwurzelung des einzelnen Bürgers aus dem Kontext der nationalen historischen Kulturtradition verbunden.

Die Gegensätzlichkeit von natürlicher Vegetation und artifiziell konstruiertem urbanem Raum, bekommt in Zhang Yimou's 'Happy Time' durch die visuelle Konfrontation der scheinbaren Idylle einer in kräftigem Grün erstrahlenden Natur mit dem tristen Grau der großstädtischen Landschaft, eine essentielle Verstärkung. Als die Kamera das Mädchen Wu Ying in einem *Long Shot* einfängt, wird die im Hintergrund des Bildraumes ersichtliche Kontrastierung der Aktionsebenen von künstlicher Stadt und natürlich erscheinender Peripherie in einer optischen Verdichtung präsentiert.<sup>348</sup>

Indes leistet sich Lao Zhaos Verlobte den Luxus, das Mobiliar ihres Apartments umfassend zu modernisieren. Ein Zimmer für Wu Ying gibt es in der erstklassig ausgestatteten Wohnung nicht mehr. Wu Yings ehemaliger Raum wird zum Klavierzimmer umgestaltet und beherbergt ein hochwertiges Piano für Wu Yings Stiefbruder.<sup>349</sup> Zhang Yimou entlarvt in 'Happy Time' die vorherrschende Ideologie eines unstillbaren Verlangens nach materiellen Gütern. Unter der Herrschaft Mao Zedongs mussten individueller Reichtum und persönlicher Grundbesitz einer strikten Verstaatlichung weichen. Wer nach einer Vermehrung des persönlichen Eigentums strebte, verleugnete also die Leitidee des Sozialismus'. Nach Beendigung der Ära des Maoismus' setzte in China eine regelrechte Konsumeuphorie ein, die Zhang Yimou in 'Happy Time' in äußerst komprimierter Weise zum Ausdruck bringt. Er erwählt die postmoderne chinesische Großstadt als Paradebeispiel für eine sich entfaltende Orientierung am materiellen Konsum und zeigt dabei die Verdrängung moralischer und zwischenmenschlicher Wertvorstellungen zugunsten einer persönlichen Bereicherung und Überindividualisierung.

---

<sup>348</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:31:54 ff.

<sup>349</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:33:44 ff.

Als Wu Ying nach der Rückkehr in die Wohnung ihrer Stiefmutter erkennen muss, dass es für sie keinen Platz mehr gibt, flüchtet das Mädchen in die nächtliche Großstadt.<sup>350</sup> Erstmals formiert Zhang Yimou das Bild der namenlosen Metropole als einen anonymen und menschenfeindlichen Ort, bestimmt vom grellen Neonlicht der Leuchtreklamen, von den rasenden Bussen und Automobilen sowie von schrillen Hubgeräuschen und quietschenden Gummireifen.<sup>351</sup> Das menschliche Individuum fristet seine Existenz zwischen kontinuierlichem Wandel und fehlender Beständigkeit im großstädtischen Raum.

Im folgenden Verlauf der Handlungsentwicklung wird Lao Zhao zur wesentlichen Vertrauensperson für Wu Ying. Um dem Mädchen ein stabiles soziales und wirtschaftliches Umfeld zu gewährleisten, konstruiert er das imaginäre Szenario eines florierenden Luxushotelbetriebes, in dem Wu Ying als fest angestellte Massagekraft Arbeit findet. Zusammen mit Freunden und Kollegen verwandelt Lao Zhao eine heruntergekommene Fabrikhalle in einen imaginären Massagesalon des Hotels.<sup>352</sup> Das Mädchen betreut nun eine Schar von fiktiven Kunden, die Lao Zhao zuvor aus den Fabrikarbeitern rekrutiert. So soll Wu Ying der Eindruck vermittelt werden, sie würde einen finanziell lukrativen Posten innehaben und täglich mit Intellektuellen und Geschäftsmännern in Berührung kommen.<sup>353</sup> Im Rahmen eines umfassenden Identitätswechsels werden aus einfachen Arbeitern Professoren und Firmenmanager.<sup>354</sup> Die Konzeption des fiktiven Hotelbetriebes erinnert dabei wesentlich an die konstruierte Handlung im theatralischen Raum. So erstellt Lao Zhao ein spezifisches Rollenmuster für die Fabrikarbeiter und nutzt die gegebene Architektur des Raumes als Bühne und Zuschauerraum für Handlungsgeschehen und Publikum. Die essentielle Eigenschaft des Theaters beruht auf der Konstruktion einer vollkommenen Illusion, die sich in 'Happy Time' im vorgetäuschten Hotelbetrieb etablieren kann.

---

<sup>350</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:35:51 ff.

<sup>351</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:36:09 ff.

<sup>352</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:43:42 ff.

<sup>353</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:45:53 ff.

<sup>354</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:52:00 ff.

Die komplexe Tragik, die das blinde Mädchen umgibt, definiert sich vor allem über die ablehnende Haltung der Stiefmutter, aber auch über die Unerreichbarkeit des Vaters, der nach Shenzhen umgezogen ist, um dort erfolgreich zu wirtschaften. So möchte sich Wu Ying etwas Geld sparen, um anschließend den Vater in seiner neuen Heimat zu finden. Die unerreichbare Vaterfigur wird dabei zum wesentlichen Hoffnungsträger für Wu Ying. Sowohl Gestaltung als auch Konstellation der Figuren verweisen in 'Happy Time' auf den Siegeszug des Kapitalismus' in der postmodernen städtischen Gesellschaft und auf die damit einhergehende Unterordnung des Humanitätsgedankens. So dekonstruiert Zhang Yimou die Organisation der Familie als sozialen Verbund, indem er Lao Zhaos Verlobter und deren Sohn die Fähigkeit zu familiärer Fürsorge und Nächstenliebe abspricht.

Die immer größer werdende Kluft zwischen den einzelnen Bevölkerungsschichten in der chinesischen Großstadt spiegelt sich im individuellen Konsumverhalten der angebotenen Ware wieder. Als Lao Zhao für Wu Ying eine Kugel Markeneiscreme kaufen möchte, scheitert sein Vorhaben an der Überteuerung des Produktes. Dem Preis nach zu urteilen, orientiert sich die Vermarktung des spezifischen Artikels ausschließlich an der finanziell starken Oberschicht. Lao Zhao hingegen muss auf ein günstigeres Erzeugnis zurückgreifen.<sup>355</sup>

Zum ersten Mal im Verlauf der Filmhandlung untermalt eine aus dem *Off* erklingende Tonfolge die visuelle Vorstellungskraft des Mädchens, das sich von Lao Zhao das unmittelbare urbane Umfeld beschreiben lässt.<sup>356</sup> Dabei wechselt die Kamera von einem *Medium Shot* auf Wu Yings mimischem Spiel<sup>357</sup> auf einen *Long Shot*, der das rege Treiben der Menschenmassen konkretisiert.<sup>358</sup> In einem erneut folgenden *Medium Shot*, der die zarten Gesichtszüge des Mädchens in den visuellen Fokus rückt, fordert Wu Yings Mimik den Rezipienten auf, an der Gefühlswelt des Mädchens teilzuhaben. Vor ihrem geistigen Auge entfaltet Wu Ying nun ihre eigene Vision der Zukunft.<sup>359</sup> Sowohl der Glaube an eine bessere Welt, als auch das sich abzeichnende intensive Vertrauensverhältnis zwischen Wu Ying und Lao Zhao, verleihen dem Mädchen

---

<sup>355</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:56:04 ff.

<sup>356</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:57:02 ff.

<sup>357</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:57:00.

<sup>358</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:57:05 ff.

<sup>359</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 0:57:11 ff.

erstmalig Lebensfreude und Frohsinn. Die neu gewonnene Fröhlichkeit offenbart sich, als Wu Ying vorsichtig die Konturen von Lao Zhaos Statur mit ihrer Hand abtastet, um eine konkrete Vorstellung von ihm zu gewinnen.<sup>360</sup> In einem *Long Shot* konstituiert die Kamera Lao Zhao und Wu Ying als einheitlichen und konstanten Ruhepunkt im niemals stillstehenden Bewegungsfluss der Großstadt.<sup>361</sup>

Als Lao Zhao sein bereits veraltetes und wertlos gewordenes Fernsehgerät in Zahlung geben möchte, um für Wu Ying ein neues Kleid zu kaufen, weigert sich der Händler zunächst, das Produkt für den von Lao Zhao gebotenen Preis entgegenzunehmen.<sup>362</sup> Dabei deutet die Handlung auf eine oftmals nur schwer zu bewältigende Divergenz im Verständnis der kategorialen Einteilung von Alt und Neu inmitten der großstädtischen Schnelllebigkeit der modernen Gesellschaft hin. Sowohl eine rasche inhaltliche Transformation unter den einzelnen Definitionen, als auch die sich ständig erneuernde Konnotation der Begrifflichkeiten, polarisieren und separieren die Gesellschaft in ihrem sozialen und kulturellen Kontext. So ist es Lao Zhao unverständlich, dass der Geschäftsmann für das alte Fernsehgerät nicht den geforderten Betrag auszahlen möchte.

Obwohl Wu Ying bereits erste Zweifel an der vermeintlichen Wahrheit von Lao Zhaos Lebensführung hegt, hält dieser weiter an der Illusion des erfolgreichen Hotelmanagers fest. Wu Ying ertastet währenddessen den im Regal nun frei gewordenen Platz des alten Fernsehgerätes und entwickelt ein ausgeprägtes Misstrauen gegenüber Lao Zhaos Version der Wirklichkeit.<sup>363</sup> Als sich die Geräuschkulisse vom pulsierenden Leben der Großstadt rund um das mutmaßliche Hotel als reine Tonbandaufnahme entpuppt, kann die Illusion der konstruierten Parallelwelt nicht länger bestehen.<sup>364</sup> Die erwachende Besorgnis lässt Wu Ying mit besonders konzentrierter Aufmerksamkeit die Architektur der Fabrikhalle abtasten, um die artifizielle Konstruiertheit der angeblichen Hotelanlage zu entlarven.<sup>365</sup>

---

<sup>360</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Happy Time*. 0:58:13 ff.

<sup>361</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Happy Time*. 0:58:34 ff.

<sup>362</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Happy Time*. 1:00:33 ff.

<sup>363</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Happy Time*. 1:00:24 ff.

<sup>364</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Happy Time*. 1:02:03 ff.

<sup>365</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Happy Time*. 1:02:26 ff.



Da Lao Zhao und seine Kollegen aus finanzieller Not nicht länger für die Entlohnung von Wu Yings Massagedienst aufkommen können, beschließen sie, Wu Ying mit unbedrucktem Papier im Format von Geldscheinen zu bezahlen, um eine etwaige Kündigung des Mädchens und einen befürchteten Suizidversuch zu verhindern.<sup>366</sup> Einer der Fabrikarbeiter begründet dies so: „People like her are close-minded.“<sup>367</sup> Der Gehalt der Aussage verweist auf die partiell noch präsente soziale Abseitsstellung und Ausgrenzung körperlich und geistig behinderter Individuen in der chinesischen Gesellschaft.

Als sich Lao Zhao erneut zu seiner Verlobten begibt, muss er erfahren, dass diese ihn bereits durch einen neuen Lebenspartner ersetzt hat. Im unmittelbaren Gegensatz zu Lao Zhao bekundet dieser seine Zuneigung nicht mit einem Strauß verwelkter Rosen, sondern mit vornehmer Kleidung und einem finanziell hochwertigen Blumenbukett.<sup>368</sup> Lao Zhao wurde mittlerweile in seiner Stellung als Hotelmanager von seiner ehemaligen Verlobten als Lügner überführt, was den Verlust seiner vermeintlich gehobenen Positionierung im hierarchischen Gefüge der gesellschaftlichen Ordnung zur Folge hat.<sup>369</sup>

Mit der spezifischen Gestaltung der Figuren von Lao Zhao und dessen Verlobter demaskiert Zhang Yimou Unbeständigkeit, Wankelmut und Konsumorientierung der modernen städtischen Gesellschaft. Vermittelt das Bild von Lao Zhaos Verlobter zu Beginn der Handlung einen wahrhaftigen Eindruck, so enthüllt das fortschreitende Geschehen - im Hinblick auf die Fürsorge um ihre Kinder sowie in ihrem Streben nach materieller Repräsentation - Schritt für Schritt die wahre Persönlichkeit. Lao Zhao, der eine erneute Enttäuschung in seiner Heiratsabsicht hinnehmen muss, verbringt den Abend allein in einem Fastfood-Restaurant. Eine Interaktion mit anderen Figuren gibt es nicht. Lao Zhao wird dabei zu einem Wartenden - er wartet auf das Vergehen der Zeit, auf die wahre Liebe und auf den individuellen Erfolg im kapitalistischen System.<sup>370</sup> Er beginnt, einige Zeilen an Wu Ying zu schreiben, die er als Brief ihres Vaters ausgeben will, auf den das Mädchen schon lange wartet. Aus dem *Off* heraus ertönen melancholisch anmutende Musikklänge, welche die Isolation Lao Zhaos sowie die Eintönigkeit der Situation über eine wortlose Ebene der

---

<sup>366</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:06:52 ff.

<sup>367</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:07:37.

<sup>368</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:21:13 ff.

<sup>369</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:21:48 ff.

<sup>370</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:25:44 ff.

Kommunikation vermitteln.<sup>371</sup> Die Kamera blickt dabei von außen durch das trennende Fensterglas auf die Figur Lao Zhaos.<sup>372</sup> Eine Leuchtreklame spiegelt sich im Glas der Fensterscheibe wieder, schnelle Autos überqueren die endlosen Straßenfluchten. Das Restaurant wird für Lao Zhao zur alternativen Wirklichkeit im urbanen Raum. Die Großstadt enthüllt jetzt ihr wahres Gesicht, das geprägt ist von Anonymität, Unbeständigkeit und Beziehungskälte. Halt gibt allein die aufrichtige Beziehung zu Wu Ying, der sich Lao Zhao im Verfassen des Briefes geistig zuwendet.

Als er das Restaurant verlässt und, in Gedanken versunken, die Straße überquert, wird er von einem Lastwagen angefahren.<sup>373</sup> In der Notaufnahme findet man den Brief an Wu Ying.<sup>374</sup> Als Lao Zhaos Kollegen in dessen Wohnung nach Wu Ying sehen wollen, hat diese zum Abschied eine Tonbandaufnahme hinterlassen:<sup>375</sup> „I have already parted with you. Don't ever look for me. Nor you could find me in this city.“<sup>376</sup> Die Aufnahme offenbart, dass Wu Ying Lao Zhaos Illusion vom florierenden Hotelbetrieb durchschaut hat. Im Gegensatz zu ihrer Stiefmutter erfasst sie jedoch die Motivation von Lao Zhaos Handeln als Indikator seiner aufrichtigen Nächstenliebe. Wu Ying besitzt in der körperlichen Einschränkung ihrer Blindheit die Fähigkeit, ihr soziales Umfeld intuitiv wahrzunehmen. Anders als ihre Stiefmutter, die sich ausschließlich am Materialismusgedanken orientiert, ist Wu Ying in der Lage, ehrliche und tiefgründige zwischenmenschliche Bindungen einzugehen. Als ein Freund den Brief Lao Zhaos an Wu Ying vorliest, verschmelzen seine Worte mit der Tonbandaufnahme Wu Yings zu einer sinnbildlichen Einheit. Das emotionale Band der Figuren löst sich von der Bindung an Raum und Zeit und erreicht eine Ebene, die jenseits der Bedeutung von allem Greifbaren liegt.

---

<sup>371</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:25:51 ff.

<sup>372</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:26:33 ff.

<sup>373</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:26:44 ff.

<sup>374</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:28:25.

<sup>375</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:30:33 ff.

<sup>376</sup> Vgl. Zhang Yimou. Happy Time. 1:30:14.

Nach frühen Filmen wie 'Red Sorghum', 'Raise the Red Lantern' und 'To Live', die im Schwerpunkt ihrer Thematik vor dem Hintergrund individueller Familienschicksale die differenzierte Geschichte von China im 20. Jahrhundert diskutieren, vollzieht Zhang Yimou Ende der 1990er Jahre eine thematische Hinwendung zur chinesischen Gegenwart. Bereits mit 'The Road Home' löst sich Zhang Yimou von einer ausschließlichen Konzentration auf die historische Entwicklung vor dem Hintergrund politischer Determination. So verankert er die Rahmenhandlung des Filmes in seiner Entstehungszeit der späten 1990er Jahre und infiltriert diese mit zeitgenössischen Konfliktstellungen, die ein soziales und ökonomisches Spannungsverhältnis zwischen urbanem und ländlichem Raum aufzeigen. In 'Not One Less' komprimiert Zhang Yimou das Handlungsgeschehen auf die Schauplätze von Stadt und Land, wobei die Lebensräume in ihrer konkreten Abbildung kontrastierend gegenübergestellt werden. So reflektiert die Dorfschule neben der ökonomischen Rückständigkeit des Lebens auf dem Land auch eine Besinnung auf zwischenmenschliche Werte, während die Großstadt zum Symbol für eine kulturelle Entwurzelung und den Verlust des Humanitätsgedankens avanciert.

Mit 'Happy Time' dient erstmals die anonyme Großstadt als Fundament für die Verortung des Handlungsgeschehens. Anders als in 'Shanghai Triad', findet in 'Happy Time' keine Konkretisierung der spezifischen Metropole statt. Die Namenlosigkeit der Stadt etabliert dabei ein allgemeingültiges Modell, das individuell auf jede Großstadt angewandt werden kann. Die soziale Schere der Stadtbevölkerung divergiert in einer essentiellen Gesellschaftshierarchie von Unter-, Mittel- und Oberschicht. So unterscheiden sich auch Lao Zhao und seine Verlobte in den leistbaren Ansprüchen an ihren individuellen Lebensstandard. Besitzt der Fabrikarbeiter Lao Zhao nur ein kleines und altmodisch ausgestattetes Apartment, so lebt seine Verlobte in einer großzügig eingerichteten Stadtwohnung. Lao Zhaos technische Ausrüstung besteht aus einem veraltetem Fernsehgerät, der Sohn seiner Verlobten besitzt hingegen eine moderne Videospielekonsole und ein neues Piano.

In 'Happy Time' erörtert Zhang Yimou ausführlich die Dekadenz der konsumorientierten städtischen Gesellschaft sowie deren Apathie und Passivität im Bereich zwischenmenschlicher Beziehungen. Insbesondere der übergewichtige Sohn von Lao Zhaos Verlobter wird dabei zum Vorzeigebispiel einer gewinnorientierten Volkskultur, welche die Bedeutung humanitärer Ideale infolge einer Dauerberieselung durch das Angebot von Massenmedien und materialistischen Statussymbolen negiert. Das blinde Mädchen Wu Ying wird in die soziale Isolation gedrängt. Sie zeigt kein Interesse am Wert des Gegenständlichen. Vielmehr investiert sie ihre ganze Hoffnung in das vermeintliche Versprechen des Vaters, ihr eine teure Augenoperation zu finanzieren. Schnell jedoch wird klar, dass auch der Vater nicht daran interessiert ist, Wu Ying zu helfen. Die Figur des Vaters konkretisiert sich allein in der imaginären Vorstellung Wu Yings; im Aktionsraum tritt er nicht in Erscheinung.

Zhang Yimou verweist in 'Happy Time' auf die Auswüchse des postmodernen Kapitalismus' und den Untergang von Fürsorge und Nächstenliebe. Übt Zhang Yimou in seinen frühen Regiearbeiten vor allem Kritik an der Barbarei des politischen Systems, so entlarvt er in 'Happy Time' die Strukturen eines umfassenden Desinteresses an aufrichtigen Empfindungen auf Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen. Wie für Zhang Yimous Filme kennzeichnend, verzichtet der Regisseur auch in der dramaturgischen Gestaltung von 'Happy Time' nicht auf Elemente von Hoffnung und Zuversicht. So kontrastiert er die negative Tendenz der gesellschaftlichen Entwicklung mit der innigen Herzlichkeit Lao Zhaos, als dieser sich des blinden Mädchens annimmt. Obwohl auch Lao Zhao in seiner Heiratsabsicht ein Lügenkonstrukt um die eigene Person entwirft, so geschieht dies nicht aus einer oberflächlichen Motivation heraus: „Although Lao Zhao and his friends are engaged in an ever more elaborate series of hoaxes to fool a blind person, they are motivated by kindness.“<sup>377</sup> Die Figuren von Lao Zhao und Wu Ying werden dabei zu Hoffnungsträgern für traditionelle Wertvorstellungen, für zwischenmenschliche Nähe und Verantwortung im Umfeld einer gefühllos und abgestumpft dargestellten urbanen Gesellschaft.

---

<sup>377</sup> Siehe. Rey Chow. *Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films*. S. 153.

### **c. Der Film als Konstruktion des ideellen Geschichtsmodells (2002 - 2006)**

Der Anbruch des neuen Jahrtausends stand in China vor allem im Zeichen der Vorbereitungen auf die 29.Olympischen Sommerspiele, die im Juli 2001 an China vergeben wurden und am 8.August 2008 mit einer Eröffnungszeremonie, unter der Anleitung von Zhang Yimou, in Beijing eröffnet wurden. Mit der Austragung eines so wesentlichen sportlichen Großereignisses rückt China ein Stück näher an die globale Weltgemeinschaft heran und präsentiert sich selbst als ein Land des wirtschaftlichen und sozialen Fortschrittes, das den Dialog mit dem Westen sucht. Jedoch die nur partiell gewährleistete Beachtung der Menschenrechte, sowie das Aufflammen von Unruhen im Tibetkonflikt Anfang des Jahres 2008, fügten dem internationalen Image Chinas einen erheblichen Schaden zu. Die umfassende Thematisierung der Ereignisse im öffentlichen Diskurs forderte unter anderem eine Boykottierung der Olympischen Spiele, um auf die sozialen und politischen Missstände im Land hinzuweisen. Obwohl China seit den frühen 1980er Jahren essentielle Fortschritte in der Demokratisierung des Landes gemacht hatte, kam es immer wieder zu herben Rückschlägen. So unterdrückte die Regierung im Juni 1989 die Protestbewegung auf dem Platz des Himmlischen Friedens.

Die Funktion des Mediums Film definiert sich auch im 21.Jahrhundert weiterhin über das Umfeld eines universalen Spannungsverhältnisses, das eine vollkommene Loslösung der Kulturlandschaft von den Strukturen der politischen Dimension unmöglich macht. Besonders im Vorfeld der Olympischen Spiele forderte die staatlich kontrollierte Kulturpolitik eine positive Darstellung Chinas im filmischen Raum. Die parteilichen Zensurbehörden spielen auch heute noch eine wesentliche Rolle in der eingeschränkten Freiheit nationaler Künstler. Zhang Yimous frühes Regiewerk stieß dabei nicht immer auf die Zustimmung der Obrigkeit. So wurde 'To Live' in China zumindest offiziell verboten und konnte folglich nicht in den nationalen Kinos gezeigt werden. Stehen Zhang Yimous Filme 'Red Sorghum', 'Raise the Red Lantern' und 'To Live' vor allem im Zeichen einer Bewältigung der jüngsten Vergangenheit Chinas und einer differenzierten Kritik am politischen System, so polarisiert Zhang Yimous Martial Arts Film 'Hero' die öffentliche Meinung im filmischen Diskurs. Die mutmaßliche

ideologische Ausrichtung der filmischen Botschaft von 'Hero' wird dabei zum wesentlichen Gegenstand der internationalen Diskussion um die Forderung nach einer Unabhängigkeit der Kulturszene von politischen Leitideen.

Die auf 'Hero' folgenden Martial Arts Filme des Regisseurs etablieren in ihrer inhaltlichen Ausgestaltung eine Distanzierung von der politischen Idee und widmen sich so der Schaffung eines idealisierten Abbildes des chinesischen Altertums. Das 21. Jahrhundert spiegelt sich im filmischen Raum insbesondere in der Arbeit mit modernsten *Special Effects* sowie in einer Verflachung des Handlungsinhaltes, wie die Martial Arts Filme von Zhang Yimou beweisen. Die spezifische Kulturkritik tritt dabei in den Hintergrund und wird von einer umfassenden Konzentration auf den fiktionalen Gehalt der Handlung abgelöst.

Die Zuspitzung gegenwärtiger sozialer und politischer Konflikte wird dabei zur bevorzugten Themenwahl der sogenannten Sechsten Generation. Diese Gruppe von Filmemacherinnen und Filmemachern formiert sich seit Ende der 1990er Jahre vor allem in der freien Szene und produziert unabhängig von staatlicher Finanzierung. In der relativen Autarkie ihrer Arbeitsweise erweitert sich die Unabhängigkeit der Künstler von der regierungstreuen Linie. Mit dem Entstehen von Blockbuster-Produktionen wie 'House of Flying Daggers' und 'Curse of the Golden Flower' etabliert sich für die Sechste Generation jedoch auch die Problematik einer fehlenden Konkurrenzfähigkeit sowohl auf dem nationalen, als auch auf dem internationalen Markt.

Als 'Hero' im Jahr 2002 unmittelbar auf den Erfolg von Ang Lees 'Crouching Tiger, Hidden Dragon' in die Kinos kommt, gewinnt das Genre des Martial Arts Films sowohl in China, als auch auf globaler Ebene wesentlich an Bedeutung. In Folge dessen entsteht in China eine Vielzahl von filmischen Werken die dem Genre zugeordnet werden können. Zhang Yimous Filme 'House of Flying Daggers' und 'Curse of the Golden Flower' bestätigen den ökonomischen Erfolg des spezifischen Filmkonzeptes auf dem internationalen Markt.

## i. 'Hero' (Ying xiong). 2002

### Der Perspektivismus der Wahrheit

Zhang Yimou's künstlerisch-ästhetische Arbeit als einer der wichtigsten zeitgenössischen Filmregisseure der Volksrepublik China umfasst eine vielfältige Auswahl an filmisch behandelten Themenkomplexen. In seinem frühen Regiewerk widmet sich Zhang Yimou vor allem einer differenzierten Auseinandersetzung mit signifikanten historischen Ereignissen, Entwicklungen und Problemstrukturen der politischen und sozialen Realität des 20. Jahrhunderts. Der unmittelbare Handlungskern konkretisiert sich in der Regel über das Konzept einer fiktiven Familiengeschichte, wie in 'Red Sorghum', 'Raise the Red Lantern', 'To Live' und 'The Road Home'. In 'Shanghai Triad' und 'Happy Time' konzentriert sich die Narration auf eine Vermittlung spezifischer Einzelschicksale der Figuren. Der Familienverbund als inhaltliche Verortung der Narration wird dabei durch den sozialen, politischen und ökonomischen Raum der modernen chinesischen Großstadt ersetzt. Die angewandten Techniken des filmischen Erzählens arbeiten vornehmlich mit der chronologischen Erzählweise, wie in 'Raise the Red Lantern', 'To Live' und 'Not One Less'. In 'The Road Home' wird Zhang Yimou's System der Narration erstmals um die komplexe Technik der Handlungskategorisierung erweitert. So nimmt er eine Separation des Handlungsstranges in Rahmenhandlung und eine in *Flash Backs* wiedergegebene Binnenhandlung vor.

Als sich Zhang Yimou im Jahr 2002 mit 'Hero' dem in Hongkong äußerst populären Genre des Martial Arts Filmes zuwendet, verlässt er den seine bisherige Arbeit kennzeichnenden Schauplatz der jüngsten chinesischen Geschichte und greift zurück auf das historische Fundament der Entwicklung Chinas von der Zeit der Streitenden Reiche (475 bis 221 v.Chr.) zum geeinten Kaiserreich des ersten chinesischen Kaisers Qin Shihuang Di. Zhang Yimou's Drang zur innovativen Neuschöpfung der individuellen künstlerischen Vielfalt reflektiert sich vor allem in der konkreten Annäherung der dramaturgischen Konzeption seiner Filme an das moderne Hollywoodkino. So gewinnen mit 'Hero', 'House of Flying Daggers' und 'Curse of the Golden Flower' insbesondere die Parameter der visuellen Gestaltung wesentlich an Bedeutung.

Der Anspruch an den Handlungsinhalt wird dabei auf eine dem reinen Bildwert untergeordnete Ebene projiziert.

'Hero' sprengt bezüglich der angewandten Narration das traditionelle Modell der chronologischen Erzählweise, indem die Dramaturgie ähnlich wie in 'The Road Home' eine Teilung der Handlung in Rahmen- und Binnenhandlung vornimmt. Dabei lässt sich die Binnenhandlung in drei übergeordnete Episoden, sowie eine Unterepisode gliedern, die jeweils aus subjektivem Verständnis der Figuren die selbe Ereignisfolge rekonstruieren. Im dramaturgischen Aufbau der Episoden kann der visuellen Gestaltung jeweils eine dominant auftretende Farbe zugeordnet werden.

Bereits auf die *Front Credits* folgt die Einblendung einer Anzahl von *Subtittels*, die von der frühen Reichseinigung Chinas berichten und eine im Verlauf des Handlungsfortganges erweiterte Assoziation des Titels schon vorwegnehmen, indem sie die Idee des Kriegshelden manifestieren, jedoch zunächst im Kontext nicht weiter konkretisieren.<sup>378</sup>

Die Eröffnungsszene verweist schon in ihren ersten *Shots auf* Zhang Yimou vorherrschendes Interesse an der visuellen Präsentation der Handlung. So zeigt die Bildebene aus differenzierten Kameraperspektiven eine Vielzahl an Reitern auf ihren galoppierenden Pferden. Der Wolkenhimmel über einer kargen Gebirgslandschaft gewinnt in der eingesetzten *Time Lapse* eine essentielle Zunahme an Dynamik im Rhythmus der Narration. Die Verknüpfung von Objekt- und Kamerabewegung mit einem sehr rasch erfolgenden Wechsel der *Editings* konstituiert dabei eine Vielfalt an ersten optischen Impressionen in komprimierter Zeitfolge.<sup>378</sup>

Nun führt ein kamerastatischer *Close-Up* die Figur des Namenlosen (Jet Li) ein. In seinem ersten Auftritt wird der Namenlose - in einer primitiven Kutsche sitzend - sowohl visuell als auch verbal vorgestellt. Die etablierte Dynamik des Bewegungsflusses wird dabei abrupt unterbrochen.<sup>379</sup> Die simultan zum Bildraum aus dem *Off* heraus kommentierende Stimme des Namenlosen, konkretisiert die eigene Person als ehemaliges Waisenkind, das sich im Laufe seiner Jugend der Tradition des Schwertkampfes verschrieben

---

<sup>378</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:00:37 ff.

<sup>379</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:01:33 ff.

<sup>380</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:02:06.



hat.<sup>380</sup> Nun ist der Namenlose auf dem Weg zum König von Qin.<sup>381</sup> Das Eintreffen der Reiter am Königshof des Reiches Qin bestätigt die monumentale Bildgewalt der visuellen Dramaturgie in einem *Extreme Low Angle Shot*<sup>382</sup> sowie in einer exakt angeordneten Symmetrie von Figuren und Objekten, die in einem *High Angle Shot* präsentiert werden.<sup>383</sup> Die sowohl visuelle als auch tonale Gleichschaltung der Schar von königlichen Beamten und Eunuchen verstärkt die Idee einer umfassenden Ästhetik auf der Ebene von Bild und Ton.<sup>384</sup>

Da er angeblich drei mutmaßliche Attentäter des Königs von Qin getötet hat, wird der Namenlose an den königlichen Hof geladen und dem Herrscher vorgestellt. Als Lohn für seine Loyalität gegenüber dem König darf er sich diesem in dessen Thronsaal für den scheinbaren Tod eines jeden der Attentäter um eine Anzahl von zehn Schritten nähern.

Die materielle Gestaltung der Figuren, der Architektur sowie der Objekte der Rahmenhandlung, wird in differenzierten Nuancen von Schwarz- und Grautönen gehalten. Die gewählten Farben bilden neben ihrer überlieferten symbolischen Zuordnung zur ersten Dynastie des Kaiserreiches<sup>385</sup> - gegründet von der historischen Persönlichkeit des Königs von Qin - im Rückbezug auf ihre Konnotation durch die Farbenlehre der chinesischen Kulturgeschichte, ein dunkles<sup>386</sup> historisches Zeitalter ab. Die Zeit der Streitenden Reiche wurde in der historischen Wirklichkeit vor allem durch kriegerische Handlungen und militärische Auseinandersetzungen zwischen sieben rivalisierenden Fürstentümern bestimmt.

Im Jahr 221 vor Christus beginnt für China eine neue Zeitrechnung. Mit der Reichseinigung und Gründung Chinas durch den König von Qin war die Zeit der politischen Unruhen vorbei. Die Grundpfeiler der filmischen Handlung um den historischen König und späteren ersten Kaiser von China, Qin Shihuang Di, basieren auf geschichtlich belegten Tatsachen. Der konkrete Inhalt sowie die weiteren Figuren entstammen dem Gehalt einer fiktionalen Ebene.

---

<sup>381</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:02:06 ff.

<sup>382</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:02:28 ff.

<sup>383</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:04:17 ff.

<sup>384</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:03:17 und 00:04 :17.

<sup>385</sup> Vgl. Wolfgang Eberhard. a.a.O. S. 260.

<sup>386</sup> Vgl. Wolfgang Eberhard. a.a.O. S. 260.

Bereits ein erster *Flashback* zeigt wiederholt die in der Figuren- und Objektgestaltung vorherrschend eingesetzte unbunte Farbe Schwarz. Der *Plot* präsentiert eine kämpferische Auseinandersetzung zwischen dem Namenlosen und Sky - einem der drei versuchten Königsattentäter. Die Konzentration der Dramaturgie auf die Ästhetik der Bildkomposition offenbart sich in einer äußerst detaillierten visuellen und tonalen Wahrnehmung des Aktionsraumes und seiner darin agierenden Figuren. Die Symbiose zwischen der architektonischen Raumgebung des 'chess house' und der akustischen Dimension vom Klirren aufeinandertreffender Schwertklingen und von niederprasselndem Regen, verleihen der Szene einen regelrecht transzendenten Charakter, der sich in der spezifischen Darstellung der Kampfeinlagen fortsetzt.<sup>387</sup> Dabei werden die handelnden Figuren aus den geltenden Gesetzen der Gravitation herausgelöst und in einen Kontext der Schwerelosigkeit gesetzt.<sup>388</sup> Während der rhythmischen Choreographie der Kampfsequenzen verharrt die Kamera immer wieder in einer speziellen Fokussierung auf der Mimik der einzelnen Figuren, die in ihrer Konzentration nicht nur die geschickte Überlegung des weiteren Vorgehens im Geiste konkretisieren, sondern auch die Taktik des Gegners auszuloten versuchen.<sup>389</sup> Mit der Bedeutungsetablierung einer Entwicklung des Kampfes aus der Tiefe des Geistes heraus und nicht primär aus der Klinge des Schwertes, manifestiert sich ein Charakteristikum für Zhang Yimous Auslegung des modernen Martial Arts Films. Die visuelle Verknotung einer ausgereiften Kampfkrobatik mit der optischen und akustischen Stilisierung von niederfallenden Regentropfen und dem Guqin eines blinden alten Mannes, der die Szene musikalisch begleitet, schafft eine surreale Auffassung des präsentierten Raum-Zeit-Gefüges.<sup>390</sup>

Nach einer Unterbrechung der Szene durch eine Rückkehr zur Rahmenhandlung<sup>391</sup> wird aus der individuellen Erinnerung des Namenlosen in einem erneuten *Flashback* die Positionierung der eigenen Figur sowie die der mutmaßlichen Attentäter Broken Sword (Tony Leung) und Flying Snow (Maggie Cheung) im filmischen Handlungsraum konkretisiert. Der Namenlose schafft dabei eine spezifische Illustration der Ereignisse, die dessen Vorhaben, Broken

---

<sup>387</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:07:19 ff.

<sup>388</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:10:07 ff.

<sup>389</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:10:10 ff. und 00:10:46 ff. und 00:12:08 ff.

<sup>390</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:11:58 ff.

<sup>391</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:14:50 ff.

Sword und Flying Snow über ihre gegenseitige emotionale Bindung zu entmachten, darlegt. Dabei wird der narrative Fokus insbesondere auf die Entwicklung der Figuren, sowie auf den gewaltsamen Tod der Attentäter gelegt.<sup>392</sup>

Die dramaturgische Gestaltung verlässt zunächst die etablierte Dynamik des *Plots* und wendet sich einer vielschichtig besetzten Konnotation der chinesischen Kalligraphietradition (*Zhongguo shufa*) zu, indem die Gattung der Kalligraphie als essentielles Fundament einer hochstilisierten fernöstlichen Kampfkunst definiert wird. So begreift der Namenlose den Ursprung der differenzierten Beherrschung einer präzisen Schwertführung in der geübten Handhabung des kalligraphischen Malgerätes, die in der elementaren Technik mit der eines Schwertes zu vergleichen ist.<sup>393</sup> So erklärt der Namenlose: „In order to discover the swordsman, I had first to study the calligrapher.“<sup>394</sup> Sowohl die Kalligraphie als auch die Kampfkunst fordern noch vor ihrer eigentlichen Durchführung eine primäre Konzentration auf das geistige Zurechtlegen einer ausgefeilten Strategie des Vorgangs, die sich als fundamental für den Erfolg der Handlung erweist. Welchen Bedeutungsgrad Zhang Yimou Geisteskraft und geschriebenem Wort zumisst, spiegelt sich in der nahezu meditativen Ruhe des Kalligraphiemeisters und seiner Schüler während des Angriffes der Soldaten von Qin auf die Kalligraphieschule. Der Meister erläutert: „[...] the arrows of Qin may be powerfull. [...] But they can never annihilate our written words. [...] you will all learn the true spirit of our art.“<sup>395</sup> Die spirituelle Kraft des Intellekts trotz der Macht des politischen Systems und rückt dabei auf eine Ebene des passiven Widerstandes gegen jegliche ideologische Unterdrückungsgewalt.

Die visuelle Dramaturgie arbeitet im *Flashback* mit einer ausgesuchten Wahl an roten Farbnuancen und differenzierten farblichen Abstufungen, die von einem satten Zinnoberrot der Figurenkleidung bis hin zu einem rötlich braunen Ockerton der Raumstrukturen reichen und eine ungewöhnlich ausdrucksvolle Stilisierung des optischen Bildes erzielen. Neben der Konzentration auf die poetische Wirkung der Farbakzente dient auch die feinsinnige Choreographie der Kampfszenen der Erzeugung eines visuell-ästhetischen Mehrwertes, der die Dramaturgie der Filmstruktur auszeichnet. Die Dynamik der - losgelöst von

---

<sup>392</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Hero*. 00:16:10 ff.

<sup>393</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Hero*. 00:16:58.

<sup>394</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Hero*. 00:17:02.

den Einschränkungen der Naturgesetze - fliegenden Körper scheint dabei regelrecht mit den Farbschattierungen der figürlichen und räumlich-architektonischen Ausstattung zu verschmelzen. Die nicht zählbare Menge von Bogengeschossen der gegnerischen Soldatenfront, eine rasche Schnittfolge sowie die mannigfaltigen Kameraeinstellungen und Kamerabewegungen aus den unterschiedlichsten Perspektiven, komplettieren die Einheit der Bildkomposition in der visuellen Stilisierung.<sup>396</sup> In einem *Cross-Cutting* zwischen dem kalligraphiemalenden Broken Sword, dem Kalligraphiemeister und seiner Schüler, sowie dem Namenlosen und Flying Snow, wird die bereits filmisch etablierte Verbindung von Kalligraphie und Kampfkunst am Beispiel der ausgeübten Praxis noch einmal in zeitlicher Komprimierung zum Ausdruck gebracht.<sup>397</sup> Sowohl das Einfließen von *Slow Motion*-Aufnahmen der praktisch angewandten Kalligraphiekunst, als auch die musikalische Umrahmung der durch das *Cross-Cutting* verknüpften Sequenzen, bestätigen das Format einer Ebene der ausgefeilten audiovisuellen Ästhetik.

Die Massen von feindlichen Soldaten des Reiches Qin bilden in ihrer relativen Immobilität nicht nur ein optisches Gegengewicht zum etablierten Bewegungsfluss des Bildes, sondern in ihrer anonymen Gleichschaltung und Abhängigkeit vom Potential des gesamten Kollektives auch einen inhaltlichen Kontrast zur Individualität der Protagonisten.<sup>398</sup> Sowohl die Dimension einer poetischen Stilisierung, als auch die in *Close-Ups* fokussierte Mimik der Figuren, reduzieren die Bedeutung der Gewalt im Kampf und verstärken dabei die Gewichtung von Scharfsinn, Verstand und emotionaler Stärke gegenüber einer bloßen Duellierung.

Der menschliche Körper wird mit seiner Darstellung in 'Hero' zum außerordentlichen Kunstobjekt einer ästhetischen Wahrnehmung, die sich nicht allein in den Martial Arts Sequenzen erschöpft, sondern mit einer umfassenden Bedeutungsebene korrespondiert, die auch einen sinnlichen Kontext von Erotik und Sexualität erzeugt. Die aus Eifersucht Broken Swords auf einen vom Namenlosen absichtlich enthüllten Seitensprung Flying Snows, resultierende sexuelle Begegnung zwischen Broken Sword und dessen Dienerin Moon (Zhang Ziyi), wird als farbenprächtiger Bilderreigen der Sinne inszeniert.

---

<sup>395</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 00:21:17.

<sup>396</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:24:04 ff.

<sup>397</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:23:27 ff.

Die Verhüllung der Liebenden unter dem deckenden Schutz eines Seidenlakens etabliert den Beischlaf gleichsam der Kampfkunstinhalte nicht nur im Kontext einer räumlich und zeitlich abgegrenzten Wirklichkeit, sondern zugleich als sinnliche Komposition auf einer transzendenten Ebene des Geistes.<sup>399</sup>

Die Konsequenz des sexuellen Aktes offenbart sich in der Ermordung Broken Swords durch das Schwert der gekränkten Flying Snow.<sup>400</sup> Trotz eines konkret definierten gegenständlichen Mordinstrumentes liegt die wahre Gefahr jedoch in der Emotionalität des Individuums. Die Klinge des Schwertes wirkt dabei ausschließlich als Mittel zur Umsetzung eines bereits gefallenen Urteils hinsichtlich der emotionalen Konfrontation mit Treuebruch, Eifersucht und Misstrauen.

Selbst der tote Körper von Broken Sword konnotiert noch einen Zusatzwert von Sinnlichkeit und Erotik, als Flying Snow behutsam Broken Swords Haar berührt und ihm in einem *Close-Up* seines Gesichtes über die Wange streicht.<sup>401</sup> In der Inszenierung des süßen Todes existieren Liebe und Erotik jenseits der räumlich-zeitlichen Strukturen und weisen über die Endlichkeit der Dinge hinaus.

In einem finalen Kampf fordert Moon ihrerseits Flying Snow zum Duell heraus, um den Tod Broken Swords zu rächen. Dabei kontrastieren sich die regelrecht stoische Ruhe und Besonnenheit von Flying Snow mit dem unkontrollierbaren Temperament von Moon. Die Aufhebung des Naturgesetzes der Schwerkraft macht eine Abgrenzung der räumlichen Dimensionen im filmischen Raum unmöglich. Sowohl die visuelle Wahrnehmung für das Detail der Choreographie, als auch die Stilisierung der Natur- und Umweltbeschaffenheit mit ihrem anhaltenden Regen aus goldenem Laub, komplettieren die feinsinnige und ausdrucksvolle Kraft des optischen Moments.<sup>402</sup> Mit dem Unterliegen Moons im Kampf gegen Flying Snow verfärben sich die Blätter des Waldes, sowie das bereits zu Boden gefallene Laub in eine zinnoberrote Schattierung.<sup>403</sup> Die Farbe Rot - im chinesischen

---

<sup>398</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:24:04 ff.

<sup>399</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:29:54 ff.

<sup>400</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:31:20.

<sup>401</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:33:04 ff.

<sup>402</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:33:34 ff.

<sup>403</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:37:24 ff.

Kulturkreis als Farbe des Lebens konnotiert<sup>404</sup> - korrespondiert in 'Hero' zugleich mit dem Werden und Vergehen von Liebe, Natur und Leben. Nachdem Flying Snow in ihrer mentalen Verwundbarkeit zu einem abschließenden Kampf gegen den Namenlosen antritt, stirbt sie durch dessen Schwert und bestätigt damit die gefährliche Konsequenz einer Dissonanz zwischen der Funktionsfähigkeit von Geist und Körper.<sup>405</sup>

Das wiederholte Aufgreifen der Rahmenhandlung konstituiert das Bild des Königs von Qin als scharfsinnige Herrschergestalt, die in einem ersten Wendepunkt der Handlung, sowohl die Darstellung der Figurenkonstellation, als auch den durch die Figur des Namenlosen erläuterten Ereignisverlauf als Lügenkonstrukt enttarnt. Der König von Qin wirft dem Namenlosen vor, er sei ein Komplize der Attentäter und hätte die zu Beginn der Handlung präsentierte Entmachtung von Sky in der kämpferischen Auseinandersetzung im 'chess house' nur simuliert, um den weiteren Verlauf des Geschehens in kontrollierten Bahnen zu steuern.<sup>406</sup>

Der König etabliert nun im Übergang zur erneut eingeleiteten Binnenhandlung eine persönliche Vermutung hinsichtlich der Figurenbeziehung, sowie der chronologischen Ereignisfolge.<sup>407</sup> Die visuelle Dominanz der Farbe Blau kennzeichnet die Dimension der räumlichen Ausstattung des filmischen Aktionsraumes sowie die konkrete Gestaltung der Figurenkostüme. Auch in dieser Episode kommt es zu einem finalen Kampf zwischen Flying Snow und dem Namenlosen. Im unmittelbaren Gegensatz zur vorangegangenen, mit roten Farbtönen unterlegten Episode, bietet sich die Frau dem Schwertkämpfer nun freiwillig als Opfer an, um dem Namenlosen eine weitere räumliche Annäherung an den König zu gewährleisten. Der folgende Schwertkampf zwischen dem Namenlosen und Flying Snow entfaltet seine Kurzweiligkeit unter einem temporeichen *Editing* und endet mit dem bereits im Vorab beschlossenen Sieg des Namenlosen.<sup>408</sup> Die Ästhetisierung der visuellen Dramaturgie verzichtet im Inszenierungsstil auf die explizite Darstellung von fließendem Blut als metaphorische Ankündigung des Todes. Die in der chinesischen Kulturgeschichte verwurzelte konnotative Besetzung des Blutes als

---

<sup>404</sup> Vg. Wolfgang Eberhard. a.a.O. S. 245.

<sup>405</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:37:50 ff.

<sup>406</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:38:35 ff.

<sup>407</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:41:05 ff.

<sup>408</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:47:51 ff.

lebensspendendes Elixier wird in 'Hero' somit nicht aus dem fundamentalen Grundkontext der traditionellen Chiffrierung gehoben.

Das räumliche Ausmaß der in einem *Extreme Long Shot* vorgeführten Tristesse einer kahlen Naturlandschaft verleiht der komplexen Atmosphäre ein grundlegendes Moment von Melancholie und Eintönigkeit, das die universale Trennung von Broken Sword und Flying Snow versinnbildlicht.<sup>409</sup> Die Soldaten aus dem Reich Qin werden in ihrer Darstellung der Gleichschaltung und gesichtslosen Anonymität zu einem Abbild einer nicht konkret erfassbaren Feindesvorstellung, die im organisierten und stets schattenähnlichen Auftreten der Krieger noch eine Radikalisierung erfährt.<sup>410</sup>

Während die Binnenhandlung auf der visuellen Ebene unter der chronologischen Narration der Ereignisse fortgesetzt wird, wird in der tonalen Dimension eine Verknüpfung zur Rahmenhandlung erstellt, indem der König von Qin monologartig das dargestellte Geschehen aus dem *Off* der filmischen Gegenwart kommentiert.<sup>411</sup>

Durch den Einsatz einer *Ellipsis* erfolgt eine Komprimierung des Fortgangs der Binnenhandlung. Der Aktionsraum zeigt den auf einem Floß aufgebahrten Leichnam von Flying Snow.<sup>412</sup> Während das Floß in der Mitte eines Sees liegt, wird die Oberflächenspannung des Gewässers zum Sinnbild der für die Figur Flying Snows kennzeichnenden stoischen Ruhe. Der Aktionsraum des Binnengewässers - eingebettet in eine unberührte Naturlandschaft - sowie die intensive emotionale Bindung von Flying Snow und Broken Sword, erinnern an die Einheit der Elemente von Yin und Yang. Die chinesische Kulturgeschichte begründet die Bedeutung des Wassers als Sinnbild des Yin, der weiblichen Urkraft des Universums. Die Konnotation des Yang ist an die Kraft der Männlichkeit sowie an das Element des Feuers gebunden. Die Dechiffrierung der fernöstlichen Metaphorik des Wassers offenbart sich nicht nur in einer Versinnbildlichung der Weiblichkeit, sondern auch in der Decodierung einer sinnlichen Sexualität: „Wasser ist weich und schmiegsam, wie eine Frau sein soll.“<sup>413</sup> Schon der chinesische Philosoph Laozi erkannte einen tieferen Zusammenhang zwischen dem Naturelement des

---

<sup>409</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:45:28 ff.

<sup>410</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:46:02 ff.

<sup>411</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:50:28.

<sup>412</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 00:50:18 ff.

<sup>413</sup> Siehe. Wolfgang Eberhard. a.a.O. S. 297.

Wassers und einer gutherzigen und sanften Weiblichkeit, die ihre Stärke gegenüber dem männlichen Geschlecht aus der eigenen körperlichen Schwäche gewinnt.<sup>414</sup>

Der nun geführte Zweikampf von Broken Sword und dem Namenlosen begründet sein kausales Fundament nicht in der Absicht den Gegner körperlich zu verletzen, sondern ausschließlich in einer Duellierung der geistigen Präsenz, wie der König von Qin aus dem *Off* kommentiert: „[...] you and Broken Sword fought in the depths of your minds. Except neither of you wanted to harm the other, but were content to go through the honourable emotions.“<sup>415</sup> Diese Überlegung ergänzt die bereits in der mit roten Farbtönen unterlegten Episode erläuterte Kohärenz zwischen den Grundlagen einer traditionellen Kampfkunst und der chinesischen Kalligraphie. Die Mimik der Protagonisten - in *Close-Ups* und *Dissolves* gezeigt – schafft eine regelrechte Transparenz des Geistes und lässt einen konzentrierten Gedankengang der Figuren erahnen.<sup>416</sup> Die Spannung der klaren Wasseroberfläche wird durch die entstehende Dynamik des Duells nicht unterbrochen. Das Wasser verharrt weiter in stiller Erhabenheit. Die ungetrübte Oberfläche des Gewässers spiegelt dabei jedes Detail der heroischen Natur und öffnet die Dimension des Bild- und Aktionsraumes in eine unbegrenzte Ausdehnung. Die Konzentration auf die Ästhetisierung der visuellen Ebene erreicht dabei einen Höhepunkt. Die Einbettung der von Naturgesetzen befreiten Körper in die natürliche Umgebung des Wassers und der Landschaft, dekonstruiert die gängigen Prinzipien der faktischen Wirklichkeit und etabliert eine metaphysische Simultanrealität, die ausschließlich im fiktionalen Universum des konkreten Films existieren kann.

Im erneuten Aufgreifen der Rahmenhandlung - die bereits am Ende der mit Blau unterlegten Episode durch einen aus dem *Off* heraus getätigten Kommentar des Königs von Qin eingeleitet wird - konstituiert der König sowohl Figurenkonstellationen und Ereignisfolge, als auch die Funktion des Namenlosen in unmittelbarem Kontrast zu dessen Erörterung.<sup>417</sup>

---

<sup>414</sup> Vgl. Wolfgang Eberhard. a.a.O. S. 297 ff.

<sup>415</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 0:50:33.

<sup>416</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 0:51:22 und 0:51:38.



Der im folgenden *Flashback* konstruierte Handlungsraum unterliegt in seiner materiellen Beschaffenheit einer Vorherrschaft von weißen Farbnuancen. Die Konnotation der unbunten Farbe Weiß separiert sich im chinesischen Kulturkreis in differenzierte Deutungsmuster. So gilt das reine Weiß als Sinnbild für den Westen und steht zugleich symbolisch für die Jahreszeit Herbst und das menschliche Alter. Erst in einer cremefarbenen, leicht bräunlichen Nuance wird die Farbe Weiß mit Trauer und Tod in Verbindung gebracht<sup>418</sup> und nimmt damit eine zum Kulturkreis des Abendlandes konträre Position in der Bedeutungsebene ein. Die Interpretation der Farbe Weiß, wie sie in 'Hero' verwendet wird, lässt nur schwer eine Verbindung zur traditionellen Konnotation des chinesischen Farbverständnisses erkennen und erschöpft sich vielmehr in einem ästhetischen Hell/Dunkel-Kontrast zur Farbe Rot.

Bereits in der ersten Szene des *Flashbacks* kommt es zu einer kämpferischen Auseinandersetzung zwischen den Protagonisten. Flying Snow versucht Broken Sword daran zu hindern, das Mordkomplott gegen den König von Qin zu sabotieren, wozu sie ihn mit ihrem Schwert verletzt, um ihn handlungsunfähig zu machen. Die grundlegenden Motive Broken Swords, den König am Leben zu lassen und das Attentat auf ihn zu boykottieren, werden von der Dramaturgie zunächst verschwiegen, was dem Spannungsbogen eine Zunahme an Dynamik verleiht und die Aufmerksamkeit auf die elementaren Beweggründe Broken Swords ausrichtet.

Ein zusätzlicher *Flashback* - eingefügt in die Binnenhandlung der Episode - greift in der Vergangenheit der diegetischen Zeit weiter zurück und bewirkt dadurch eine Ausdehnung des Narrationskomplexes. Die Unterepisode der Binnenhandlung wird durch die Nuancen eines weichen Jadegrüns gekennzeichnet. Die Farbe Grün symbolisiert im chinesischen Kulturkreis vor allem Frieden und innere Ruhe.<sup>419</sup> Erstmals übernimmt nun Broken Sword die Funktion des Erzählers und berichtet von einer unbeschwerten Zeit mit Flying Snow. Im Rahmen der Unterepisode werden nicht nur die entscheidenden Motive aufgeführt, die zur Entstehung des Mordkomplotts gegen den König von Qin führten, sondern im selben Maße auch die Hintergründe erläutert, die sich für das Scheitern des Vorhabens verantwortlich zeichnen. Dabei wird im

---

<sup>417</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 0:54:44.

<sup>418</sup> Vgl. Wolfgang Eberhard. a.a.O. S. 301.

<sup>419</sup> Vgl. Wolfgang Eberhard. a.a.O. S. 120.

dramaturgischen Gerüst erneut ein Rückbezug auf die bereits mehrfach diskutierte Verbindung von Kalligraphie und Kampfkunst hergestellt: „Calligraphy and swordplay share the same source and principles.“<sup>420</sup> Der bereits definierten Idee vom geistigen Bewusstsein als entscheidende Komponente für den Erfolg der auszuführenden Aktion wird ein neuer Sachverhalt hinzugefügt, welcher der intuitiven Eingebung eine wesentliche Bedeutung zukommen lässt: „The truth of calligraphy has to be intuitively grasped. It is the same with swordplay.“<sup>421</sup>

Die Dynamik der folgenden Kampfsequenzen zwischen Flying Snow, Broken Sword und dem Heer des Königs von Qin etabliert sich vor allem durch eine visuelle Gegenüberstellung von Masse und Individuum, aber auch durch eine Reihung verschiedenster Kameraperspektiven und Einstellungen, sowie durch eine schnelle Abfolge des *Editings*.<sup>422</sup> Der finale Kampf zwischen dem König von Qin und Broken Sword wird akustisch mit düsteren Klangfarben unterlegt, die den Bogen der Spannung auf einen Höhepunkt zutreiben.<sup>423</sup> Die visuelle Ästhetik erreicht den Klimax, als das Kampfgeschehen zwischen dem König und Broken Sword von wehenden jadegrünen Seidentüchern eingehüllt wird. Die dramaturgische Funktion der von der Decke des Palastraumes bis zum Fußboden reichenden Seidentücher etabliert sich in einer Veränderung der Dimensionalität von Architektur und konkreter Gestaltung des Aktionsraumes.<sup>424</sup> Als Broken Sword trotz seiner Überlegenheit im Kampf den tödlichen Schwertzug gegen den König nicht ausführt, wird die Handlung der Unterepisode durch eine Wiederaufnahme der von weißen Farbnuancen begleiteten Episode unterbrochen.<sup>425</sup>

Eine Konfrontation zwischen dem Namenlosen und Broken Sword wird zur entscheidenden Schlüsselszene im decodierten Verständnis der Handlung, als Broken Sword sein Argument für die Verschonung des Königs im Umfang von zwei Schriftzeichen „Tianxia“<sup>426</sup> - in der englischen Transkription des Untertitels „Our country“<sup>427</sup> - mit seinem Schwert in den Sandboden zeichnet.<sup>428</sup>

---

<sup>420</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 1:05:06.

<sup>421</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 1:05:52.

<sup>422</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:06:15 ff.

<sup>423</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:07:19 ff.

<sup>424</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:07:18 ff.

<sup>425</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:10:22 ff.

<sup>426</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:12:41.

<sup>427</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:12:41.

Jedoch erst mit dem Aufgreifen der etablierten Rahmenhandlung offenbart der Namenlose Inhalt und Bedeutung der Schriftzeichen.<sup>429</sup> Die Idee von Tianxia reicht in der Historie weit in die chinesische Vergangenheit zurück und wurzelt im Selbstverständnis des Volkes, das sich Jahrhunderte lang nicht als eine Kultur unter vielen verstand, sondern als die einzige Zivilisation des gesamten Erdkreises. Die übrigen Völker wurden der Bezeichnung des Barbarentums zugeordnet. Obwohl die in 'Hero' verwendete Funktionalisierung von Tianxia in der englischen Transkription mit dem Untertitel „Our Country“<sup>430</sup> wiedergegeben wird, entspricht die wortgetreue Übersetzung 'All under Heaven'. Die wörtliche Übertragung akzentuiert in ihrer Konnotation insbesondere die exklusive Einzigartigkeit und universale Machtstellung Chinas im globalen Ländergefüge. Die vereinfachte chinesische Bezeichnung für China lautet Zhongguo - in deutscher Transkription treffend mit Reich der Mitte umschrieben – und betont ebenfalls die Sonderposition des Landes im Komplex des globalen Gedankens. Zugleich transportiert diese die Auffassung des kulturellen und wissenschaftlichen Fortschritts Chinas gegenüber der westlichen Welt.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts - noch bevor die Europäer aufbrachen, die Welt zu entdecken - hatte die chinesische Hochseeschifffahrt bereits ihre Blütezeit erreicht.<sup>431</sup> So bedeutende Innovationen wie der Buchdruck oder das Schießpulver kommen ebenso aus China wie der Magnetkompass oder das Papier.<sup>432</sup> Erst im 19. Jahrhundert mit dem Eintreffen der Engländer auf chinesischem Boden, erleidet das Selbstverständnis des Volkes eine herbe Konfrontation mit der politischen und ökonomischen Wirklichkeit. Das Reich der Mitte wird so gezwungen, die eigene Positionierung im Staatengefüge neu zu überdenken, um sich schließlich von der Selbstdefinition als Tianxia zu lösen. In 'Hero' wird weniger die Idee der Universalmacht Chinas ins Zentrum des Handlungskonzeptes gerückt. Vielmehr ist es die Einigung der sieben rivalisierenden Reiche, die unter dem König von Qin zu einem Land geeint werden. Broken Sword erklärt: „Only your majesty

---

<sup>428</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:10:50 ff.

<sup>429</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 1:12:41.

<sup>430</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. Ebenda.

<sup>431</sup> Vgl. Konrad Seitz. a.a.O. S. 19.

<sup>432</sup> Vgl. Konrad Seitz. a.a.O. S. 28 ff.

has the power to bring peace by uniting our land.”<sup>433</sup> Die Codierung der filmischen Botschaft ist in ihrer inhaltlichen Aufladung mehrdeutig auszulegen. Nur wenn der König von Qin am Leben bleibt und das Individuum den Einfluss persönlicher Antriebe und Motive für ein Attentat unterdrückt, wie der Namenlose erläutert: „[...]for the sake of the greater good.“<sup>434</sup> – und eine unbestimmte Zahl an Menschenopfern gebilligt wird, kann dauerhaft der Frieden in einem geeinten Land garantiert werden. Dennoch reift noch vor dem Einsetzen der präsentierten Filmzeit in der Figur des Namenlosen zunächst der individuelle Entschluss, den König von Qin als Vergeltungsmaßnahme für die Ermordung der Familie durch königliche Truppen, zu töten.<sup>435</sup>

Ein abschließendes Mal greift die Dramaturgie der Rahmenhandlung nun die Bedeutung der geistigen Dimension für die Kampfkunst auf und verflechtet diese in einer nicht unproblematischen Rede des Königs mit der Auffassung des universalen Friedens: „The desire to kill no longer exists. Only peace remains.“<sup>436</sup> Die Kraft des Schwertes wird auf die Bedeutung eines wirkungslos und sinnlos gewordenen Gegenstandes degradiert, wie der König erläutert: „[...] the ultimate ideal is when the sword disappears altogether.“<sup>437</sup> Das idealisierte Bild des Königs von Qin erreicht eine artifiziell geschaffene Intensität, welche die Glaubwürdigkeit der Figur im Vergleich zum historischen Vorbild um ein gewisses Maß reduziert. Die Problematik hinsichtlich der Gestaltung der Figur des Königs von Qin liegt vor allem im individuellen Missbrauch der historischen Persönlichkeit durch Mao Zedong. So bezog sich dieser in der Rechtfertigung seiner eigenen Schreckensherrschaft oft auf den ersten Kaiser von China und dessen Politik. Zeigt Zhang Yimou in 'Hero' einen äußerst humanen König, so initiierte der historische Qin Shihuang Di eine strikte Verfolgung von oppositionellen Gelehrten sowie eine Unterdrückung von konfuzianischem Gedankengut. Der Sinologe Helwig Schmidt-Glintzer erkennt in der Feindseligkeit Qin Shihuang Dis gegenüber dem Konfuzianismus den spezifischen Grund für die Kurzlebigkeit der Qin Dynastie.<sup>438</sup> Das polarisierende Bild des ersten Kaisers von China ergibt sich vor allem aus dem

---

<sup>433</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 1:12:50.

<sup>434</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 1:12:56.

<sup>435</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 0:55:56.

<sup>436</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 1:17:14.

<sup>437</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 1:17:04.

<sup>438</sup> Vgl. Helwig Schmidt-Glintzer. Das Alte China. S. 40.

Einigungsgedanken der rivalisierenden Reiche in Verbindung mit dem grausamen Vorgehen bei der Durchsetzung der machtpolitischen Ziele. Im Jahr 1998 schuf Chen Kaige mit 'The Emperor and the Assassin' (Jing ke ci qin wang; R: Chen Kaige; 1998) ebenfalls ein filmisches Porträt über die Persönlichkeit des ersten Kaisers von China. Auch Chen Kaige hält sich nicht exakt an den Verlauf der historischen Entwicklung, vermittelt jedoch einen komplexeren Eindruck der äußerst umstrittenen Persönlichkeit des Kaisers.

Der Namenlose lässt von seinem Plan, den König aus der Entfernung von zehn Schritten zu töten, ab und determiniert damit nicht nur das eigene Fatum, sondern zugleich Schicksal und Zukunft eines ganzen Volkes.<sup>439</sup> Das Wohl der Menschen, die nach dauerhaftem Frieden in einem geeinten Land streben, relativiert die Bedeutung der Bedürfnisse des Individuums - in 'Hero' repräsentiert durch die Figuren Flying Snow, Broken Sword, Sky, sowie durch den Namenlosen - die zunächst alle aus einer persönlichen Motivation den Tod des Königs ersehnen. Die entscheidende Diskrepanz zwischen den Figuren resultiert jedoch aus deren differenziert ausgeprägter Lernfähigkeit. Ist es zuerst Broken Sword, der eine individuelle höhere Logik hinter der Grundidee von Tianxia erfasst, so begreift auch der Namenlose auf die Erkennung der Schriftzeichen Tianxia, das Wesen des Verzichts auf eine Befriedigung des persönlichen Rachegedankens. Flying Snow jedoch bleibt der Einblick in die differenzierte Wertigkeit des Gedankens verwehrt. Sie fordert weiterhin den Tod des Königs. Flying Snows Beweggründe entspringen nicht einer vermeintlichen rationalen Erkenntnis, sondern einer tiefen Emotionalität.

Die strikte Trennung des Handlungsstranges in Rahmen- und Binnenhandlung wird nun nicht länger verfolgt. Sowohl die Figuren als auch der Handlungsgegenstand, der mit weißen Farbtönen unterlegten Episode, werden zu einem unmittelbaren Fundament der filmischen Gegenwart und Rahmenhandlung. Die differenzierten Zeit- und Inhaltsebenen der Narration werden miteinander verschlungen und bilden so eine übergeordnete Einheit.<sup>440</sup> Die Handlung mündet im gewaltsamen Tod der drei versuchten Königsattentäter. Broken Sword stirbt durch das Schwert Flying Snows, die anschließend aus Trauer um den Verlust Broken Swords durch die Klinge des

---

<sup>439</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:17:25 ff.

<sup>440</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:18:50 ff.

Schwertes Selbstmord begeht.<sup>441</sup> Der Namenlose stirbt als verhinderter Attentäter durch die Bogenschützen des Königs.<sup>442</sup> Die Inszenierung der Beerdigung des Namenlosen impliziert einen finalen Höhepunkt in der Ästhetik der visuellen Dramaturgie. Im Ablauf einer ritualartigen Zeremonie wird der Leichnam des Namenlosen – bedeckt durch ein rotes Laken - von den königlichen Garden fortgetragen. Der synchrone Bewegungsrhythmus der Soldaten, sowie die Symmetrie in der figürlichen Anordnung verweisen auf eine Stilisierung des Heldenmotivs im filmischen Kontext.<sup>443</sup>

Der König und spätere Kaiser von China lebt weiter. Mit der Einblendung von erklärenden *Subtitles* unmittelbar vor den *End Credits* fließt die fiktive Handlung in eine Schilderung der historischen Wirklichkeit. Dem König von Qin gelingt es schließlich, die sieben rivalisierenden Reiche zu einen. Somit ist die Gründung des chinesischen Kaiserreiches vollzogen. Auch der Bau der Großen Mauer wird explizit als erbrachte Leistung Qin Shihuang Dis zum Schutze seiner Untertanen, hervorgehoben.<sup>444</sup> Die in 'Hero' stattfindende Stilisierung des Herrschers impliziert eine Verherrlichung des politischen Programms Qin Shihuang Dis. Bewusst kritische Anmerkungen zur historischen Persönlichkeit des ersten Kaisers von China werden in 'Hero' aus dem inhaltlichen Kontext zurückgehalten. Titelassoziation, Filmhandlung und *Subtitles*, wie etwa: „In any war there are heroes on both sides...“<sup>445</sup> schaffen hingegen eine Reihe von Heldenkonzeptionen, die sich nicht nur in den Figuren des Namenlosen und Broken Swords konstituieren, sondern auch in der Herrschergestalt des Königs von Qin, die mit einem tränenden Auge den Tod des Namenlosen hinnehmen muss. Zhang Yimous Figur des Qin Shihuang Di kennt die Bürde des Wissens um die Opfer seiner Vorgehensweise. Qin wird in seiner Darstellung als Begründer des Kaiserreiches und damit als Grundsteinleger für das heutige China im Charakterzug seiner vermeintlichen Selbstlosigkeit stilisiert und als Erlöserfigur in die filmische Handlung eingeführt. Die hohe emotionale Qualität der Figur des Qin Shihuang Di im filmischen Kontext von 'Hero', sowie dessen Absage an die Erfüllung individueller Bedürfnisse wird als Gegenmodell zur historischen Wirklichkeit entworfen, wie die New York Times in ihrer

---

<sup>441</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:21:08 ff.

<sup>442</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:27:09.

<sup>443</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:27:56 ff.

<sup>444</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 1:29:16 ff.

<sup>445</sup> Vgl. Zhang Yimou. Hero. 0:01:22.

Onlineausgabe vom 2. Januar 2003 erwähnt: „'Hero' does not have the courage to present the massacres Qin Shihuang ordered in the name of peace under heaven. [...] The history so often questioned by modern thinkers is ignored by Zhang Yimou.“<sup>446</sup> Ferner wird Zhang in der selben Onlineausgabe der Tageszeitung angegriffen, er würde sich mit der Darstellung Qin Shihuang Dis konform an die ideologische Linie der Kommunistischen Partei heften: „The Communist Party still views the ancient leader as a pointed allegory.“<sup>447</sup>

Die in 'Hero' aufgezeigten Machtstrukturen des herrschenden Systems und seines darin verankerten Diktators erinnern unweigerlich an das Funktionieren des kommunistischen Staatsapparats in der Volksrepublik, aber auch an das vormals feudalistisch geprägte Großreich China. Sowohl die Negierung, als auch die Suppression eines persönlichen Strebens nach Widerstand gegen die geltende Doktrin der politischen Ordnung bilden die Basis einer diktatorischen Regierungsform. Das Argument des Allgemeinwohls ersetzt dabei die Bedeutung einer individuellen Bedürfnisbefriedigung, was 'Hero' in der Konstellation der Figuren und deren Entwicklungsfähigkeit zum Ausdruck bringt. Der Namenlose begreift den vermeintlichen höheren Sinnzusammenhang des Verzichtes auf das Königsattentat und stirbt so durch die omnipotente Befehlsgewalt des Herrschers. Doch aufgrund seiner Erkenntnis wird ihm das Begräbnis eines Helden zuteil.

Im öffentlichen Diskurs wird die Interpretation von 'Hero' als Parabel gegen den politischen Widerstand gedeutet und so eine Assoziation zu den Protesten am Tiananmen Platz im Juni des Jahres 1989 erzeugt. Damals endete die Forderung nach einer Demokratisierung des Landes in der Unterdrückung durch das Regierungssystem. Die New York Times quotiert in ihrer Onlineausgabe vom 2. Januar 2003 den Schauspieler Tony Leung: „During the June 4 incident, I didn't join any demonstrations, because what the Chinese government did was right – to maintain stability, which was good for everybody.“<sup>448</sup> Diese Aussage Tony Leungs unterstützt frei der Einbindung in den filmischen Kontext, das von der kritischen Öffentlichkeit gezeichnete Bild von 'Hero' als Absage an die politisch motivierte Protestbewegung und

---

<sup>446</sup> Siehe. Joseph Kahn. Arts abroad; An Emperor is reinvented, a director is criticized. In: The New York Times

<sup>447</sup> Siehe. Joseph Kahn. ebenda.

<sup>448</sup> Siehe. Joseph Kahn. ebenda.

unterstützt zugleich die Auffassung einer Linientreue des Regisseurs mit der Ideologie der amtierenden Regierung.

Neben einem problematisch zu diskutierenden Querverweis auf die zeitgenössische Innenpolitik der Volksrepublik China, enthält 'Hero' im Gehalt seiner Botschaft einen Zusatzwert in der Vielschichtigkeit der zu decodierenden Metaphorik. Dieser wirkt jener Parabel gegen den Widerstand entgegen und motiviert zum passiven Aufbegehren gegen die Armee des Reiches Qin. So vertritt das geschriebene Wort die Position des aktiven Kampfes, wie der Kalligraphiemeister in 'Hero' konkretisiert: „[...] the arrows of Qin may be powerfull. [...] But they can never annihilate our written words. [...]“<sup>449</sup> Die Kraft der Sprache, die Macht des geschriebenen Wortes und die Stärke des Intellekts bieten gemeinsam der Gewalt eines jeden totalitären Systems die Stirn und überwinden so die Abhängigkeit von einer öffentlich konstituierten Ordnung. 'Hero' kann folglich auch als ein Plädoyer für den Widerstand aufgefasst werden und in einer Weiterführung der Bedeutung von Schrift und Sprache einen Verweis auf die Große Proletarische Kulturrevolution geben, die eben jene Kultur des schriftlichen Ausdrucks in ihren Grundfesten zu unterjochen versuchte. So wurden Schriftsteller, Intellektuelle, Professoren und Künstler staatlich verfolgt und in ihrem Schaffen eingeschränkt. Konrad Seitz spricht in einer Konkretisierung der Kulturrevolution klar von einer „Beerdigung der Kultur“,<sup>450</sup> derer sich Zhang Yimou mit einer Fürsprache für die Monumentalität des Ausdrucks im geschriebenen Wort widersetzt.

Mit der Realisierung seines ersten Martial Arts Films 'Hero' befreit sich Zhang Yimou aus dem Kontext seiner frühen Filme und definiert sich im Wesen des individuellen künstlerischen Ausdrucks nicht länger über das traditionelle Modell der Themenkomplexe aus der jüngsten Vergangenheit der chinesischen Geschichte. Vielmehr erweitert er das Selbstverständnis des Künstlers in einer visuell ästhetischen Symbiose aus Metaphysik, Fiktion und historischer Wirklichkeit auf dem Fundament der Geburt eines Großreiches. Die in Episoden gegliederte Binnenhandlung, sowie der demonstrierte Perspektivismus der Wahrheit erinnern im dramaturgischen Aufbau unweigerlich an Akira Kurosawas Film 'Rashomon' (Rashomon; R: Akira Kurusawa; 1950), der ebenfalls in komplexen Strukturen mit der Subjektivität der Wahrheit

---

<sup>449</sup> Siehe. Zhang Yimou. Hero. 0:21:17.



experimentiert und damit einen wesentlichen Beitrag zur internationalen Filmgeschichte leistete. Die Frage nach der Möglichkeit einer objektiven Realität wird sowohl in 'Rashomon' als auch in 'Hero' nicht vollständig geklärt und verweist damit auf die Begrenztheit einer exakten Rekonstruktion eines spezifischen Sachverhaltes.

Die Besetzung mit international renommierten Schauspielern, wie Zhang Ziyi, die bereits in 'The Road Home' die Protagonistin gegeben hatte, wie Jet Li, Maggie Cheung und Tony Leung, sowie die finanzielle Auslastung eines breiten Budgets, lassen Parallelen zum Hollywood Kino erkennen. Der Vorrang einer modernen und technisch ausgefeilten visuellen Gestaltung gegenüber der Bedeutung des inhaltlichen Gehaltes, belegt ebenfalls eine Orientierung an der kommerziellen Vermarktungsstrategie des Filmproduktes. Die Polarisierung von 'Hero' im öffentlichen Diskurs verweist auf die Brisanz der chinesischen Politik im internationalen Raum und zeigt so eine noch immer vorhandene Bindung von Kunst und Kultur an die gesetzten Normen und Leitideen der amtierenden Regierung.

---

<sup>450</sup> Siehe. Konrad Seitz. a.a.O. S. 208.

## ii. 'House of Flying Daggers' (Shi mian mai fu). 2004

### Die Dekonstruktion der politischen Dimension

Auf den internationalen Erfolg von 'Hero' schafft Zhang Yimou im Jahr 2004 mit 'House of Flying Daggers' einen weiteren Martial Arts Film. Charakterisiert sich 'Hero' in Auswahl und Gestaltung des Handlungsschauplatzes über eine Verankerung im historischen Kontext der Streitenden Reiche, so konzentriert sich 'House of Flying Daggers' im Fundament der filmischen Handlung auf das ausgehende Zeitalter der Tang Dynastie (618 bis 907 n. Chr.).

Unmittelbar auf die *Front Credits* wird der filmisch präsentierte Zeitrahmen in der Bezeichnung des *Subtitles* „China 859 A.D.“<sup>451</sup> konkretisiert. Überprüft man die zeitliche Fixierung der Handlung im Umfeld der historischen Wirklichkeit, so manifestiert sich das von Zhang Yimou in 'House of Flying Daggers' thematisierte ausgehende 9. Jahrhundert, aufgrund einer geschwächten Zentralregierung, sowie einer damit korrespondierenden Phase von politischen Unruhen, als Niedergang der Tang Dynastie.<sup>452</sup> Mit dem *Subtitle*: „The once-mighty Tang dynasty is in decline.“<sup>453</sup> wird eine politische Basis für die konkrete Ausformung des *Plots* formuliert, die jedoch während des Handlungsverlaufes nicht wesentlich konkretisiert wird, sondern im filmischen Komplex ausschließlich eine periphere Positionierung erhält.

In unmittelbarer Kontrastierung mit 'Hero' ergibt sich für 'House of Flying Daggers' im Entwurf der Figurenkonstellation keine Konstruktion eines konkreten Machthabers. In 'Hero' wird die historische Persönlichkeit des Königs von Qin zum Vorbild einer absolutistisch regierenden Machtfigur. Dabei etabliert die filmische Dramaturgie das Porträt eines zur Selbstreflexion fähigen Mannes, der seine Berufung im Schutz des Gemeinwohls erkennt.

Bereits in den eröffnenden *Subtitles* von 'House of Flying Daggers' wird die Unfähigkeit der Herrscherdynastie mit dem Blick auf einen anonymisierten Kaiser der Tang Dynastie abgeglichen. In unmittelbarer Folge auf das politische und soziale Unvermögen der Dynastie etabliert sich eine organisierte Untergrundbewegung - genannt House of Flying Daggers - die in ihrem ideellen

---

<sup>451</sup> Siehe. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:00:40.

<sup>452</sup> Vgl. Helwig Schmidt-Glintzer. a.a.O. S. 90 ff.

<sup>453</sup> Siehe. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:00:43.

Grundsatz wohlständige Bürger beraubt, um die mittellose Bevölkerung finanziell zu unterstützen.<sup>454</sup> Aufgrund ihres unbefugten Eingriffes in die Hierarchie der bestehenden sozialen Ordnung, wird die Organisation der Flying Daggers insbesondere von der staatlichen Obrigkeit gefürchtet und bekämpft.<sup>455</sup> In ihrer räumlichen Ausdehnung agieren die Flying Daggers im geographischen Umfeld der Hauptstadt des Reiches. Nach Überprüfung der historischen Fakten könnte es sich dabei um die Stadt Chang'an handeln, die sich heute weitgehend mit dem Territorium von Xi'an deckt.<sup>456</sup>

Die Handlung eröffnet mit einem *Subtitle*, der mit der Bezeichnung von „Feng Tian County“<sup>457</sup> dem Handlungsschauplatz eine spezifischere Konkretisierung verleiht, die jedoch aus historischer Betrachtung problematisch bewertet werden muss. So lässt sich das historische Feng Tian nicht mit der bereits bestimmten geographischen Position der Stadt Chang'an vereinbaren. Aus der Divergenz in der Fixierung des Handlungsortes können zwei Thesen als mögliche Erklärung formuliert werden.

Eine erste Annahme konkretisiert mit Feng Tian einen Aktionsraum, der keinen geographischen Bezug zur historischen Kaiserresidenz erkennen lässt. Unterstützt wird diese Hypothese von der Aussage, die Widerstandsbewegung würde sich von Dorf zu Dorf über das ganze Land ausbreiten.<sup>458</sup> Diese Theorie erfordert keine Verbindlichkeit, die Stadt Chang'an als verpflichtenden Handlungsort zu fixieren. Die zweite Mutmaßung begrenzt sich auf ein fiktives Territorium des Aktionsraumes mit der Bezeichnung Feng Tian, das nicht in Verbindung mit einer geographisch definierten Verortung erkannt werden muss.

Die Ebene des Handlungsinhaltes entfaltet sich maßgeblich über das Konstrukt einer chronologisch angelegten Narration, die sich in ihrem Grundkonflikt auf eine Auseinandersetzung zwischen Obrigkeit und Oppositionsgruppe stützt. So wird die Narration durch ein Dienstgespräch zwischen den Beamten Leo (Andi Lau) und Jin (Takeshi Kaneshiro) eingeleitet. Beide Figuren charakterisieren sich zunächst über ihr ausschließliches Bestreben, den neuen Anführer der Flying Daggers aufzuspüren und ihn der

---

<sup>454</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:01:02.

<sup>455</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:01:08.

<sup>456</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:00:58.

<sup>457</sup> Siehe. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:01:13.

<sup>458</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:00:51.

Justiz zu übergeben.<sup>459</sup> In einer *Time Lapse* erfolgt ein Wechsel des Handlungsortes von der polizeilichen Wachstation in das Freudenhaus Peony Pavilion. Dort vermutet die Obrigkeit ein weibliches Mitglied der Widerstandsbewegung.

Die visuelle Formgebung des neu eingeführten Aktionsraumes präsentiert sich vor allem über die Anwendung komplexer Farbstrukturen sowie über eine breite Vielfalt an Pastellschattierungen, die sich insbesondere im Kostüm der weiblichen Figuren lokalisieren lassen. Der Einsatz einer farbspezifischen Gestaltung erzeugt eine Abgrenzung zur vorherrschenden Konzentration auf dunkle Farbnuancen in der materiellen Beschaffung der vorausgegangenen Szene. Die feinsinnige Abstimmung einer detaillierten Architektur mit einer prächtig dekorativen Innenausstattung des Handlungsraumes bekundet, gleichsam des vorherrschenden Ästhetikprinzips in 'Hero', ein spezielles Interesse an der visuellen Ebene des narrativen Gesamtkomplexes. Dabei lässt sich eine regelrechte Überstilisierung der physischen Raumstruktur erkennen. Neben der maßgeblichen Fokussierung auf Form und Anordnung der definierten Raumsituation des Handlungsortes wird das Auge des Betrachters zusätzlich an die visuelle Ausgestaltung der weiblichen Figuren herangeführt, die in der Anmut und Zerbrechlichkeit ihrer äußeren Erscheinung in den Kontext einer poetischen Verklärung des Weiblichen gerückt werden.<sup>460</sup>

Im narrativen Umfeld des Vergnügungsetablissemments wird die Figur der Xiao Mei (Zhang Ziyi) als Protagonistin in die Handlung eingeführt. Die junge Frau distanziert sich sowohl über ihre vermeintliche Blindheit, als auch im Intellekt ihrer Redegewandtheit von den übrigen Tänzerinnen, wie die folgende Aussage zeigt: „I don't want to compete with those ordinary girls. The flowers displayed here can hardly be called flowers. Real flowers bloom in the wilderness.“<sup>461</sup> Bereits in ihrem ersten Auftritt entfaltet sich das Bild eines willensstarken und selbstbewussten Charakters, wie er seit 'Red Sorghum' kennzeichnend für die Frauenfiguren des Regisseurs Zhang Yimou ist.

---

<sup>459</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:01:12 ff.

<sup>460</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:02:17 ff.

<sup>461</sup> Siehe. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:05:00 ff.

Die Begegnung zwischen der eleganten Schönheit Xiao Mei und dem eher schroff auftretenden Jin fundiert sich auf einer Subebene der dezenten erotischen Spannung, sowie auf den Grundzügen einer ästhetischen Sexualität, die insbesondere über spezifische Codes der inszenierten Körperlichkeit funktionieren und sich in der individuellen Mimik und Gestik sowie im Detail der Figurenaktion bemessen lassen. Erotik und Sinnlichkeit werden jedoch nicht in ihrer Offensichtlichkeit dargestellt. Vielmehr werden sie in einem Muster von differenzierten Andeutungen konstruiert und vermittelt. So streicht Jins Schwertklinge lediglich Xiao Meis Wange und legt ausschließlich deren Schulterpartie frei.<sup>462</sup> Die inhaltliche Gestaltung der Aktion Jins verweist dabei auf eine Stilisierung der weiblichen Körperlichkeit im Kontext einer sexuellen Dimension.

Nicht nur die Verteilung der Waffengewalt, sondern auch die eingeführte körperliche Beeinträchtigung Xiao Meis durch deren mutmaßliche Blindheit, definieren eine scheinbare Hierarchie der Machtverhältnisse. Doch bereits die folgende Tanz- und Gesangsdarbietung Xiao Meis entkräftet die Gliederung der Machtressourcen und verhandelt diese in einer geschickt zum Einsatz gebrachten Akrobatik des menschlichen Körpers neu.<sup>463</sup> Sowohl die Idealisierung der Weiblichkeit als essentielles Gestaltungsmittel im Raum der filmischen Dramaturgie, als auch die Symbiose von Farbe und Materialität fließender Stoffe und verklärter Architekturschönheit werden zum Exempel einer differenzierten Auslotung der Mannigfaltigkeit physischer und gegenständlicher Grenzbereiche. So ist die Bewegungsfolge der den Tanz Xiao Meis musikalisch begleitenden Frauengruppe von einer exakt synchron ausgeführten Choreographie umspannt, die das Spiel mit einer differenzierten Körperlichkeit als Mittel zur filmischen Gestaltung um die Modulation der visuellen Synchronität erweitert.<sup>464</sup> Die Ästhetik des Körperlichen erhält in 'House of Flying Daggers' eine zentrale Position als Moment der Leitmotivik und etabliert sich als eigenständige Substanz der optischen Wahrnehmung im filmischen Raum. Selbst die versuchte körperliche Nötigung Xiao Meis durch Jin verstärkt in der aufgelösten Ordnung von aufeinandertreffenden Farben und ineinanderfließenden Stoffen den Aspekt einer Inszenierung der weiblichen

---

<sup>462</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:05:46 ff.

<sup>463</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:06:46 ff.

<sup>464</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:09:11 ff.

Anatomie im Rahmen von spezifisch geformten Parametern einer eleganten Sinnlichkeit im Bildraum.<sup>465</sup>

Die Verteilung der Machtressourcen wird erneut auf ihre Gültigkeit hin überprüft, als Leo eintrifft. Er lässt Jin aufgrund dessen gewaltsamer Annäherung an Xiao Mei in Haft nehmen und bietet der jungen Frau im erfolgreichen „echo game“<sup>466</sup> eine Gelegenheit, ihrer Gefangennahme zu entgehen.<sup>467</sup> Sowohl die Inszenierung der akrobatischen Leistung Xiao Meis als auch deren feinsinnige Physiognomie - eingefangen in *Full Shots*<sup>468</sup> und *Close-Ups*<sup>469</sup> - stützen in ihrer visuellen Zusammenführung das Primat einer visuellen Ästhetik sowie die Poetisierung der Materie im filmischen Raum. Das Interesse der Kamera in einer Reihe von *Detail Shots* spezifischer Gegenstände<sup>470</sup> sowie der pointierte Einsatz von *Slow Motion*<sup>471</sup> konkretisieren den hohen Bedeutungsgehalt des Bildes.

Trotz des Vorrangs einer visuellen Ästhetik vollzieht die fortschreitende Handlung einen Bruch im Komplex der beschriebenen Schönheit von Körper und Materie. So kann zusätzlich eine Ebene des politischen Anspruchs, welche über die Grenze der Narration von 'House of Flying Daggers' hinaus weist und als subtile Andeutung auf das Regierungssystem der Volksrepublik China gelesen werden könnte, formiert werden. Xiao Mei äußert sich gegenüber Leo: „Government-runnig dogs, I wish to kill all of you!“<sup>472</sup> Aufgrund einer Einordnung der Aussage in das Umfeld einer politischen Motivation, die sich in 'House of Flying Daggers' über die Ablehnung des konservativen Regimes konstituiert, kann die Handlung partiell in systemkritischem Kontext gelesen werden. Die konkrete Handlungsentfaltung setzt jedoch vorzugsweise auf das Primat der visuellen Formgebung und verlagert die politische Substanz auf eine untergeordnete Ebene der filmischen Dramaturgie.

---

<sup>465</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:06:35 ff.

<sup>466</sup> Siehe. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:10:38.

<sup>467</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:09:35 ff.

<sup>468</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:11:38.

<sup>469</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:11:44.

<sup>470</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:11:15.

<sup>471</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:12:27 ff.

<sup>472</sup> Siehe. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:15:40.

Auf eine *Ellipsis* in der erzählten Zeit folgt die Verlagerung der Handlung in einen neuen Aktionsraum, der Jin und Leo sowie die inhaftierte Xiao Mei in den Räumlichkeiten der polizeilichen Behörde zeigt.<sup>473</sup> Die eindringliche Demonstration von Funktion und Effekt eines Folterinstruments gegenüber Xiao Mei<sup>474</sup> knüpft an die Etablierung einer vorherrschenden Dominanz von Körperlichkeit und Materie an, verlagert jedoch das Hauptaugenmerk der visuellen Wahrnehmung von einer Struktur der Sinnlichkeit und Grazilität auf eine Ebene von körperlichem Schmerz und Verfall. Der Handlungsgang wird fortgesetzt und offenbart die Absicht von Leo und Jin, das Geheimnis um Xiao Meis Herkunft zu lösen.<sup>475</sup>

Die folgende Entwicklung der filmischen Ereignisse umspannt die Befreiung Xiao Meis aus ihrem Gefängnis<sup>476</sup> sowie die Reise der Protagonisten Xiao Mei und Jin durch die weite Naturlandschaft von Wiesen und Wäldern. Der bereits etablierte Fokus auf die Akzentuierung von Materialität und Körperlichkeit behält auch im Wechsel des Schauplatzes seine essentielle Wertigkeit. So erfasst die vermeintlich blinde Xiao Mei mit präziser Genauigkeit die Körperkonturen Leos sowie seine Geschicklichkeit im Umgang mit der Waffe, ausschließlich über das profilierte Vermögen ihres Tastsinnes.<sup>477</sup>

Die Modulationen im Aufbau der Handlungsstruktur variieren zwischen einer kammerspielartigen Figurenkonstellation der Protagonisten, rasanten Verfolgungsjagden durch die unendlich scheinende Landschaft sowie einer Reihe von ästhetisch konzipierten Kampfsequenzen. Die dabei entstehende Dynamik verleiht dem Rhythmus der Narration einen Zusatzwert im Spannungsaufbau. Der abwechslungsreiche Einsatz von ausgewählten Stilmitteln, wie etwa dem *Parallel Editing* und der temporeichen Kamerafahrten, erweist sich als Indikator einer wesentlichen Zunahme des Spannungsgehaltes in der dramaturgischen Gestaltung.<sup>478</sup>

---

<sup>473</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:18:35 ff.

<sup>474</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:19:33 ff.

<sup>475</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:20:49 ff.

<sup>476</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:23:07 ff.

<sup>477</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:25:47 ff.

<sup>478</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:28:30 ff.

Die spezifische Formgebung der Figur Xiao Meis definiert sich dabei in zahllosen *Close-Ups* ihrer Mimik sowie in einer mannigfaltigen Pointierung ihrer Körperlichkeit, die während der Kampfsequenzen akzentuiert hervorgehoben wird und auf die allgegenwärtige sexuelle Konnotation des menschlichen Körpers verweist.<sup>479</sup>

Um eine Erweiterung des Wirkungsspektrums der visuellen Ästhetik zu initiieren, konstituiert die filmische Dramaturgie in ausgewählten Sequenzen eine Symbiose der Kamera in ihrer Position als wesentliches Instrument der Narration, mit der Aufgabe eines Requisites der filmischen Ausstattung. So berichtet die Kamera aus der Perspektive eines im Bildraum positionierten Pfeilgeschosses, das in einer Dekonstruktion des natürlichen Verhältnisses von Raum und Zeit seine Strecke zwischen gespanntem Bogen und Zielperson zurücklegt und so Xiao Mei aus der Überlegenheit ihrer Angreifer rettet.<sup>480</sup>

Ein folgender *Long Shot*<sup>481</sup> präsentiert die reiche Natur des Waldes in der Vielfalt ihrer Motive und lässt eine Separation in zwei Hauptkategorien der Konnotation zu. So wird die Funktion der spezifischen Landschaftsform als ein Schutz und Obdach gewährender natürlicher Lebensraum konzipiert. Dieser wird simultan um eine adversative Charakterisierung ergänzt, die das bedrohliche Attribut der Landschaftsformation betont, das sich wesentlich im Angebot eines Versteckes für den Feind erschließt.

Ähnlich als in der dramaturgischen Konzeption von 'Hero' unterliegt auch in 'House of Flying Daggers' die Umgebung von Natur und Landschaft der geformten Ästhetik des Visuellen, die sich der Natur in einer spezifischen Stilisierung bemächtigt und damit einen Zusatzwert in der Bildgestaltung erreicht. Inhalt und Verlauf des Handlungsganges werden dabei auf einen Aspekt der sekundären Bedeutung reduziert. So präpariert Leo die Wasserstelle einer Waldlichtung mit grünem Laub, um sie Xiao Mei als Badestelle anzubieten.<sup>482</sup> Die Stilisierung der Natur und ihres vielfältigen Reichtums integriert hier zugleich die Ästhetik der bereits mehrfach erläuterten Ebene von Sexualität und Körperlichkeit. Die badende Xiao Mei sowie ihr heimlicher Beobachter Jin<sup>483</sup> werden dabei zum Sinnbild einer sich entfaltenden

---

<sup>479</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:29:49 ff.

<sup>480</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:31:01 ff.

<sup>481</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:31:53.

<sup>482</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:32:54 ff.

<sup>483</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:35:14 ff.



sexuellen Spannung im dramaturgischen Konzept. Eine leidenschaftliche Begegnung der beiden - die in der Einstellung eines *Long Shot* gezeigt wird – wird aus der visuellen Perspektive eines anonymen Betrachters gezeigt,<sup>484</sup> der das Geschehen aus einer gewissen Distanz erfasst. Dabei etabliert sich die Kamera als Repräsentant des Rezipienten, der durch den obligatorischen Kamerablick in seiner voyeuristischen Tendenz entlarvt wird.

Die Handlung entwirft in den konkreten Figurencharakteristika einen essentiellen Spannungsaufbau, der sich unter anderem in Xiao Meis anfänglicher Ablehnung gegenüber Jins sexueller Annäherung begründet<sup>485</sup> und hinsichtlich der Figurenrelation eine Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten zulässt. Bereits die einführenden Handlungsgänge verhindern eine konkrete Zuordnung der Figuren zu starren Gesinnungen und fordern die individuelle Kreativität des Rezipienten in der Interpretation von spezifischen Handlungsmustern innerhalb der filmischen Wirklichkeit.

Während Xiao Mei am Lagerfeuer schläft trifft sich Jin im Geheimen mit Leo, um das weitere Vorgehen zu besprechen.<sup>486</sup> Diese Phase des Handlungsganges verweist auf die weiterhin als ungewiss geltenden Beweggründe, welche die Figuren veranlassen, bestimmte Handlungsfolgen zu realisieren. Aus dem Verlauf der Aktionskette, die das Doppelspiel Leos und Jins konkretisiert, wird die wahre Geisteshaltung der Figuren kaum ersichtlich. Die fehlende Einsicht in das Innenleben der Protagonisten entfernt sich von den in Yan'an und der Kulturrevolution kanonisierten Forderungen der sozialistischen Filmkonzeption an den dramaturgischen Aufbau fiktiver Figuren. Dieser sollte nach eindeutigen Parametern von Gut und Böse organisiert sein, um beim Rezipienten eine klare Separation der Kategorien zu gewährleisten. Ferner sollte in einem transparenten Figurenkonzept die nach kommunistischen Leitsätzen organisierte Filmbotschaft ersichtlich werden.

Die Verklärung von Natur und Landschaft intensiviert sich im freien Umgang mit einer Mannigfaltigkeit von Form und Farbe im künstlerisch visuellen Gestaltungsbereich und etabliert den Aktionsraum der filmisch präsentierten Umgebung in differenzierten Modifikationen. So wird vor allem eine Vielfalt an differenzierten Naturszenarien entworfen, die sich in den

---

<sup>484</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:36:40 ff.

<sup>485</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:37:50 ff.

<sup>486</sup> Vgl. Zhang Yimou. *House of Flying Daggers*. 0:39:30 ff.

jahreszeitlichen Rhythmus fügen. Dabei lebt die Konzeption der visuellen Dramaturgie erneut vom Einsatz einer dominanten Farbgebung. So kennzeichnen dunkle Farbnuancen vor allem die Dichte des Waldes, während ein Reigen bunter Farben die herbstliche Naturlandschaft untermalt.<sup>487</sup> Zhang Yimous Inszenierung der Reichhaltigkeit von Naturphänomenen beruht im Kern der Betrachtung auf einer sinnbildlichen Erhöhung der Natur und ihrer signifikanten Eigenschaften zu einem eigenen Protagonisten der Handlung. Bereits 'Red Sorghum', aber auch 'Hero' funktionieren im Vermögen ihrer vielfältigen Metaphorik wesentlich über die Illustration landschaftlicher Räume in protagonistischer Funktion. Die spezifische Gestalt der Natur korrespondiert nicht nur mit der Grundstimmung der Handlung, sondern bildet zugleich einen sinnbildlichen Antrieb für den Handlungsfortgang.

Die enge Verknötung von Mensch und Natur offenbart sich in 'House of Flying Daggers' in der stets wiederkehrenden Motivatik der Blume, die sich insbesondere in Verbindung mit der Figur Xiao Meis fixiert und sich bereits in deren Auftritt im Peony Pavilion entfaltet. Als Jin konkretisiert: „Every girl in this pavilion has taken the name of a flower.“<sup>488</sup> verweist die Aussage auf die chinesische Tradition der Benennung von Kurtisanen nach einer spezifischen Blume. Die Namensgebung spiegelt dabei die Rangordnung der Frauen wieder.<sup>489</sup> Noch während der Begegnung im Peony Pavillon gibt Jin das Versprechen: „I'll take you to where the real flowers grow.“<sup>490</sup> Eine Wiederaufnahme der Blumenmotivatik manifestiert sich als Jin und Xiao Mei auf ihrer Reise ein Feld mit Blumen und Gräsern durchqueren und Xiao Mei sich an Jins Versprechen erinnert. Dieser pflückt einen Strauß frischer Wiesenblumen und flechtet Xiao Mei die schönste Blüte in das Haar.<sup>491</sup> Die Rückbesinnung auf die Blumenmetaphorik wird durchdrungen von einem Moment der Ruhe und Seligkeit, der jedoch mit dem Auftreten des Feindes unmittelbar unterbrochen wird.<sup>492</sup> Erneut offenbart sich der Rhythmus der filmischen Dramaturgie, der in einer organisierten Reihung Elemente von Stille, Schweigen und temporärer Glückseligkeit manifestiert, um diese anschließend mit Kampfsequenzen und

---

<sup>487</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:41:13 ff.

<sup>488</sup> Siehe. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:04:56.

<sup>489</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 42.

<sup>490</sup> Siehe. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:05:22.

<sup>491</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:41:52 ff.

<sup>492</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:43:14 ff.

temporeichen Verfolgungsjagden erneut zu demontieren. Die Ästhetik des Kampfes wird dabei sowohl durch eine gezielte Akrobatik in der Choreographie der Figuren, als auch durch den Einsatz einer mobilen Kamera, die sich in differenzierten Einstellungen und visuellen Perspektiven als zeigendes und erzählendes Instrument etabliert, hergestellt. Dabei manifestiert die filmische Narration einen individuellen Rhythmus im Handlungsgang und kreiert so eine dynamische Spannung im Aktionsraum.<sup>493</sup>

Die bereits thematisierte psychologische Subebene der Narration bestätigt im erneuten Treffen Jins und Leos die bestehende Ungewissheit hinsichtlich der Handlungsmotivation der Figuren. Die eindringliche Diskussion zwischen Jin und Leo lässt jedoch die Vermutung einer persönlichen Involvierung der Protagonisten in die Angelegenheit um Xiao Mei zu.<sup>494</sup> Nachdem Jin seinen Dienst bei der Obrigkeit quittiert, entgleitet die geradlinige Grenzziehung zwischen den Dimensionen einer dienstlichen und privaten Verpflichtung. Ein *Close-Up* von Leos Mimik<sup>495</sup> komprimiert die noch bevorstehende Entwicklung der Handlung in einer angedeuteten Vorahnung, die einen Wissensvorsprung des Rezipienten hinsichtlich einer nicht greifbaren, jedoch unmittelbar bevorstehenden Katastrophe, konzipiert.

In 'House of Flying Daggers' symbolisiert die kämpferische Auseinandersetzung zwischen Xiao Mei und einer Schar von Soldaten im umgebenden Bambuswald einen Klimax der Stilisierung von fernöstlicher Kampfkunst und technischer Modulationen im Gestaltungsspektrum des audiovisuellen Bildraums. Wie schon zuvor in 'Hero', so werden auch in 'House of Flying Daggers' die Grenzen der Gravitation in ihrem Wirken außer Kraft gesetzt. Dies erlaubt den Figuren einen optimierten Freiraum im Umgang mit ihrer Körperlichkeit und negiert die Funktionsweise von gültigen Raum- und Zeitstrukturen. So erweitert sich der Handlungsschauplatz über seine natürliche Verankerung innerhalb horizontaler Raumstrukturen und gewinnt in der vertikalen Ausdehnung eine zusätzliche Freiheit für die Bewegungskoordination des menschlichen Körpers.<sup>496</sup>

---

<sup>493</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:43:45 ff.

<sup>494</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:51:34 ff.

<sup>495</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 0:54:04.

Die Konzentration der visuellen Dramaturgie auf einen Kanon an verschieden abgestuften Grüntönen in Verknüpfung mit der Konkretisierung des Bambuswaldes greift zurück auf die Symbolvielfalt der chinesischen Kulturgeschichte, die sowohl der Farbe Grün, als auch dem Naturprodukt Bambus eine gewichtige Bedeutung zukommen lässt. So wird Grün gleichgesetzt mit einer „Farbe des Lebens und dem Emblem des Frühlings.“,<sup>497</sup> aber auch mit dem glücklichen Ausgang eines Traumes, der grüne Farbnuancen aufweist. Die Symbolik der Farbe Grün bewegt sich auf der Ebene einer vielfach zu differenzierenden Konnotation, die ebenso die chinesische Mythologie berührt, als auch die Pfeiler der historischen Wirklichkeit. Grün gilt als Farbe mehrerer chinesischer Göttinnen und Götter, sowie als Farbe des Beamtentums im frühen Kaiserreich.<sup>498</sup>

Das Verständnis des Rohstoffes Bambus erschließt sich ebenfalls über eine Auswahl an Interpretationsmöglichkeiten. In 'House of Flying Daggers' manifestiert sich das Gewächs in einer dualen Funktion. Ideal fügen sich die Konturen seiner äußeren Form in Xiao Meis kampftechnische Geschicklichkeit. So begreift Xiao Mei den Zweck der Bambusrohre als effektives Instrument zur Feindesabwehr.<sup>499</sup> Der Gebrauch verschiedenst einzusetzender Waffen entzieht sich in 'House of Flying Daggers' jedoch stets einer konventionellen Bedienung nach den Gesetzmäßigkeiten einer natürlich gegebenen Wahrscheinlichkeit. Vielmehr erfolgt die Einbettung in den Kontext einer Stilisierung im visuellen Raum. So wird der spezifische Einsatz von Waffen sowie deren Wirkungsweise zum Bestandteil eines abgeschlossenen Systems der filmischen Wirklichkeit, die sich auf der Grundlage einer essentiellen Ästhetik und Idealisierung begründet.

Die Grünschattierungen des Bambuswaldes setzten sich in der äußerlichen Gestaltung der Figuren fort, was sich im ersten Auftritt der Widerstandsgruppe der Flying Daggers zeigt.<sup>500</sup> Dabei wird die Handlung mit dem Inhalt der Szene im Peony Pavilion verknüpft, indem sich deren Betreiberin als vermeintliche Anführerin der Flying Daggers offenbart. Zugleich wird die vermeintliche Blindheit Xiao Meis enttarnt.

---

<sup>496</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:00:51ff.

<sup>497</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 120.

<sup>498</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. ebenda.

<sup>499</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:00:38 ff.

<sup>500</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:07:09.

Zhang Yimou's zweiter Martial Arts Film reiht sich in der grundlegenden Verwendung individueller Farbkonzeptionen in die Ästhetiktradition seines Gesamtwerkes ein. Das Raster einer differenzierten Farblogik bedient sich einem System der spezifischen Codierung und einer individuell geforderter Decodierung.

Die Farbsymbolik der in 'House of Flying Daggers' dominant aufgegriffenen Grünschattierungen findet im Abgleich mit einer in der Kulturtradition verankerten Dechiffrierung keine wesentliche Übereinstimmung mit der Konnotation im filmischen Raum, sondern bietet Gelegenheit für ein unverbindliches Spektrum an Deutungsvariationen.

Die kontinuierliche Fluktuation in der Figurenmotivation spielt mit den Erwartungen des Rezipienten und dekonstruiert die strukturelle Beschaffenheit des flachen Handlungsganges, um einen essentiellen Mehrwert im Spannungsbogen zu gewinnen. So werden einzelne Figuren zunächst in einer spezifischen Funktion eingeführt, um im Fortgang der Handlung eine unerwartete Entwicklung zu durchlaufen.

Die Ästhetik der Dramaturgie beruht auf einer Vielzahl von akzentuierten Gestaltungselementen, wie auf einer poetisch erzählenden Kamera, einem differenzierten Spiel von Licht und Schatten, sowie auf einer anspruchsvollen Wahl der Farbnuancen. Die stilisierte Gefühlsebene der Figuren bewegt sich im System einer kontrollierten Körperlichkeit und Empfindung, was dem Rhythmus der Narration eine wesentliche Starrheit verleiht. So rollt Xiao Mei zum Abschied von Jin – mit dem sie nun eine tiefe Emotionalität verbindet - eine einzige Träne über die Wange. Ihr Gesichtsausdruck vermittelt eine kontrollierte Gefasstheit.<sup>501</sup>

Die visuelle Poetisierung erreicht ihr Optimum im finalen Duell zwischen Jin und Leo, das sich in eine Atmosphäre von zeitlicher Verdichtung fügt und so wiederholt die determinierenden Grenzen von Raum und Zeit überwindet. Der Beginn des Schwertkampfes wird zunächst in die herbstliche Natur der umgebenden Landschaft eingebettet,<sup>502</sup> jedoch rasch in das reine Weiß einer winterlichen Umgebung getaucht.<sup>503</sup> Unbehelligt von der *Ellipsis* im zeitdimensionalen Raum kämpfen Jin und Leo um die Legitimität ihrer Liebe zu

---

<sup>501</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:31:44.

<sup>502</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:38:38 ff.

<sup>503</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:40:28 ff.

Xiao Mei. Die Komprimierung des Zeitverhältnisses wird dabei zur Metapher für die Endlosigkeit und die Verzweiflung hinsichtlich einer vermeintlich aufrichtigen Empfindung der männlichen Protagonisten für die Figur Xiao Meis. Der hereinbrechende Winter wird zum Symbol für Verlust und Vergänglichkeit.

Die Farbe Weiß gilt in der chinesischen Kulturtradition als Sinnbild für Tod und Trauer; auch wenn es sich dabei korrekterweise nicht um ein reines Weiß handelt, sondern um die bräunliche Farbe eines gebleichten Stoffes.

Im Fanatismus ihrer Auseinandersetzung entsagen Jin und Leo der Realität und damit auch Xiao Mei, die das eigentliche Motiv der Konfrontation darstellt. Blanke Wut und gekränkte Ehre lassen die früheren Freunde zu Feinden werden und bestimmen die Motivation von Jins und Leos weiterem Handeln. Anders als in 'Hero' verzichtet Zhang Yimou Dramaturgie in 'House of Flying Daggers' nicht auf das Zeigen von Blut. Frisches Blut gilt in China als Chiffre des Lebens und als Sitz der Seele.<sup>504</sup> So erhält die Konnotation des frisch aus den Wunden austretenden Blutes<sup>505</sup> in 'House of Flying Daggers' einen Wandel in der Bedeutungsebene und wird zu einer Metapher für die bittersüße Liebe und den unausweichlichen Tod.

Liest man die Vielfalt der Symbolik um die Rotschattierungen insbesondere in ihrer Deutung als lebensspendende Farbe, so scheint das satte Rot des Blutes, welches das Weiß der Schneedecke durchdringt, den Kreislauf vom Leben und Sterben des Menschen zu schließen. Auch ein Bezug zur ebenfalls das Leben symbolisierenden Farbe Grün kann hergestellt werden. So finden sich deren letzte Reste im Kostüm Xiao Meis. Rot und Grün als die Farben von Hoffnung und Leben fließen am Endpunkt der Handlung ineinander, wenn Xiao Mei sich noch einmal gegen das Schicksal wendet<sup>506</sup> und verflüchtigen sich schließlich in einer flächendeckenden Allgegenwärtigkeit der weißen Materie, die Xiao Meis Sterben ankündigt und eine unüberwindbare Trennlinie zwischen Leben und Tod etabliert. Der tobende Schneesturm begräbt jedes Element der Erinnerung unter der Dichte seiner Materie. Kein fassbares Moment des Andenkens bleibt zurück. Allein das Lied, das Xiao Mei bei ihrem ersten Auftritt im Peony Pavilion gesungen hat, wird von Jin

---

<sup>504</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 43.

<sup>505</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:42:30 ff.

<sup>506</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:43:28 ff.

aufgegriffen,<sup>507</sup> was auf den kaum ausgearbeiteten Ansatz einer Rahmenhandlung verweist.

Zhang Yimous 'House of Flying Daggers' lehnt sich in der Ambition ein qualitativ hochwertiges Niveau der visuellen Ästhetik zu erlangen, partiell an der Konzeption von 'Hero' an, ohne dabei die in 'Hero' etablierten Grundstrukturen zur Gänze zu übernehmen. So fügen beide Filme Versatzstücke aus der historischen Wirklichkeit in den Kontext einer fiktiven Realität ein, verzichten jedoch auf den Anspruch der geschichtlichen Korrektheit in der Auseinandersetzung mit den überlieferten Fakten. 'Hero' tätigt mit dem Aufgreifen der Figur des ersten Kaisers von China, Qin Shihuang Di, einen unmittelbaren Verweis auf das chinesische Altertum. 'House of Flying Daggers' hingegen schöpft aus der Vielgestaltigkeit einer autonomen Auslegung der Historie und verzichtet im Wesentlichen auf die Erstellung eines Schwerpunktes, der sich realen Bezügen widmet. Das Format der qualitativen Beschaffenheit von *Plot* und *Story* verlagert sich in beiden Filmen auf eine Subebene, die aufgrund des Vorranges einer poetischen Anreicherung der Visualität, zurücktreten muss.

Der dominant vorhandene Stilisierungsmechanismus, sowie die Unterdrückung einer kritischen Bewertung historischer und zeitgeschichtlicher Hintergründe werden zu Indikatoren und Wertungsmaßstäben von Zhang Yimous Martial Arts Filmen. So wird die in 'House of Flying Daggers' getätigte Unterordnung des in 'Hero' noch vorhandenen politischen Potentials zum Vorteil einer Privatisierung des Handlungsinhaltes genutzt. Politische Debatten und Verhandlungen spielen vor dem Hintergrund der Dreiecksbeziehung von Jin, Leo und Xiao Mei kaum mehr eine tragende Rolle. So werden die Bestrebungen der Oppositionsgruppe House of Flying Daggers ausschließlich in den auf die *Front Credits* folgenden *Subtitles* etabliert, jedoch im Handlungsgang wenig kommentiert. Vielmehr bleibt eine exakte Definition der Widerstandsgruppe einer individuellen Spekulation des Einzelnen überlassen und distanziert sich so von der Determinierungskraft des Filmes als Medium zur Sendung vorgegebener politischer Denkweisen.

---

<sup>507</sup> Vgl. Zhang Yimou. House of Flying Daggers. 1:48:19 ff.

Die Fixierung Zhang Yimous auf die Ausschöpfung der visuellen Ästhetik inkludiert jedoch zugleich eine Schmälerung von Handlungsmaterie und vermittelter Botschaft. So argumentiert China Daily hinsichtlich der Martial Arts Filme: „Critics claim these films lack strong storylines. They have also been accused of being shallow and criticized for not conveying strong messages or values.“<sup>508</sup>

Das Interesse an der kommerziellen Absatzmöglichkeit auf dem internationalen Filmmarkt spiegelt sich sowohl im Entwurf des dramaturgischen Aufbaus von 'Hero' als auch in dem von 'House of Flying Daggers' wieder. Zhang Yimous filmisches Frühwerk - unter anderem die im Rahmen der vorliegenden Studie bereits analysierten Filme 'Red Sorghum', 'Raise the red Lantern' und 'To Live' - arbeitet in Dramaturgie und konkretem Handlungsinhalt mit einer im chinesischen Kulturkreis verankerten Symbolik. Dem im westlichen Kulturraum beheimateten Rezipienten eröffnen die frühen Filme Zhang Yimous aufgrund fehlender Kenntnisse der chinesischen Kultur, folglich nur einen Bruchteil der filmischen Botschaft, was den Wert des Filmproduktes als ökonomischer Exportartikel auf globaler Ebene mindert.

---

<sup>508</sup> Siehe. Curse of the box office. In: China Daily.



### iii. 'Curse of the Golden Flower' (Man cheng jin dai huang jin jia). 2006

#### Die Inszenierung des Privaten

Während sich Zhang Yimous Filme 'Hero' und 'House of Flying Daggers' dem international äußerst populären Genre des Martial Arts Films zuordnen lassen, entsteht im Jahr 2005 ein weiteres Filmprojekt Zhang Yimous, das sich nur schwer einer spezifischen Schaffensperiode des Regisseurs zuschreiben lässt. Mit 'Riding Alone for Thousands of Miles' (Qian li zhou dan qi) knüpft Zhang Yimou an den Titel einer Pekingoper an und erzählt die Geschichte eines Vater-Sohn-Konfliktes vor dem Hintergrund einer Handlungsverortung sowohl in China als auch in Japan. In der länderübergreifenden Thematik dekonstruiert Zhang Yimou auf filmischer Ebene das Spannungsverhältnis zwischen den Kulturkreisen und erzielt so eine Annäherung Chinas und Japans auf dem Sektor der künstlerischen Produktion.

'Curse of the Golden Flower' ist der vorläufig letzte Film Zhang Yimous, der in der Bezeichnung des Martial Arts Genres genannt wird. *Plot* und *Story* basieren im Fundament der strukturellen Beschaffenheit auf dem vieraktigen Theaterstück 'Thunderstorm' (Leiyu) von Cao Yu, aus dem Jahr 1933.

Cao Yu gilt heute in China als einer der wichtigsten Literaten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. So beeinflusste er maßgeblich die Entwicklung der chinesischen Theaterform des Huaju – in der englischen Transkription wiedergegeben im Wortlaut Spoken Play oder Word Drama - eine sich an westlicher Konzeption orientierende Gattung des Sprechtheaters, die insbesondere auf Realismus in der Gestaltung der Figurenrepliken setzt und eine ausdrückliche Grenzlinie zum traditionellen chinesischen Theater artikuliert. Dieses bedient sich im dramaturgischen Aufbau primär gesanglicher und musikalischer Elemente.

Die Handlung von 'Thunderstorm' konkretisiert sich im sozialen Umfeld einer großindustriellen Familie. Bereits der den ersten Akt einleitende Nebentext gibt in seiner näheren Bestimmung des Aktionsraumes Aufschluss über eine mögliche Datierung der Handlung im zeitlichen Kontext. Als verpflichtend geltender Parameter kann dabei die Anmerkung zur Ausstattung

des Bühnenraumes: „an old photograph“<sup>509</sup> herangezogen werden, die einen idealen Hinweis auf die Abgrenzung eines denkbaren Zeitintervalls, das bindend nach Erfindung des Mediums der Fotografie Mitte des 19. Jahrhunderts fixiert werden muss, vermittelt

Zhang Yimou verlagert in 'Curse of the Golden Flower' den historischen Rahmen von Handlung und Schauplatz zurück an den Kaiserhof der Späteren Tang Dynastie und definiert in einem auf die *Front Credits* folgenden *Subtitle* unmittelbar vor dem Einsatz des eigentlichen *Plots* das Jahr 928 nach Christus.<sup>510</sup> Die Handlung erschließt sich vor dem Hintergrund imperialer Machtstrukturen im Schicksal der kaiserlichen Familie, die in der Ausprägung eines folgenreichen Aktions-und Reaktionsmusters den eigenen Niedergang hervorruft. So wird die in der Figurenkonstellation zentral als Protagonistin positionierte Kaiserin Phönix (Gong Li) durch eine, als Medizin getarnte und in spezifischen Zeitintervallen dargereichte, Giftmischung systematisch auf physischer und psychischer Ebene geschwächt, in der Absicht, sie schlussendlich zu töten.

Die in der Phase des Scheiterns aufgegriffene intime Affäre zwischen der Kaiserin und deren Stiefsohn - dem Thronerben - sowie eine Infragestellung konservativer Machtstrukturen durch die Mitglieder der kaiserlichen Familie, lösen schließlich eine fatale Kette von Ereignissen aus, die in einer privaten Katastrophe münden.

In einer Sequenz von differenten Einstellungen wird eine einführende Illustration des Kaiserpalastes als Aktionsraum erzielt. Dabei observiert die Kamera eine Ansammlung von jungen Frauen, die sich im Ritual des Ankleidens einer traditionellen Zeremonie zu beugen scheinen.<sup>511</sup> In einem *Parallel Editing* verbindet die Kamera den gestischen Blick auf die Frauen mit der Präsentation einer Armee von Reitern sowie einer ersten Fokussierung auf die Figur der Kaiserin in ihren Palasträumen. Bereits die eröffnenden Einstellungen manifestieren die Erkenntnis, dass mit 'Curse of the Golden Flower' Zhang Yimous Scharfsinn für die visuelle Ästhetik bezüglich der Kategorien von räumlichem Arrangement und umfassender Bildkomposition, einen weiteren Klimax erreicht. Schon in 'Red Sorghum' verpflichtet sich Zhang

---

<sup>509</sup> Siehe. Cao Yu. Thunderstorm. S. 1.

<sup>510</sup> Vgl. Zhang Yimou. Curse of the Golden Flower. 0:00:55.

<sup>511</sup> Vgl. Zhang Yimou. Curse of the Golden Flower. 0:1:01 ff.

Yimou der Bestimmung eines symptomatischen Farbtons, der die Einheit von Handlungsinhalt und struktureller Beschaffenheit der Materienoberfläche erhöht. Der signifikante Farbton entfaltet sich anschließend in der dramaturgischen Konzeption des Sujets als leitmotivisches Element. Sowohl in 'Red Sorghum' als auch in 'Raise the Red Lantern' durchdringt die Konzentration auf ein gewähltes Modell der Farbkomposition nicht nur das System von *Plot* und *Story*, sondern etabliert sich zugleich als wesentliches Element des filmischen Organismus' in der Betitelung des Films. Die Modifikation verschiedenster Farbschattierungen, die mit 'Red Sorghum' und 'Raise the Red Lantern' beispielgebend Zhang Yimous frühes Regiewerk repräsentieren, verlieren im dramaturgischen Konzept seiner späteren Arbeit wesentlich an Gültigkeit und Einfluss. Sowohl 'To Live' 'Shanghai Triad', als auch 'Not One Less' und 'Happy Time' sind Vertreter einer dramaturgischen Separation von der signifikanten Farbgebung in der Komposition der visuellen Ästhetik. Dabei löst sich die spezifische Konzentration der Dramaturgie vom qualitätsstiftenden Zusatzwert der Farbsymbolik. Mit 'Hero' greift Zhang Yimou im Jahr 2002 erneut zurück auf das Arrangement einer feinsinnigen Farbgebung, sowohl im Bereich der visuellen Aufmachung, als auch auf dramaturgischer Ebene der Narration. Die Technik der vielfältigen Farbgrundierung fließt dabei in den Kontext des Handlungsaufbaus ein und etabliert die symptomatische Farbgestaltung als selbständiges Kommunikationsmittel, das die einzelnen Episoden der Binnenhandlung farbig untermalt.

In 'Curse of the Golden Flower' stützt sich die Konstruktion des Aktionsraumes in ihrer Beschaffenheit der Oberfläche insbesondere auf die schillernde Vielfalt der Farbverwendung, die sich nicht nur in Ornament und Dekor zeigt, sondern zugleich im Ensemble von Kostüm und Schmuckwerk der Figuren. Die Kamera arbeitet dabei mehrfach mit *Medium Shots* und *Close-Ups*, die einen aufmerksamen Blick auf den Reichtum des Details der räumlichen sowie figurbezogenen Ausstaffierung erlauben. Zunächst dominiert eine Verknüpfung von sanften Goldtönen und purpurnen Farbabstufungen die gewählte Wandverzierungen der kaiserlichen Palastmauern. Die Fülle an Begriffsinhalten der Farbe Purpur ist eng gebunden an die Tradition der chinesischen Kulturgeschichte und deren Formenreichtum in der Metaphorik.

Auf Ebene der Konnotation symbolisiert Purpur eine homogene Übereinstimmung zwischen der Allmachtsperson des Kaisers und dem Wesen des Himmels.<sup>512</sup> Die Gestalt des Imperators, der vom Palast aus über das Reich der Mitte regiert, wird in seiner omnipotenten Stellung die Bedeutungsinhalte von kaiserlicher Machtvollkommenheit und der Substanz des Himmels in seiner Person vereinen. Wolfram Eberhard erweitert die Dechiffrierung der Farbe Purpur um einen weiteren Denkansatz und konkretisiert eine Assoziation zum Gemütszustand von „Traurigkeit und Selbstbedauern“.<sup>513</sup> In 'Curse of the Golden Flower' werden beide Interpretationsmuster bedient, jedoch in differenzierter Form des Ausdrucks deutlich gemacht. So verlässt die Farbigkeit des Purpurs die Ebene der visuellen Gestaltung und begleitet symbolisch die sich entfaltende Melancholie und Tragik der filmischen Grundstimmung. Zugleich wird sie zum Sinnbild für die Figur des absolutistisch herrschenden Kaisers.

Die Poesie der visuellen Ästhetik offenbart sich neben der räumlichen und figürlichen Ausstattung vor allem im detailreichen Sichtbarmachen der Materialität von Gegenständen sowie von deren Wirkungsweise, wie etwa in einer wiederholt gezeigten Detailaufnahme des Eingießens der täglichen Giftmischung für die Kaiserin in ein gläsernes Schälchen.<sup>514</sup> Neben dem Fokus auf den Aspekt von Material und Substanz manifestiert sich die visuelle Ästhetik zusätzlich über die partiell symmetrisch koordinierte Gleichschaltung der kaiserlichen Untertanen. Die ultimative Vereinheitlichung verursacht dabei eine Entindividualisierung des Einzelnen und kreiert den Prototyp einer wesenslosen Figur, die ohne persönliche Identität im filmischen Raum existiert.<sup>515</sup>

Der *High-angle Shot* der Kamera über den Komplex des Kaiserpalastes - während einer Empfangszeremonie für den Herrscher - definiert die Dimension von Architektur und räumlicher Anordnung im Bildraum. Simultan präsentiert er die Unterdrückung des Einzelnen im Wirkungskreis des imperialen Systems von raumstruktureller Größenordnung und absoluter Autorität des Kaisers.<sup>516</sup> Die Negierung des Individuums im Bestand der Masse formuliert eine wesentliche Anonymisierung, die bereits in 'Hero' zu erkennen ist, als die kaiserlichen

---

<sup>512</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 177.

<sup>513</sup> siehe. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 177.

<sup>514</sup> Vgl. Zhang Yimou. Curse of the Golden Flower. 0:05:57. u. 0:18:42.

<sup>515</sup> Vgl. Zhang Yimou. Curse of the Golden Flower. 0:06:39 ff.

<sup>516</sup> Vgl. Zhang Yimou. Curse of the Golden Flower. 0:07:27.

Heerscharen von Reitern und Beamten auf Ebene der visuellen Kommunikation einer jeglichen Individualität enthoben werden. Im Gesamtkonstrukt der Masse wirken sie in der bloßen Funktion eines namenlosen Gliedes. Neben dem Erreichen einer qualitativ hochwertigen Ästhetik der visuellen Möglichkeit im Inszenierungsbereich von Massenszenen, erlaubt die Absage an das Individuum eine Überlegung hinsichtlich sozialer sowie machtpolitischer Assoziationen. So konnten die Inhalte von sinisiertem Marxismus und sozialistischem Herrschaftssystem das chinesische Denken insbesondere in der passiven und aktiven Bereitschaft des Volkes zur bedingungslosen Folgeleistung der ideologischen Linie infiltrieren. Eine Auflehnung gegen die Determination obligatorischer Denkmuster hatte im staatlichen Modell von Mao Zedongs Führungspolitik verhängnisvolle Konsequenzen, wie Aufstieg und Fall zahlreicher Politiker aus dem Umfeld der Kommunistischen Partei demonstrieren.

Liu Shaoqi galt in den fünfziger Jahren als Vorsitzender des Ständigen Ausschusses des Nationalen Volkskongresses sowie als stellvertretender Vorsitzender der Kommunistischen Partei und als designierter Nachfolger Mao Zedongs. Mit der Großen Proletarischen Kulturrevolution im Jahr 1966 wurde Liu Shaoqi weitgehend politisch entmachtet und, wegen fundamentaler Kontroversen mit Mao Zedong, seiner öffentlichen Ämter enthoben. Des weiteren erfolgte der Ausschluss aus der Partei sowie die Inhaftnahme des Politikers, die aufgrund der Verweigerung einer umfassenden medizinischen Versorgung, mit dem Tod Liu Shaoqis endete. Bedeutende Parteimitglieder wie Peng Dehuai - erster Verteidigungsminister der Volksrepublik China - und Lin Biao - ebenfalls designierter Nachfolger Maos - ereilte ein ähnlich tragisches Schicksal, das sich jeweils in unmittelbarem Zusammenhang mit politischem Disput in der Führungsriege der Partei definiert. Der Versuch einer politischen Gleichschaltung des Volkes zum Zweck der Unterdrückung von konterrevolutionären Denkstrukturen offenbart sich besonders in der Verfolgung von Intellektuellen und Akademikern während der Großen Proletarischen Kulturrevolution.

Die Überreste repressiver Strukturen finden sich in Form von Zensur und staatlicher Kontrolle von öffentlicher und medialer Meinungsfreiheit selbst noch im 21. Jahrhundert.

Der poetische Feinsinn etabliert sich in 'Curse of the Golden Flower' weit weniger in der Akzentuierung eines differenzierten Verständnisses für die Körperlichkeit des Menschen als stilisiertes Medium zur Vermittlung ästhetischer Grundprinzipien. Vielmehr zeigt sich die Poesie des Bildes in der Mannigfaltigkeit von Kostümmarrangement und materieller Konsistenz des Requisites. So konstituiert sich die Inszenierung des Schwertduells zwischen dem Kaiser und dessen Sohn nachhaltig in einer Akzentsetzung auf die konkrete Zierde von Rüstung und Schwert und nicht im bloßen Abwägen der Grenzbereiche einer natürlich determinierten Vielfalt von Körpereinsatz und Beweglichkeit, wie in 'Hero' und 'House of Flying Daggers'.<sup>517</sup> *Detail Shots* vom Wirkungsmoment der Schwertklingen in rasch aufeinanderfolgenden *Editings* und einem Konzept der *Slow Motion*, sowie einer kunstvoll veredelten Rüstung, unterstützen die Idee der Verlagerung des Fokus' von der Physiognomie des Menschen auf die Gegenständlichkeit der Materie.<sup>518</sup> Das Bewusstsein für eine detaillierte Formung in der fassbaren Substanz wird zu einem leitmotivischen Fundament in der Dramaturgie des Films und verlagert die Bedeutung von Inhalt und Handlung - ähnlich als in Zhang Yimous vorangehenden Martial Arts Filmen - auf einen untergeordneten Stellenwert der Gliederung dramaturgisch wichtiger Gestaltungselemente.

Die goldene Rüstung des Kaisers ist mit einer Anzahl von Drachensymbolen versehen, die sich im Verlauf der Handlung in leitmotivischem Charakter etablieren und im Kontext von 'Curse of the Golden Flower' unmittelbar als Sinnbild für die Gestalt des Herrschers zu decodieren sind. In Abgrenzung zur Figur der Kaiserin, die den symbolträchtigen Namen Phönix trägt, kann der Drache als Sinnbild der männlichen Natur, aber auch als Verweis auf die eheliche Verbindung gewertet werden.<sup>519</sup> Die Deutung der Metapher des Phönix' verlangt in der Vielschichtigkeit des Bildes eine überlegte Unterscheidung der divergierenden Bezugsebenen und lässt sich in 'Curse of the Golden Flower' am idealsten mit der Figur der Kaiserin in Bezug setzen.

---

<sup>517</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:08:32 ff.

<sup>518</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:09:34 ff.

<sup>519</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 60 ff.

Obwohl die Deutung eines weiblichen Phönix' nicht mit der ursprünglichen Auslegung des Symbols kohärent ist, gilt sie als die wahrscheinlichste Definition in interpretatorischer Verknüpfung mit dem simultanen Erscheinen des Drachens. Treten die Symbole beider Tiere zur selben Zeit auf, so wird das ursprünglich männliche Geschlecht des Phönix' negiert und mit weiblichem Bedeutungsinhalt angereichert. In der Kombination von Drachen und Phönix erkennt die wissenschaftliche Analyse der chinesischen Kulturgeschichte das Abbild des Kaiserpaares.<sup>520</sup> Ein möglicher Deutungsansatz, der sich auch auf die Protagonistenfiguren von Zhang Yimou's 'Curse of the Golden Flower' anwenden lässt.

Die Anhäufung von Metaphern und Symbolen, wie sie Zhang Yimou's filmisches Gesamtwerk auszeichnen, müssen in 'House of Flying Daggers' und 'Curse of the Golden Flower' viel von der Brisanz eines möglichen politischen Gehaltes einbüßen. Sie entziehen sich in ihrem konkreten Vermittlungsauftrag spezifisch codierter Botschaften von politischer Aussagekraft und erschöpfen sich in einer vielschichtigen Subjektivität von historischer Interpretationsfreiheit. Dabei produzieren sie ein idealisiertes Abbild der chinesischen Vergangenheit und distanzieren sich zugleich von der Aktualität politischer Hintergründe.

Die Chrysantheme ist eine weitere Metapher, die sich in ihrer Formung als wiederkehrendes Leitmotiv der Handlung erschließt, und sich sowohl im visuellen, als auch im tonalen Raum etabliert. Von der Chrysantheme ist die Rede, als einer der Söhne des Kaiserpaares an den Hof zurückkehrt und seine Mutter beim Sticken eines Chrysanthemenmotivs antrifft: „Why is Mother embroidering so many chrysanthemums?“<sup>521</sup> Darauf lautet die Antwort der Kaiserin: „It is the Chrysanthemum Festival soon, remember?“<sup>522</sup> Die Chrysantheme wird simultan auf der visuellen Ebene konkretisiert und knüpft in ihrer Farbgebung an die bereits im Titel genannte 'Golden Flower' an. Die Konnotation der Chrysantheme ist ähnlich umfangreich, als der Bedeutungsreigen von Drachen und Phönix. Sie lässt sich im Kern der Aussage jedoch konkret der Blume des Herbstes zuordnen.<sup>523</sup> Damit erlangt die Chrysantheme im Rahmen der Handlung von 'Curse of the Golden Flower' einen Zusatzwert in der analytischen Deutung. Dieser nimmt unmittelbar Bezug

---

<sup>520</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 227 ff.

<sup>521</sup> Siehe. Zhang Yimou. Curse of the Golden Flower. 0:14:00.

<sup>522</sup> Siehe. Zhang Yimou. Curse of the Golden Flower. 0:14:03.

auf den Herbst des Lebens und damit auf das finale Stadium der menschlichen Existenz, wie es in der spezifischen Darstellung der kaiserlichen Familie aufgezeigt wird. Ist die Chrysantheme im Gehalt ihrer Wahrnehmungs- und Deutungsmöglichkeiten ein durchwegs positiv zu erörterndes Pflanzensymbol, so wird sie bei Zhang Yimou als Vorbotin einer immer näher rückenden Bedrohung manifestiert. Diese korrespondiert umfassend mit dem körperlichen Verfall der Kaiserin sowie mit dem Untergang der Kaiserfamilie. Dabei wird der Spannungsaufbau insbesondere auf das Ereignis des unmittelbar bevorstehenden Chrysanthemenfests gelegt, wie sich aus der Dialogführung zwischen der Kaiserin und deren Sohn Jai ermitteln lässt: „Before the Chrysanthemum Festival [...] I must finish all the embroidery.“<sup>524</sup> In einer Diskussion zwischen den kaiserlichen Brüdern wird die Aufmerksamkeit ebenfalls auf die Bedeutung von Chrysantheme und Chrysanthemenfest gelenkt: „She seems to be obsessed with embroidering chrysanthemums.“<sup>525</sup> Darauf die Antwort: „They must be for the Festival.“<sup>526</sup>

In einem Wechsel des Schauplatzes konzentriert sich die Handlung auf die Zubereitung der bereits mehrfach im Bild- und Tonraum präsentierten Giftmischung für die Kaiserin.<sup>527</sup> Die Dialogführung zwischen der jungen Hofdame Chan und deren Vater - dem kaiserlichen Leibarzt - konstituiert eine scheinbare Verschwörung gegen die Person der Kaiserin, indem das als Medizin präsentierte Flüssigkeitspräparat in seiner Zusammensetzung der Inhaltsstoffe als verheerende Giftmischung enttarnt wird.<sup>528</sup> Zugleich formuliert sich in der Figurenreplik des Arztes eine mutmaßliche Verbindung zwischen dessen Tochter und dem Kronprinz: „Have you been visiting with the Crown Prince again?“<sup>529</sup> was dem Spannungsbogen eine zusätzliche Aussagekraft verleiht.

---

<sup>523</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 52 ff.

<sup>524</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:14:54.

<sup>525</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:15:48.

<sup>526</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:15:51.

<sup>527</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:15:57.

<sup>528</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:16:50 ff.

<sup>529</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:16:26



Ein darauffolgender *Cut* zeigt in der Anordnung verschiedenster Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen die Dekorationsvorbereitungen für das Chrysanthemenfest. Dabei wird die Farbe Gelb in die visuelle Handlungsgestaltung eingeführt.<sup>530</sup>

In alter Tradition war die Farbe ausschließlich dem Kaiser vorbehalten. Gelb symbolisiert die sogenannte fünfte Himmelsrichtung, die sich mit der räumlichen Verortung der Mitte gleichsetzen lässt und damit auf den im Mittelpunkt des Erdkreises lokalisierten Kaiser von China verweist.<sup>531</sup> In 'Curse of the Golden Flower' wird mit dem Gelb des flächendeckend angelegten Chrysanthemenfeldes - unterstützt durch den *Bird's Eye Shot* der Kamera - erneut die Allmacht des kaiserlichen Absolutismus' aufgegriffen und die Unterordnung von Beamten und Volk deutlich gemacht. Wagt man den Versuch der Bestimmung eines über sich hinausweisenden politischen Kontexts, so kann wiederholt das Funktionsprinzip des staatlichen Systems der Kommunistischen Partei zu Zeiten des Maoismus' herangezogen werden. Dabei wird die Omnipotenz des Kaisers sowie die Unterdrückung der Untertanen dem Machtapparat und Wirken der Figur Mao Zedongs gegenübergestellt.

Die Figurenkonstellation erschließt sich in ihrer ausgereiften Identität erst im fortgeschrittenen Verlauf der Handlung aus dem Fundament einer komplexen Psychologie. Diese zeigt sich ebenso in einem diffizilen System der Utopie von sozialen Verbindungen - wie etwa der Beziehung zwischen Kaiserin und Stiefsohn - aber auch in konservativen Machtkalkulationen, familiären Intrigen und später Rache. Die unantastbare Hegemonieposition des Kaisers in der Hierarchie des Staatsgefüges erzeugt ein duales Spannungsfeld im Bereich des politischen und privaten Sektors. So ruft das Erbe des Throns unter den Söhnen einen latenten Machtkampf hervor, der sich am Vorabend des Chrysanthemenfestes verstärkt im Handlungsvordergrund positioniert. Eine umfassende Spannung etabliert sich auch im Aufbegehren der Kaiserin gegen die systematische Erniedrigung im Verabreichen der todbringenden Giftmischung. Der politische Absolutismus des Herrschers durchdringt die Ebene des Intimen und Persönlichen und mündet in einer patriarchalischen Familienstruktur, die eine Selbstbestimmung des Individuums ausschließt. So

---

<sup>530</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:19:07 ff.

wird die Kaiserin mehrfach durch ihren Gatten genötigt, in dessen Anwesenheit die vorgetäuscht lebensnotwendige Medizin zu sich zu nehmen.<sup>532</sup> Ein erstmaliges Bestreben in direkte Opposition gegen ihre Fremdbestimmung zu treten misslingt aufgrund einer bindenden Zurechtweisung durch den Kaiser.<sup>533</sup> Dieser generalisiert die individuellen Bedürfnisse der Familie in Definition eines einheitlichen Apparates und nicht im Kontext der spezifischen Eigenständigkeit. So muss die Aussage des Kaisers: „Today you acted against the family’s wishes.“<sup>534</sup> im Sinne einer Verallgemeinerung des individuellen Anspruchs gelesen werden. Die Missachtung der Autonomie des Individuums erreicht einen Höchstwert, als der Kaiser aus eigener Hand das letale Serum reicht.<sup>535</sup>

Die Arbeit an der Stickerei des Chrysanthemenmotivs<sup>536</sup> wird zur haltgewährenden Notwendigkeit für die im System einer starren Rangordnung gefangene Kaiserin. Die Demütigung ihrer Individualität sowie die damit einhergehende Instabilität ihres mentalen Zustandes erzeugen gegenüber dem Erscheinungsbild der virtuos konstruierten Äußerlichkeit der Kaiserin, eine essentielle Diskrepanz. Die ihr verbleibende Autorität und Befehlsgewalt demonstriert sie in der Vorherrschaft gegenüber dem eigenen Stiefsohn – mit dem sie eine intime Affäre verbunden hatte - indem sie dessen Verhältnis zur bereits eingeführten Hofdame Chan, der Tochter des kaiserlichen Leibarztes – offen legt. In ihrem milden Urteilsspruch auf den vermeintlichen Fehltritt ihres Stiefsohnes kann sie die eigene Verletzlichkeit nicht verbergen.<sup>537</sup> Das mehrmals gezeigte Wandeln der Kaiserin über die schier endlos scheinenden prachtvollen Korridore der kaiserlichen Palastanlage wird zu einem sinnbildlichen Wandern durch den filigran verzierten goldenen Käfig, der weder Befreiung aus der konservativen Herrschaftsstruktur, noch die Emanzipation der Selbstbestimmung verspricht. Der sowohl psychische, als auch physische Verfall der Kaiserin, sowie deren Bewusstsein über die fortschreitende Vergiftung ihres Körpers werden speziell in den *Detail Shots* einer sorgfältig

---

<sup>531</sup> Vgl. Wolfram Eberhard. a.a.O. S. 104 ff.

<sup>532</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:21:14 ff.

<sup>533</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:25:37 ff.

<sup>534</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:25:05 ff.

<sup>535</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:26:54 ff.

<sup>536</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:28:22.

<sup>537</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:31:39 ff.

abgestimmten Mimik konzentriert, die sich als essentielles Medium der Kommunikation etabliert.<sup>538</sup>

Das Auftreten einer in schwarz gehüllten und in der Handlung noch nicht etablierten Unbekannten kreiert ein neues Moment der Spannung, das sich in der vertrauten Beziehung zwischen dem Kaiser und der geheimnisvollen Fremden substituiert.<sup>539</sup> Aus einer Folge von Aktions- und Reaktionsmustern, die sich ohne eine konkret ausgesprochene Formulierung verdeutlichen, offenbart sich die Identität der Frau sowohl in der aktuellen Gattin des kaiserlichen Leibarztes, als auch in der vormaligen Ehefrau des amtierenden Kaisers.<sup>540</sup>

Die Konstellation der einzelnen Figuren zueinander erzielt in der Erweiterung der Figurenzahl eine Zunahme an psychologischer Tiefenwirkung und dem damit korrespondierenden Konfliktpotential. Prüft man explizit die Vielfalt der ausgebildeten Figurencharakteristika, so kann das ausgearbeitete Muster des differenzierten Konfliktpotentials indirekt auf die Königsdramen Shakespeares verweisen. So konfrontiert die demaskierte erste Gattin des amtierenden Kaisers dessen Gesinnung als herrschsüchtig und gefühllos im Streben nach unrechter Machtakkumulation<sup>541</sup> und erzeugt damit eine Einheit mit spezifischen Inhaltsaspekten der Dramen Shakespeares. Die Manie vom Gedanken an eine allumfassende jedoch rechtmäßig nicht korrekt vergebene Autorität, wird bereits in der Handlung von 'Macbeth' eingehend erläutert und veranschaulicht, als Macbeth König Duncan tötet und zugibt: „Ich hab die Tat getan.“,<sup>542</sup> um selbst den Thron von Schottland zu besteigen. Innerer Zwiespalt und ein profiliertes Schuldbewusstsein hindern Macbeth zunächst an der Ausführung des tödlichen Vorhabens, unterwerfen sich jedoch bald der Attraktivität von Herrschaft und Befehlsgewalt, wofür Macbeth mit dem eigenen Leben bezahlen wird. Auch in 'Hamlet' wird der Thron von Dänemark mit einem illegitimen Monarchen besetzt, indem der rechtmäßige König im Zuge eines tödlichen Attentates durch den eigenen Bruder entmachtet wird, wie der Geist des rechtmäßigen Königs verlauten lässt: „[...] but know [...] The [sic!] serpent

---

<sup>538</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:36:52 ff.

<sup>539</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:38:58 ff.

<sup>540</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:40:00 ff.

<sup>541</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:40:30 ff.

<sup>542</sup> Siehe. William Shakespeare. *Macbeth*. S. 27.

that did sting thy father's life Now [sic!] wears his crown."<sup>543</sup> Der tote König kehrt als Geistwesen auf die Erde zurück, um den Sohn Hamlet zu beauftragen: „Revenge his foul and most unnatural murder.“<sup>544</sup> Shakespeares Figurenzeichnung orientiert sich in der spezifischen Ausgestaltung an einer Vielfalt von umfassend geltenden Wahrheiten, die in der Universalität ihres Wirkungsbereiches über die Epoche des elisabethanischen Zeitalters hinaus weisen und sowohl eine Zeitlosigkeit, als auch eine den Kulturkreis übergreifende Richtigkeit implizieren. In der spezifischen Allgemeingültigkeit dekonstruieren die Dramen Shakespeares die Grenzen der abendländischen Literatur und verabsolutieren den menschlichen Makel einer unersättlichen Gier nach Macht auf einer raum- und zeitlosen Ebene.

In 'Curse of the Golden Flower' erschließt sich die Dichte von Handlungsstrategik und Figurengestaltung ebenfalls im konspirativen Geschehen um eine subversive Verschiebung des konservativen Kräfteverhältnisses in politischer sowie privater Interaktion. Die Symbiose des Konfliktpotentials zwischen einer Ebene des Familiären mit dem komplex staatsmännischen Machtanspruch, erzeugt ein Spannungsmoment von Disharmonie und Unstimmigkeit im psychologischen Arrangement der Figuren.

Aus der Identifikation der ersten Gemahlin des Kaisers ergibt sich in der Konsequenz eine Anreicherung der diffizilen Figurenkonstellation mit weiteren Indikatoren im Aufbau des Spannungsbogens. Rasch erschließt sich das dramaturgische Potential der neu eingeführten Figur, die neben ihrer Zuordnung zum imperialen Familienkreis, zugleich die Mutter der Hofdame Chan verkörpert. Diese unterhält ihrerseits eine intime Beziehung zum Kronprinzen, die mit dem Auftreten der ersten Gemahlin des Kaisers und somit der Mutter des Kronprinzen eine inzestuöse Dimension erreicht.

Das Denken in patriarchalischen Hierarchien innerhalb der kaiserlichen Familie begründet ein isoliertes Fundament als der fortschreitenden Handlung zugrundeliegendes Prinzip, welches kaum Freiräume für die Emanzipation einer individuellen Aktion anbietet. Als die Kaiserin Phönix ihrem Sohn, Prinz Jai, die zielgerechte Vergiftung durch das todbringende Serum gesteht, erkennt sich dieser in einem Spannungsfeld zwischen Vater und Mutter und orientiert sich

---

<sup>543</sup> Siehe. William Shakespeare. Hamlet. S. 47.

<sup>544</sup> Siehe. William Shakespeare. a.a.O. S. 45.

zunächst an der nicht näher erläuterten Motivation des Vaters und Kaisers.<sup>545</sup> Erst die visuelle Konkretisierung der Giftmischung, sowie die Einnahme durch die Mutter, erwecken in Jai Misstrauen und Zweifel am Vorgehen des Vaters. Dies veranlasst ihn, das bereits gefällte Urteil einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen, um es schließlich zu revidieren.<sup>546</sup>

Der Kronprinz - einstiger Liebhaber der Kaiserin - negiert die mutmaßliche Verschwörung seiner Stiefmutter, ohne eine exakte Benennung des grundlegenden Gegenstandes der Motivation zu hinterfragen.<sup>547</sup> In unmittelbarer Gegenüberstellung mit der Figur des Kaisers ergibt sich für den Kronprinzen das Merkmal eines vergleichsweise zarten Charakters. Dieser fügt sich problemlos in die vorgegebene hierarchische Familienstruktur, ohne die unwandelbar erscheinenden Herrschaftsverhältnisse und etablierten konservativen Machtansprüche zu examinieren, um damit die Kräfte von Selbstbestimmung und Gerechtigkeit neu zu verteilen.

Das anfangs schwächste Glied in der familiären Rangfolge bildet der jüngste Sohn des Kaiserpaares, der in seiner Positionierung zunächst nur gering bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung des Handlungsmomentes ausüben kann und auf der verbalen Ebene der Kommunikation äußerst zurückhaltend in Erscheinung tritt.

Die Konzentration der Spannung verdichtet sich, als der Kronprinz durch seine Geliebte Chan Auskünfte über die Intrige der Kaiserin erhält, die seine Rückkehr in den Palast erfordern. Zugleich beginnt mit dem ersten Aufeinandertreffen der nicht über die Wahrheit aufgeklärten Liebenden mit deren beider Mutter, eine Überlagerung der zeitstrukturellen Ebenen von Vergangem und Gegenwärtigem. Diese determiniert die aktuelle Familienstruktur und macht eine dauerhafte Verbindung zwischen dem Kronprinzen und Chan unmöglich.<sup>548</sup> Im Sichtbarwerden der ehemaligen Kaiserin wandelt sich das bestehende familiäre Ordnungsmodell, was in einem essentiellen Mehrwert des Spannungsaufbaus resultiert.

---

<sup>545</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:45:03 ff.

<sup>546</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:48:39 ff.

<sup>547</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:50:48 ff.

<sup>548</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 0:53:40 ff.

Der von Kaiserin und Kaiser auf dem Chrysanthemenfest gemeinsam geführte Pinsel, bringt die moralischen Prinzipien von: „Loyalty, Filial Piety, Ritual, Righteousness“<sup>549</sup> zu Papier, die in der Konnotation ihrer Begrifflichkeit eine bildhafte Widersprüchlichkeit zur Lebensart der kaiserlichen Familie formulieren. Diese Divergenz definiert sich ebenso in der Degeneration moralischer Kräfte, wie auch in einer sozialen Abschottung des Individuums. Die Grundmaxime eines universal angelegten familiären Bewusstseins ist in der kaiserlichen Familie nicht existent, legitimiert sich jedoch konträr dazu in der entschiedenen Mentalität der Frau des kaiserlichen Leibarztes, das Leben der Tochter vor den unbeherrschten Machenschaften der imperialen Kräfte zu schützen. Beide Familienkonzeptionen orientieren sich so an verschiedenartigen Entwürfen der Vorstellung von einer sozialen Gemeinschaft. Die kaiserliche Familie generalisiert in scheinbarer Geschlossenheit den politischen Anspruch des Kaisers als den Endzweck einer familienübergreifenden Machtpolitik, entsagt jedoch der Familie als Produkt einer sozialen Konkordanz.

Als die erste Gemahlin des Kaisers ihre volle Identität vor der versammelten imperialen Familie und der eigenen Tochter preisgibt, komprimiert sich die Handlungsentwicklung im Rahmen einer dicht aufeinander abgestimmten Folge von schicksalhaften Begebenheiten, die in ihrer Aussagekraft geradlinig auf den Klimax des Spannungsbogens zusteuern. Die Anklage der moralischen Instabilität des Kaisers, durch dessen erste Gemahlin, im Beisein von deren Tochter und der imperialen Familie, wird mit einer Reihe von *Close-Up* Einstellungen untermalt. Diese isolieren das Maß des mimischen Ausdrucks der Figuren, verweisen auf das breite Spektrum der emotionalen Empörung, sowie auf einen beschleunigten Handlungsgang. So werden in unvermittelter Aufeinanderfolge Mutter und Tochter zu den ersten Opfern einer korrupten Staatsordnung, sowie einer amoralischen Zerrissenheit der kaiserlichen Familie.<sup>550</sup>

---

<sup>549</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 1:12:49.

Währenddessen werden die dramaturgisch bestimmten Positionierungen der Figuren innerhalb der kaiserlichen Familie neu verhandelt, was eine unerwartete Ausprägung spezifischer Handlungsstrukturen hervorruft, die sich besonders in der Figur des jüngsten Prinzen manifestiert. Als dieser seine bisher eingenommene Randposition in der hierarchischen Konstellation verlässt, fordert er den Vater und amtierenden Kaiser in unmittelbarer Konsequenz eines individuellen Machtstrebens auf: „Step down and offer me the throne!“<sup>551</sup> In direktem Anschluss erdolcht er den Kronprinzen vor den Augen des Kaiserpaares.<sup>552</sup> Erneut arbeitet die Kamera mit *Close-Ups*, um den expressiven Wert der hereinbrechenden Katastrophe visuell zu fixieren.<sup>553</sup>

Im finalen Handlungsgang etabliert sich wiederholt die Vorherrschaft einer klar artikulierten visuellen Ästhetik, die sich sowohl im differenzierten Farbeinsatz anbietet, als auch im Moment einer Verschmelzung der im Bildraum gezeigten Menschenmassen mit der stilisierten Raumillusion der Architektur des Kaiserpalastes. Insbesondere die Schattenkrieger der kaiserlichen Armee entschleiern die Vielfalt ihrer anspruchsvoll eingesetzten Körperlichkeit in der ideellen Abstimmung mit den Voraussetzungen der Bauform des Aktionsraumes.

Das Zusammentreffen des kaiserlichen Heeres mit der sich durch das Tragen des Chrysanthemensymbols auszeichnenden Streitmacht der Kaiserin, materialisiert sich vor allem im Inszenierungsstil einer Vielfalt choreographierter Formationen. Diese realisieren zunächst eine Poetisierung der umfassenden Kampfkraft, die sich jedoch bald im Kontext einer detailreichen Darstellung von kollektivem Morden und zügelloser Massenhinrichtung erschöpft.

Die Konzentration Zhang Yimous auf eine idealisierte Aufbereitung der traditionellen chinesischen Kampfkunstformen im Radius des Martial Arts Films, schafft im Rahmen von 'Hero' einen Raum und Zeit überwindenden utopischen Mehrwert. Dieser konzentriert sich in der Ausübung des Kampfes nicht auf die Funktion des Tötens, sondern erarbeitet eine essentielle Wertigkeit des Gedankenganges.

---

<sup>550</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 1:15:56 ff.

<sup>551</sup> Siehe. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 1:20:51.

<sup>552</sup> Vgl. Zhang Yimou. *Curse of the Golden Flower*. 1:20:22.

'Curse of the Golden Flower' hingegen schöpft aus einem Spannungsfeld, das nicht länger die Bedeutung des Verstandes in den Vordergrund des narrativen Konstruktes rückt, sondern zugleich die Idee der Kampfkunst als bloßes Mittel zur Ausführung einer primitiven Motivation emanzipiert.

Mit 'Curse of the Golden Flower' verfolgt Zhang Yimou ein äußerst komplex angeordnetes System der Figuren und deren Motivation, was sich in der Einordnung der Figuren in ein Raster verschiedenartigster Subkontexte verdeutlicht. So charakterisiert sich die Figur des Kaisers über den vorherrschenden Gedanken des Machterhalts, während die Kaiserin für das Recht ihrer Selbstbestimmung ebenso kämpft, als für die Inthronisierung ihres Liebhabers und Stiefsohnes. Auch die junge Hofdame Chan sorgt sich in ihrer Liebe um den Kronprinzen, was sie in unmittelbarer Konkurrenzstellung zur Kaiserin etabliert. Der jüngste Prinz hingegen versucht am Vorabend des Chrysanthemenfestes seine bislang politisch unwichtige Stellung im Rahmen der Figurenkonstellation neu zu gestalten und löst somit die finale Eskalation der Geschehnisse aus, die in einem Blutbad - das nur das Kaiserpaar verschont - enden. Die Handlungsentwicklung deutet in ihrer Decodierung auf differenzierte Strukturen machtpolitischen Ehrgeizes, der in Übereinstimmung mit den sozialistischen Ambitionen Mao Zedongs sowie mit der umfassenden Unterdrückung des Volkes begriffen werden kann, hin.

Die Definition von 'Curse of the Golden Flower' unter dem übergeordneten Aspekt des Martial Arts Genres erweist sich in der Analyse als eine nicht eindeutig korrekte Benennung im Sinne von Zhang Yimous vorausgehenden Genrevertretern 'Hero' und 'House of Flying Daggers', die sich im dramaturgischen Gehalt auf das Zeigen von ästhetisierter Kampfkunst spezialisieren. Die idealisierte Darstellung des Kampfes nimmt in der Gewichtung der narrativen Elemente von 'Curse of the Golden Flower' eine eindeutig periphere Position ein.

---

<sup>553</sup> Vgl. Zhang Yimou Curse of the Golden Flower. 1:20:25 ff.



#### IV. Schlussbetrachtung

*I always want to make different kinds of films each time. That's the way to train, to become more resilient. I want to try different styles.*

Zhang Yimou<sup>554</sup>

Die primäre Zielsetzung der vorliegenden Arbeit definierte sich insbesondere über Analyse und Bestimmung der Positionierung Zhang Yimous in einem universalen Spannungsfeld zwischen traditionellen und modernen Strukturen. Dabei wurde vor allem der konkrete Wandel im künstlerisch-ästhetischen Wirkungsfeld untersucht und ein Abhängigkeitsverhältnis von der restriktiven Verteilung der Machtressourcen auf Ebene der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit erkannt.

Die Konfrontation Chinas mit dem Westen Mitte des 19. Jahrhunderts, stellte die fundamentalen Weichen für einen nicht mehr aufzuhaltenden Modernisierungsprozess des Landes und seiner Bevölkerung. Als im Jahr 1911, mit dem Untergang der Qing Dynastie, das konfuzianische Kaisertum abgeschafft wurde, musste sich China für ein neues Ordnungssystem entscheiden. Der politische Wettstreit um die Akkumulation der totalitären Macht zwischen Jiang Jieshis Guomindang Partei und der Kommunistischen Partei Chinas stürzten das Land für Jahrzehnte in einen blutigen Bürgerkrieg. Das Medium Film wurde dabei, sowohl von den Nationalisten als auch von den Sozialisten, zum Werkzeug der politischen Propaganda instrumentalisiert und so aus dem natürlichen Kontext einer künstlerischen und ästhetischen Freiheit herausgehoben. Im Vergleich zur Strategie der Guomindang erwies sich die Kulturpolitik der Kommunistischen Partei als aggressiver und erfolgreicher. Mit der Machtübernahme der Kommunistischen Partei unter der Führung Mao Zedongs, etablierte sich eine politische Stabilität auf den Grundpfeilern einer konsequent geforderten Ideologietreue. Medien, Kunst und Literatur wurden dabei nach den Grundsätzen einer totalitären Verstaatlichung reformiert und zur politischen Manipulation missbraucht. Mao Zedongs Reden über Kunst und Literatur auf dem Forum von Yan'an kanonisierten schließlich die Einverleibung der Produkte von Kunst, Kultur und Literatur in den totalitären Staatsapparat.

Mit der Großen Proletarischen Kulturrevolution erreichte die Filmproduktion zeitweise einen totalen Stillstand. Das Kapital aus dem Ausland wurde gestrichen und die Zahl der zugelassenen Filme und Theaterstücke reduzierte sich auf ein Minimum an Modellopern, Modellballetten und Revolutionsfilmen.

Nach dem Ende der Kulturrevolution galten Zhang Yimou und die Fünfte Generation als essentielle Reformatoren des chinesischen Filmes. In ihrer offensichtlichen Ablehnung der in Yan'an verbindlich definierten Instrumentalisierung von Literatur und Kunst als Vehikel zur Verbreitung der kommunistischen Ideologie, schafften die Vertreter der Fünften Generation eine innovative Ästhetik und Filmsprache. Die Vielfalt der Neuerungen negierte die Konzeption der sozialistischen Kulturpolitik in ihrer Schmälerung des künstlerischen Ausdrucks.

Wie die Analysen der Filme Zhang Yimous zeigen konnten, erschließen sich die Ebenen von traditionellen und modernen Strukturen nicht nur in den innovativen Neuerungen des Regisseurs im Kontext einer individuellen Filmsprache, sondern auch in der visuellen Eingliederung von etablierten Kulturprodukten, die dem chinesischen Altertum entstammen. So nimmt Zhang Yimou in 'Raise the Red Lantern' Bezug auf die Tradition der chinesischen Oper, indem er die Figur der Meishan als ehemalige Sängerin auftreten lässt und die Ausstattung ihrer Kammer als Opernbühne gestaltet. In 'To Live' wird mit dem chinesischen Schattenspiel ein weiteres traditionelles Kulturprodukt eingeführt und zu einem Leitmotiv der Handlung erhoben. Als Fugui und seine Truppe mit dem Ausbrechen der Kulturrevolution ihre Aufführungen einstellen müssen, wird das Schattenspiel zu einem direkten Indikator für die chinesische Kulturtradition und ihre Unterdrückung durch das kommunistische System im Zeitalter des 20. Jahrhunderts.

Bereits mit seinem Regiedebüt 'Red Sorghum' überwindet Zhang Yimou die von Mao Zedong und Jiang Qing geforderte Figurenzeichnung nach stereotypisiertem Ideal und formt in der individuellen Ausgestaltung differenzierte Figuren, die sich keiner Schematisierung bedienen und in ihrem Entwurf den Anspruch auf eine universale Allgemeingültigkeit zurückweisen. Die Generalisierung konkreter Einzelfiguren dient dabei nur mehr dem Zweck einer spezifischen Inhaltsvermittlung auf Ebene der Konnotation. So begründet

---

<sup>554</sup> Siehe. Francis Gateward.[Hg.] a.a.O. S. 73.

sich das signifikante Wesen der Figur Chen Zoqians in 'Raise the Red Lantern' essentiell über die explizit schemenhaft bleibende Darstellung im Bildraum. Die visuelle Zurücknahme der Figur unter Verknüpfung mit ihrer autoritären Omnipotenz, entwirft einen ideellen Raum für individuelle Assoziationen bezüglich dem Funktionsprinzip von totalitären Staatensystemen unter der Führung eines einzelnen, absolutistisch auftretenden Individuums. Die denkbare Abbildung eines universalen Autokraten in der Figur Chen Zoqians erhebt jedoch keinen Anspruch auf eine zwingend geltende Dechiffrierung der konnotativen Ebene gemäß einer konkreten Persönlichkeit aus dem politischen und historischen Diskurs. Die Schaffung individualisierter Figuren, sowie der eindeutige Verzicht auf die Arbeit mit normierten Stereotypen, konstituieren eine endgültige Absage an das dramaturgische Leitkonzept der sozialistischen Kulturpolitik.

In unmittelbarer Gegenüberstellung zur staatlich regulierten Filmtradition bis zum Ende der Großen Proletarischen Kulturrevolution und dem Tod Mao Zedongs, ergibt sich in Zhang Yimous Filmen ein zusätzlicher Fortschritt, der sich in einer umfangreichen Etablierung weiblicher Protagonisten erschließt. Im Aufbau des übergeordneten Handlungsgeschehens werden sie zentral in einer dramaturgischen Leitfunktion positioniert und in Zhang Yimous frühem Regiewerk simultan zum sinnbildlichen Ausdruck für eine Jahrhunderte lange politische und soziale Unterdrückung des chinesischen Volkes durch die Kontinuität totalitärer Herrschaftsformen stilisiert. Die weiblichen Protagonisten charakterisieren sich, vor allem in 'Red Sorghum' und 'Raise the Red Lantern', essentiell über ihre anhaltend verfolgte Absicht, unter dem Joch patriarchalisch gezeichneter Gesellschaftsstrukturen eine selbstbestimmte Lebensqualität zu erreichen. Das Streben nach einer universalen Freiheit des Individuums vor dem Hintergrund der Absage an das repressive System konstituiert sich als wesentlicher Aspekt der konnotativen Ebene in den Filmen Zhang Yimous. Zugleich vermitteln die niemals pessimistisch auftretenden Figuren den Gedanken einer allgegenwärtigen Zuversicht auf den potentiellen Wandel der politischen und sozialen Realität.

In 'To Live' tritt mit der in Figur des Fugui ein männlicher Protagonist in den Mittelpunkt der Handlung. Die dennoch zentrale Positionierung der weiblichen Hauptfigur Jiazhen in der sozialen Hierarchie des Familienumfeldes, stellt das Bild einer selbstbewussten und charakterstarken Frau dar. So verfolgt Jiazhen die Umsetzung einer individuellen Lebensplanung sowie die konkrete Idee von der Familie als gesellschaftlichem Organismus im politischen Raum. Im Entwurf ihrer willensstarken und selbstsicheren Identität offenbart sich die Figur Jiazhens als wesentliches Bindeglied für den Zusammenhalt der Familie und erhält so eine zentrale Funktion im Kontext der sozialen Beziehungsstruktur im filmischen Raum.

Mit Zhang Yimous Martial Arts Filmen wird auch die Entstehung eines neuen Frauenbildes in der Figurengestaltung begründet. Dabei impliziert die konkrete Darstellung der Frauenfiguren eine Annäherung an die gesellschaftliche Gleichberechtigung der Geschlechter. Die Parameter der Figurenzeichnung lösen sich von der Konzentration auf den Befreiungsakt der weiblichen Identität und bewirken zugleich einen Wandel in der Gestaltung von Thematik und Inhalt der Narration zu Gunsten einer betont ästhetisierten Visualität.

Ein weiterer Schwerpunkt der wissenschaftlichen Analyse lag in der konkreten Untersuchung von Konstruktion, Rekonstruktion und Darstellung geschichtlicher Ereignisse und Entwicklungen im filmischen Raum des Zhang Yimou. Dabei offenbarte sich ein äußerst vielfältiges Prinzip der dramaturgischen Inszenierung. So wirft Zhang Yimou mit 'Red Sorghum' und 'Raise the Red Lantern' einen kritischen, jedoch nur indirekt und unterschwellig angedeuteten Blick auf die politische und soziale Wirklichkeit im China des 20. Jahrhunderts. Die narrative Entfaltung einer fiktiven Familientragödie wird dabei zum idealen Grundgerüst für den dramaturgischen Aufbau differenzierter Kritikansätze. Ähnlich der Konzeption von postmoderner Literatur und Dramatik, arbeitet Zhang Yimou in seinen frühen Regiewerken nicht mit konkreten Verweisen auf spezifische Sachverhalte, vielmehr überlässt er es der Interpretation des Einzelnen, eine individuelle Sinnggebung hinter der visuellen Darstellung zu erkennen. Eine Bezugnahme auf konkrete Ereignisse aus dem Kontext der chinesischen Geschichte etabliert sich mit der Verfilmung von Yu Huas Roman 'To Live', wenn Zhang Yimou nicht nur explizit den Großen

Sprung nach Vorne, sondern auch die Große Proletarische Kulturrevolution unmittelbar filmisch thematisiert.

Mit 'Shanghai Triad' erreicht der inhaltliche Gehalt der Narration eine rein fiktive Formgebung. Die Gestaltung einer kritischen Betrachtungsweise historischer Fakten wird durch die primäre Unterhaltungsfunktion des Filmes ersetzt. Mit dem Film 'Not One Less' - der in der vorliegenden Arbeit im Kontext der Analyse von 'The Road Home' ausführlicher erläutert wird – nähert sich Zhang Yimou der Zeit des ausgehenden 20. Jahrhunderts und konstruiert aus realistischem Blickwinkel die gegensätzlichen Strukturen von urbanem und ländlichem Raum. Dabei folgt keine Bezugnahme auf konkrete historische Tatsachen, vielmehr werden Ebenen einer privaten Wirklichkeit berührt, die sich von der Beurteilung politischer Ideologien separieren. In 'Happy Time' wird das Individuum ausschließlich im Umfeld der modernen Großstadt präsentiert. Dabei werden insbesondere die Spannungen von zwischenmenschlichen Beziehungen untersucht, wobei private und familiäre Konfliktsituationen der Figuren in den Vordergrund der Betrachtung treten.

In der Wahl des inhaltlichen Schwerpunktes von Zhang Yimous Martial Arts Filmen lässt sich eine Abkehr von der zeitgenössischen Moderne des 20. und 21. Jahrhunderts erkennen, wenn mit 'Hero' eine konstante Hinwendung zum Themenkreis des chinesischen Altertums beginnt. Dabei orientiert sich die Narration lediglich in spezifischen Einzelheiten an der historischen Wirklichkeit und schafft so ein äußerst stilisiertes Porträt des chinesischen Altertums. Das Format historisch belegter Fakten definiert sich dabei ausschließlich im rahmengebenden Überbau einer epochalen Konkretisierung und nicht in der differenzierten Gestaltung des filmischen Inhaltes.

Allein 'Hero' nimmt mit der Figur des ersten chinesischen Kaisers Qin Shihuang Di unmittelbar Bezug auf eine tatsächlich existente Persönlichkeit des historischen Diskurses, ohne dabei die umfassende geschichtliche Authentizität der filmischen Figuren für sich zu beanspruchen. 'House of Flying Daggers' und 'Curse of the Golden Flower' bedienen sich vor dem Hintergrund eines konstruierten Geschichtsmodells einer Vielfalt von fiktiven Figuren, die lediglich durch ein sozial und politisch fixiertes Umfeld mit dem historischen Kontext verwoben sind.

Auf die in der öffentlichen Diskussion äußerst kontrovers beurteilte Botschaft von 'Hero' im Sinne eines Instruments zur Agitation für die kommunistische Regierung, folgt in Zhang Yimous weiteren Martial Arts Filmen eine Zurücknahme der politischen Äußerung. Zur Entschärfung des politischen Kontexts tritt nun stattdessen eine Dimension des Privaten in den Fokus der zentralen Aufmerksamkeit. Sowohl in 'House of Flying Daggers' als auch in 'Curse of the Golden Flower' wird das Scheitern des Individuums wesentlich auf der Ebene des Privaten inszeniert. So entfaltet sich der zentrale Konflikt in 'House of Flying Daggers' über die Unmöglichkeit einer Liebe, in 'Curse of the Golden Flower' über die Dekonstruktion der Familienstruktur in ihrer Funktion einer sozial kompetenten Gemeinschaft zum Schutz des einzelnen Mitgliedes. Bereits in seinen frühen Filmen 'Red Sorghum' und 'Raise the Red Lantern' etabliert Zhang Yimou eine Akzentuierung des Privaten und manifestiert die Handlung der Narration in Nischen einer betonten Intimität der Figuren. Er weist jedoch in einer differenziert angewandten Symbolik über den offensichtlichen Kontext hinaus und erreicht dabei eine Berührung des politischen und sozialen Sektors, verankert im historischen Umfeld.

Zhang Yimous Martial Arts Filme leiten das 21. Jahrhundert des populären chinesischen Filmes ein und konstituieren einen neuen Anspruch an das postmoderne asiatische Kino. Als essentielle Notwendigkeit etabliert sich dabei die Adressierung eines internationalen Publikums. Die Ebene einer wesentlichen Orientierung am Streben nach ökonomischem Gewinn verlangt eine differenzierte Prüfung gängiger Filmkonzepte. Wie die ausführlichen Analysen der Martial Arts Filme bereits zeigen konnten, wird die Bedeutung der filmischen Systemkritik, sowie die Aufarbeitung der nationalen und politischen Geschichte von einer wirtschaftlich rentableren Filmkonzeption abgelöst.

Der chinesische Mainstreamfilm des 21. Jahrhunderts funktioniert vor allem nach dem Kriterium eines dramaturgisch stimmigen und vielseitigen Spannungsaufbaus, der beim Rezipienten eine möglichst breitgefächerte Emotionalität hervorrufen kann. Zusätzlich müssen die präsentierten Parameter von Inhalt, Figurenzeichnung, Thematik und visueller Gestaltung für ein globales Publikum internationalisiert werden, um den spezifisch chinesischen Gehalt zu abstrahieren und den Film auf dem Weltmarkt konkurrenzfähig zu machen. Die Popularität des chinesischen Martial Arts Filmes wird

entscheidend durch eine international renommierte Besetzungsriege gestützt, die sich im wesentlichen aus beliebten Schauspielern des Hongkong Kinos zusammensetzt, wie Maggie Cheung und Tony Leung, aber auch aus weltweit erfolgreichen Stars wie Jet Li, Zhang Ziyi und Gong Li, die in der transnationalen Filmlandschaft einen hohen Bekanntheitsgrad erlangen konnten.

Die Figurenkonzeption erschließt sich in 'Hero' und 'House of Flying Daggers' in einer Konstruktion von Heldenfiguren, die zu außergewöhnlichen Leistungen einer ästhetischen Körperakrobatik fähig sind und damit sogar eine Überwindung der geltenden Naturgesetze von Raum und Zeit ermöglichen. Das Streben nach einer individuell begründeten Freiheit formt sich nicht länger im Rahmen von persönlichen Motivationen und Bedürfnissen, sondern unterliegt dem Wohl der Gemeinschaft als primäres Ideal. Sowohl 'Red Sorghum', 'Raise the Red Lantern', und 'To Live', als auch 'The Road Home' und 'Happy Time', orientieren sich in der Figurenzeichnung nicht an der Konzeption von Heldentum, sondern am Leben des einfachen Durchschnittsbürgers, was einen hochgradigen Authentizitätsgehalt der Handlung erzeugt.

Zhang Yimous frühe Regiearbeiten widmen sich vordergründig einer Erörterung von nationalen Lebensbedingungen, Spannungen und Konflikten, die auf internationaler Ebene nur ein elitäres Publikum erreichen. Die Martial Arts Filme hingegen arbeiten mit vereinfachten Diskussionsansätzen, die vor allem in der visuellen Gestaltung von Kostüm, Figuren und Architektur ihre Verwurzelung im historischen Kontext der Entwicklung Chinas reflektieren, nicht aber im zentralen Gegenstand der Narration. So definiert sich der übergeordnete Handlungsbogen von 'House of Flying Daggers' und 'Curse of the Golden Flower' nicht über eine zwingende Verortung im chinesischen Kulturraum, sondern im Rahmen einer grenzüberschreitenden Gültigkeit der aufgezeigten Politik- und Sozialstrukturen. Die inhaltliche Gestaltung von 'To Live' hingegen bedarf einer ausführlichen Kenntnis um die historische Entwicklung Chinas im 20. Jahrhundert. Das Heranziehen eines politischen Grundwissens wird hier zur fundamentalen Notwendigkeit im Dechiffrieren der filmischen Botschaft.

Das filmische Gesamtwerk Zhang Yimous charakterisiert sich in hohem Maße über die Ebene einer differenzierten visuellen Ästhetik. In 'Red Sorghum' und 'Raise the Red Lantern', aber auch in 'Curse of the Golden Flower', wird der Entwurf einer ausgeprägten Visualität bereits in der Titelgebung angedeutet, was sich im konkreten Ausdruck einer spezifischen Farbgebung erkennen lässt.

Die Konzentration auf eine signifikante Kolorierung wird in Zhang Yimous Regiearbeit zum klar erkennbaren Leitmotiv und erreicht vorerst einen Höhepunkt in der visuellen Gestaltung von 'Hero' und 'Curse of the Golden Flower'. Neben dem gezielten Einsatz bezeichnender Farbkonzepte, manifestieren die Martial Arts Filme Zhang Yimous einen qualitativen Zusatzwert auf dem Sektor der Visualität, durch die methodische Verwendung von technisch aufwendigen *Special Effects*, die den filmischen Inhalt auf eine Subebene der Bedeutung transferieren und die Ankunft des chinesischen Filmes im neuen Jahrtausend verdeutlichen. Die Verknüpfung von Elementen der traditionellen asiatischen Kampfkunst mit der modernen Filmtechnik unterstützt die einleitend konzipierte These eines universalen Spannungsfeldes zwischen Tradition und Moderne in der Filmkunst Zhang Yimous.

Mit der vorliegenden Studie sollte gezeigt werden, dass die Entwicklungsgeschichte des chinesischen Filmes in vieler Hinsicht auch immer als politische Geschichte aufgefasst werden muss. Eine Separation der Sektoren von Kunst, Kultur und Politik erweist sich aufgrund eines allgegenwärtigen und determinierenden Abhängigkeitsverhältnisses kultureller Traditionen und Erscheinungsformen vom ideologischen Wesen des machtausübenden Regierungsapparates als unmöglich. Selbst in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts scheint die Freiheit im Umfeld einer ästhetischen und künstlerischen Schöpfung nicht gewährleistet. So wurde der im Jahr 2007 in den chinesischen Kinos laufende Film 'Lost in Beijing' (Pingguo; R: Li Yu; 2007) von der chinesischen Zensurbehörde aufgrund anstößiger Inhalte zurückgezogen. Im unmittelbaren Vergleich mit Zhang Yimous 'Happy Time', zeichnet 'Lost in Beijing' ein äußerst pessimistisches und bedrückendes Porträt, sowohl von der zeitgenössischen chinesischen Gesellschaft, als auch von der anonymen und menschenfeindlichen Umwelt der postmodernen Megacities. Bereits ein Vergleich der Titelgebung von 'Happy Time' und



'Lost in Beijing' ergibt grundsätzlich verschiedene Denkansätze in der fundamentalen Atmosphäre der Filmhandlung.

Die alle Bereiche des öffentlichen Lebens umfassende Vorbereitung auf die 29.Olympischen Sommerspiele in China spiegelte sich auch in der Filmlandschaft wieder und forderte eine universale Unterdrückung jeglicher Negativdarstellung Chinas und seiner Gesellschaft, weshalb auch 'Lost in Beijing' in spezifischen Inhalten der Zensur zum Opfer fiel. Die Abhängigkeit der öffentlichen Kunstszene von den Verhältnissen der politischen Realität ist folglich noch nicht überwunden. Wirft man jedoch einen Blick auf die geschichtliche Entwicklung Chinas vom ausgehenden 19.Jahrhundert bis ins frühe 21.Jahrhundert, so wird man unweigerlich feststellen, dass gerade in den letzten dreißig Jahren Prozesse in Gang gesetzt wurden, die einen enormen Fortschritt Chinas implizieren, der sowohl den politischen und ökonomischen als auch den sozialen Raum berührt. Wandel, Innovation und Veränderung werden noch lange nicht abgeschlossen sein und so bleibt es jedem Einzelnen überlassen, den individuellen Weg Chinas in die Zukunft zu verfolgen und kritisch zu diskutieren. Zhang Yimou erläutert hinsichtlich der aktuellen Situation Chinas: „All this is temporary. The kind of political restriction will be removed sooner or later. In the long run I am optimistic. In ten, twenty, or thirty years, this kind of political, ideological restraint will be removed with the changes in society.“<sup>555</sup>

---

<sup>555</sup> Siehe. Francis Gateward.[Hg.] a.a.O. S. 162.

## V. Anhang

### a. Filmografie

Die Filmographie beinhaltet sämtliche Filme, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelt werden sowie alle Regiearbeiten Zhang Yimous. Die Reihung folgt nach alphabetischer Auflistung der englischen Titel. Des Weiteren werden die chinesischen Titel in der offiziellen Pinyin-Umschrift sowie Regie und Produktionsjahr genannt.

Codename Cougar (Daihao meizhoubao).	Zhang Yimou 1988
Ju Dou (Judou).	Zhang Yimou 1989
Crouching Tiger, Hidden Dragon (Wohu canglong)	Ang Lee 2000
Curse of the Golden Flower (Man cheng jin dai huang jinjia)	Zhang Yimou 2006
Dingjun Mountain (Dingjun shan)	Ren Jingfeng 1905
Farewell my Concubine (Bawang bieji)	Chen Kaige 1993
Happy Time (Xingfu shiguang)	Zhang Yimou 2000
Hero (Ying xiong)	Zhang Yimou 2002
Hibiskus Town (Furong zhen)	Xie Jin 1986
House of Flying Daggers (Shi mian mai fu)	Zhang Yimou 2004
Keep Cool (You hua hao hao shui)	Zhang Yimou 1997
Legende of Tianyun Mountain (Tianyun shan chuanqi)	Xie Jin 1980
Life on a String (Bianzou bianchang)	Chen Kaige 1991
Lost in Beijing (Pingguo)	Li Yu 2007
Lumière et Compagnie	Zhang Yimou 1995
Not One Less (Yi ge dou bu neng shao)	Zhang Yimou 1999
Old Well (Lao jing)	Wu Tianming 1986
One and Eight (Yige he bage).	Zhang Junzhao 1984
Orphan Rescues Grandfather (Guer jiu zuji)	Zhang Shichuan 1923
Raise the Red Lantern (Da hong denglong gaogaogua).	Zhang Yimou 1991
Rashomon (Rashomon)	Akira Kurosawa 1950
Red Sorghum (Hong gaoliang).	Zhang Yimou 1987
Riding Alone for Thousands of Miles (Qian li zou dan qi)	Zhang Yimou 2005
Shanghai Triad (Yao a yao, yao dao waipo qiao ).	Zhang Yimou 1995
The Big Road (Dalu).	Sun Yu 1934

The Emperor and the Assassin (Jing ke ci qin wang)	Chen Kaige 1999
The Fisherman's Song (Yu guang qu).	Cai Chusheng 1934
The Goddess (Shen nü).	Wu Yonggang 1934
The Red Detachment of Women (Hongse niangzi jun).	Xie Jin 1961
The Road Home (Wo de fuqin muqin)	Zhang Yimou 1999
The Story of Qiu Ju (Qiu Ju da guansi)	Zhang Yimou 1992
To Live (Huo zhe).	Zhang Yimou 1994
Verlass ihn, um den Alten Jiang zu bekämpfen (Liuxia ta da Lao Jiang) <sup>556</sup>	Lin Qi 1948
White-Haired Girl (Baimao nü).	Shui Hua 1950
Yellow Earth (Huang tudi).	Chen Kaige 1984

---

<sup>556</sup> Trotz intensiver Recherche konnte der englische Titel nicht gefunden werden.

## **b. Produktionsdaten der Filme Zhang Yimous**

Die Angaben erheben keine Forderung auf Vollständigkeit, sondern fassen lediglich die wichtigsten Produktionsdaten um das filmische Gesamtwerk Zhang Yimous zusammen.

### **Regie**

#### **1987**

RED SORGHUM (Hong gaoliang)

Xi'an Film Studio

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Wu Tian-Ming

Drehbuch: Chen Jianyu und Zhu Wei

Buch: Mo Yan 'Red Sorghum' und 'Sorghum Wine'

Kamera: Gu Changwei

Schnitt: Du Yuan

Musik: Zhao Jiping

Cast: Gong Li, Teng Jiagen, Teng Rujun, Ji Cunhua, Jiu Ji

Color, ca. 91 Minuten

#### **1988**

CODENAME COUGAR (Daihao meizhoubao)

Xi'an Film Studio

Regie: Zhang Yimou

Drehbuch: Cheng Shiqing

Kamera: Gu Changwei und Yang Lun

Musik: Guo Feng

Besetzung: Tian Min, Gong Li, Xu Yao, Yu Rongguang, Liu Xiaoning

**1989**

## JUDOU

Xi'an Film Studio/Tokuma Communications Company

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Hu Jian, Yokuma Yasuyochi, Zhang Wenze

Drehbuch: Lui Heng

Kamera: Gu Changwei, Yang Lun

Schnitt: Du Yuan

Musik: Xia Ruijin, Zhao Jiping

Cast: Gong Li, Wei L, Li Baotian

Color, ca. 95 Minuten

**1991**

RAISE THE RED LANTERN (Da hong deng long gao gao gua)

ERA International/Salon Productions/China Film

Regie: Zhang Yimou

Produzent : Chiu Fu-Sheng

Drehbuch : Ni Zhen

Buch : Su Tong 'Wives and Concubines'

Kamera: Zhao Fei

Schnitt: Du Yuan

Musik: Zhao Jiping

Cast: Gong Li, Kong Lin, Ma Jingwu, Cao Cuifen, Jin Shuyuan, He Saifei

Color, ca. 125 Minuten

**1992**

THE STORY OF QIU JU

Sil-Metropole/Beijing Film Academy-Youth Film Studio

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Ma Fung Kwok, Feng Yiting

Drehbuch: Liu Heng

Buch: Chen Yuanbin 'The Wan Family's Lawsuit'

Kamera: Chi Xiaoning, Lu Hongyi, Yu Xiaoqun

Schnitt: Du Yuan

Musik: Zhao Jiping

Cast: Gong Li, Liu Peiqi, Lei Laosheng, Yang Liuchun, Ge Zhijun

Color, ca. 110 Minuten

**1994**

TO LIVE (Huozhe)

ERA International/Shanghai Film Studio

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Chiu Fu-Sheng, Kow Funhong, Tseng Christophe

Drehbuch: Lu Wei, Yu Hua

Buch: Yu Hua 'To Live'

Kamera: Lu Yue

Schnitt: Du Yuan

Music: Zhao Jiping

Cast: Ge You, Gong Li, Niu Ben, Guo Tao

Color, ca. 125 Minuten

**1995**

SHANGHAI TRIAD (Yao a yao, yao dao waipo qiao)

Shanghai Film Studio/Alpha Films

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Wang Wei, Zhu Yonde, Wu Yigong, Yves Marmion

Drehbuch: Bi Feiyu

Buch: 'Gang Law'

Kamera: Lu Yue

Schnitt: Du Yuan

Musik: Zhang Guangtian

Cast: Gong Li, Li Baotian, Wang Xiaoxiao, Li Xuejian, Sun Chun, Jiang Baoying

Color, ca. 109 Minuten

**LUMIÈRE ET COMPAGNIE**

Cinétévé

Regie: Zhang Yimou u.a.

Produzent : Neal Edelstein, Fabienne Servan-Schreiber

Kamera: Philippe Poulet u.a.

Schnitt: Roger Ikhlef, Timothy Miller

Schwarz-Weiß, Color, ca. 88 Minuten

**1997**

KEEP COOL (Youhua Haohao Shuo)

Guangxi Film Studio

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Wang Qiping

Drehbuch: Ping Shu

Kamera: Yue Lu

Schnitt: Du Yuan

Musik: Zhang Tianshuo

Cast: Ge You, Wen Jiang, Li Baotian, Tian Tian, Ying Qu, Zhang Yimou

Color, ca. 90 Minuten

**1999**

NOT ONE LESS (Yi ge dou bu neng shao)

Guangxi Film Studio

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Zhang Weiping, Zhao Yu

Drehbuch: Shi Xiansheng

Kamera: Hou Yong

Schnitt: Zhai Ru

Musik: San Bao

Cast: Minzhi Wei, Huike Zhang, Zhenda Tian, Enman Gao, Zhimei Sun, Yuying Feng  
u.a.

Color, ca. 106 Minuten

THE ROAD HOME (Wo de fuqin muqin)

Guangxi Film Studio

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Zhang Weiping, Zhao Yu

Drehbuch: Bao Shi

Kamera: Hou Yong

Schnitt: Zhai Ru

Musik: Bao San

Cast: Zhang Ziyi, Sun Hongjie, Zheng Hao, Zhao Yuelin, Li Bin

Color, ca. 89 Minuten

**2000**

HAPPY TIME (Xingfu shiguang)

Guangxi Film Studio

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Zhang Weiping

Drehbuch: Zi Gai

Roman: Mo Yan 'Shifu, you'll do anything for a laugh'

Kamera: Hou Yong

Schnitt: Zhai Ru

Musik: Bao San

Cast: Zhao Benshan, Dong Jie, Lifan Dong, Fu Biao

Color, ca. 95 Minuten

**2002**

HERO (Ying xiong)

Beijing New Picture Film Co.

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Zhang Weiping

Drehbuch: Zhang Yimou, Feng Li, Wang Bin

Kamera: Christopher Doyle

Schnitt: Angie Lam, Vincent Lee, Zhai Ru

Musik: Dun Tan

Cast: Jet Li, Tony Leung Chiu Wai, Maggie Cheung, Zhang Ziyi, Donnie Yen u.a.

Color, ca. 99 Minuten

**2004**

HOUSE OF FLYING DAGGERS (Shi mian mai fu)

Beijing New Picture Film Co.

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Zhang Weiping

Kamera: Zhao Xiaoding

Schnitt: Cheng Long

Musik: Shigeru Umebayashi

Cast: Takeshi Kaneshiro, Andy Lau, Zhang Ziyi, Song Dandan u.a.

Color, ca. 120 Minuten



**2005**

RIDING ALONE FOR A THOUSANDS OF MILES (Qian li zhou dan qi)

Beijing New Picture Film Co.

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Zhang Weiping

Drehbuch: Zhang Yimou, Zou Jingzhi

Kamera: Daisaku Kimura, Zhao Xiaoding

Schnitt: Cheng Long

Musik: Guo Wenjing

Cast: Ken Takakura, Shinobu Terajima, Kiichi Nakai, Ken Nakamoto, Jiami Li u.a.

Color, ca. 107 Minuten

**2006**

CURSE OF THE GOLDEN FLOWER (Ma cheng jin dai huang jinjia)

Beijing New Picture Film Co.

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Zhang Weiping

Drehbuch: Zhang Yimou

Buch: Cao Yu 'Thunderstorm'

Kamera: Zhao Xiaoding

Schnitt: Long Cheng

Musik: Shigeru Umebayashi

Cast: Chow Yun-Fat, Gong Li, Jay Chou, Liu Ye u.a.

Color, ca. 114 Minuten

**2007**

TO EACH HIS OWN CINEMA

Cannes Film Festival

Regie: Zhang Yimou

Produzent: Denis Carot u.a.

Drehbuch: Zhang Yimou

Kamera: Zhao Xiaoding

Schwarz-Weiß, Color, 114 Minuten

## **Kamera**

ONE AND EIGHT (Yige he bage) 1983

YELLOW EARTH (Huang tudi) 1984

OLD WELL (Lao jing) 1986

THE BIG PARADE (Da yuebing) 1986

## **Schauspieler**

OLD WELL (Lao jing) 1986

RED SORGHUM (Hong gaoliang) 1987

A TERRACOTTA WARRIOR (Qinyong) 1989

KEEP COOL (You hua hao hao shuo) 1997

## **Fernsehregie**

TURANDOT - AT THE FORBIDDEN CITY OF BEIJING 1998

### c. Zeittafel zur Entwicklung Chinas seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert

<b>1895</b>	Die Gebrüder Lumière stellen in Paris ihren Cinématographen vor.
<b>1896</b>	Im Zuge der Welttournee der Gebrüder Lumière findet am 11. August in Shanghai die erste Filmvorführung auf chinesischem Boden statt.
<b>1905</b>	Die erste chinesische Filmproduktion 'Dingjun Mountain' entsteht in den Fengtai Studios von Beijing.
<b>1911</b>	Mit dem Untergang der Qing Dynastie wird das zweitausend Jahre alte konfuzianische Kaisertum abgeschafft.
<b>1912</b>	Die offizielle Abdankung der Qing Dynastie erfolgt am 12. Februar.
<b>1921</b>	Die Kommunistische Partei Chinas wird gegründet.
<b>1925</b>	Sun Yixian (Sun Yatsen), Gründer der Guomindang Partei, stirbt am 12. März in Beijing.

- 1927** Die Guomindang übernimmt unter der Führung Jiang Jieshis (Tschiang Kaishek) die politische Macht in China.
- 1929** Die Guomindang Regierung führt die Zensur ein.
- 1932** Die Japaner errichten im März auf dem Gebiet der Mandschurei den Staat Mandschukuo.
- 1937** Japanische Truppen besetzten China und der Zweite Sino-Japanische Kriege beginnt auf chinesischem Staatsgebiet.
- 1938** Yuan Muzhi gründet die Yan'an Filmgruppe.
- 1942** Mao Zedong hält seine Reden über Kunst und Literatur auf dem Forum von Yan'an.
- 1949** Mao Zedong gründet am 1. Oktober die Volksrepublik China
- 1945** Japan kapituliert im Sino-Japanischen Krieg.
- 1951** Zhang Yimou wird am 14. November in Xi'an geboren.

- 1956** Mao Zedong initiiert die Kampagne Lasst Hundert Blumen Blühen und ruft damit vordergründig zur Kritik an der Partei auf.
- 1957** Die Anti-Rechts Kampagne wird ausgerufen, um gegen radikale Parteikritiker vorzugehen.
- 1958** Mao Zedong beschließt den Großer Sprung nach Vorne.
- 1966** Die Große Proletarische Kulturrevolution beginnt. Die Filmproduktion erreicht zeitweise einen absoluten Stillstand.
- 1969** Zhang Yimou wird im Rahmen des Umerziehungsprogramms der Kulturrevolution aufs Land verschickt
- 1976** Die Große Proletarische Kulturrevolution ist zu Ende.
- Mao Zedong stirbt am 9.September in Beijing
- Die Viererbande wird am 6.Oktober verhaftet.
- 1978** Deng Xiaoping übernimmt im Dezember die politische Führung in China.

- 1979** Zhang Yimou bewirbt sich an der Filmakademie in Beijing, wird zunächst abgewiesen und schließlich doch aufgenommen.
- 1982** Zhang Yimou beendet sein Studium an der Filmakademie von Beijing.
- 1987** Zhang Yimou führt mit 'Red Sorghum' zum ersten Mal selbst Regie.
- 1989** Am 4. Juni wird die Demonstrationsbewegung für eine Demokratisierung des Landes auf dem Tian'anmen Platz in Beijing von der Armee niedergeschlagen.
- 1991** Zhang Yimou dreht 'Raise the Red Lantern'
- 1994** Zhang Yimou verfilmt Yu Huas Roman 'To Live'.
- 1995** 'Shanghai Triad' entsteht.
- 1997** Deng Xiaoping stirbt am 19. Februar in Beijing im Alter von 92 Jahren. Jiang Zemin wird neuer Regierungschef.

- 1998** Zhang Yimou inszeniert Verdis Oper 'Turandot' in der Verbotenen Stadt von Beijing. Des weiteren entstehen seine Filme 'Not One Less' und 'The Road Home'
- 2000** Zhang Yimou dreht 'Happy Time'
- 2001** Der IOC erklärt am 13.Juli China als Austragungsland der 29.Olympischen Sommerspiele.
- 2002** Mit 'Hero' entsteht Zhang Yimous erster Martial Arts Film.
- 2004** Zhang Yimou dreht seinen zweiten Martial Arts Film 'House of Flying Daggers'
- 2006** 'Curse of the Golden Flower', Zhang Yimous vorerst letzter Martial Arts Film entsteht.
- 2008** Vom 8. bis zum 24.August finden in China die 29.Olympischen Sommerspiele statt. Zhang Yimou übernimmt Regie und Koordination der Eröffnungsfeier.

## **d. Quellenverzeichnis**

### **i. Film**

Curse of the Golden Flower. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Zhang Yimou. HK, VR China: Beijing New Picture Film Co. 2006. Fassung: DVD. Universal 2007. 110'.

Happy Time. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Zi Gai. VR China: Guangxi Film Studio. 2000. Fassung: DVD. Beauty Culture Communication. 97'.

Hero. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Zhang Yimou, Feng Li, Wang Bin. HK, VR China: Beijing New Picture Film Co. 2002. Fassung: DVD. Buena Vista Home Entertainment, Inc. 95'.

House of Flying Daggers. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Zhang Yimou, Feng Li, Wang Bin. HK, VR China: Beijing New Picture Film Co. 2004. Fassung: DVD. Special Pathé Edition. 2006. 114'.

Leben. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Lu Wie, Yu Hua. HK, VR China: ERA International/Shanghai Film Studio. 1994. Fassung: DVD. Süddeutsche Zeitung/ Cinemathek. 132'.

Not One Less. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Shi Xiansheng. VR China: Guangxi Film Studio. 1999. Fassung: DVD. Beauty Culture Communication. 110'.

Raise the Red Lantern. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Ni Zhen. HK, VR China, Taiwan: Fassung: DVD. Zoke Movies. 125'.

Red Sorghum. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Chen Jianyu, Zhu Wei. VR China: Xi'an Film Studio. Fassung: DVD. Classic Movie. 91'.

Shanghai Serenade. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Bi Feiyu. VR China, Frankreich: Shanghai Film Studio/Alpha Films. Fassung: DVD. Süddeutsche Zeitung/ Cinemathek. 103'.

The Road Home. Regie: Zhang Yimou. Drehbuch: Bao Shi. VR China. Guangxi Film Studio. Fassung: DVD. Classic Fiction Films of Zhang Yimou. 89'.



## ii. Literatur

Berry, Chris [Hg.]: Chinese Films in Focus. 25 New Takes. London: Publishing Verlag 2003.

Cao, Yue: Thunderstorm. 3.Aufl. Peking: Foreign Language Press 1978.

Chang, Jung u. Halliday, Jon: Mao. Das Leben eines Mannes. Das Schicksal eines Volkes. 2. Aufl. München, Sankt Pölten: Pantheon 2005.

Chow, Rey: Sentimental Fabulations, Contemporary Chinese Films. New York: Columbia University Press 2007.

Chunfang Fei, Faye [Hg.]: Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present. Michigan: The Michigan University Press 1999.

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

Dunkel, Peter F: Schattenfiguren – Schattenspiel. Geschichte – Herstellung – Spiel. Köln: DuMont Verlag 1984.

Eberhard, Wolfram: Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen. Kreuzlingen/ München: Hugendubel Verlag 2004.

Fairbank, John King: The Great Chinese Revolution 1800 – 1985. Cambridge, London, New York [u.a.]: Harper Perennial 1987.

Gateward, Francis [Hg.]: Zhang Yimou. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi 2001.

Gieselmann, Martin: Der Januskopf des Filmstars. Die Schauspielerin Gong Li. Zur Entwicklung des chinesischen Spielfilms auf den lokalen, transnationalen und internationalen Märkten (1979 – 1999). Dissertation, Wien: 2004.

Hickethier, Knut: Film – und Fernsehanalyse. 3.Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2001.

Hong, Junhao: The Internationalization of Television in China: The Evolution of Ideology, Society, and Media since the Reform. London, Westport: Praeger Publishers 1988.

Lu, Sheldon Hsiao-peng [Hg.]: Transnational Chinese Cinema. Identity, Nationhood, Gender. Honolulu: University of Hawai'i Press 1997.

Lu, Sheldon Hsiao-peng u. Yueh-Yu Yeh, Emilie: Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics. Honolulu: University of Hawai'i Press 2005.

Jubin, Hu: Projecting a Nation. Chinese National Cinema before 1949. Hongkong: Hongkong University Press 2003.

Kaminsky, Gerd [Hg.]: Der halbe Himmel für die Frauen?. Zum chinesischen Ehe – und Familienrecht. Berichte des Ludwig Boltzmann – Instituts für China – und Südostasienforschung. Nr. 22. Wien: Selbstverlag des Ludwig Boltzmann – Instituts für China – und Südostasienforschung 1986.

Kramer, Stefan: Geschichte des chinesischen Films. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 1997.

Ni, Zhen: Memoirs From the Beijing Film Academy. Durham, London: Duke University Press 2002.

Schmidt-Glintzer, Helwig: Das Alte China. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. 4. Aufl. München: Verlag C.H.Beck 2005.

Schnelle, Josef u. Suchsland, Rüdiger: Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai. Marburg: Schüren Verlag 2008.

Seitz, Konrad: China. Eine Weltmacht kehrt zurück. 3. Aufl. München: Goldmann Verlag 2006.

Semsel, George Stephen [Hg.]: Chinese Film. The State of the Art in the People's Republic. London, New York, Westport: Praeger Publishers 1987.

Semsel, George Stephen u.a. [Hg.]: Chinese Film Theory. A Guide to the New Era. New York: Praeger Publishers 1990.

Shakespeare, William: Hamlet. Richard Andrews, Rex Gibson [Hg.].  
Cambridge: University Press 1994.

Shakespeare, William: Macbeth. Dietrich Klose [Hg.]. Stuttgart: Reclam 1970.  
Silbergeld, Jerome: China into Film: Frames of Reference in Contemporary  
Chinese Cinema. London: Reaktion Books Ltd. 1999.

Yao, Esther C.M [Hg.] : At Full Speed. Hong Kong Cinema in a Borderless  
World. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2001.

Tam, Kwok-kan u. Dissanayake, Wimal: New Chinese Cinema. Hong Kong,  
New York, Oxford: Oxford University Press 1998.

Zhang, Rui: The Cinema of Feng Xiaogang. Commercialization and Censorship  
in Chinese Cinema after 1989. Hong Kong: Hong Kong University Press 2008.

Zhang, Yingjin: Screening China: Critical Interventions, Cinematic  
Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese  
Cinema. Michigan monographs in Chinese studies, Bd.92 Michigan: Center for  
Chinese Studies 2002.

Zhang, Yingjin: The City in Modern Chinese Literature and Film: Configurations  
of Space, Time, and Gender. Stanford: Stanford University Press 1996.

Zhang, Zheng [Hg.]: The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the  
Turn of the Twenty-first Century. Durham, London: Duke University Press 2007.

Überblick: Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert. Geschichte des chinesischen  
Films. In: Filmland China. Viennale-Filmland China. Sonderschau der  
internationalen Filmfestwochen Wien. Katalog. 1991. Wien: Ludwig Blaha  
Verlag & Public Relations 1991. S.32 – 37.

Kwok und Quiquemelle, M.C: Die chinesische Filmkunst und der Realismus. In:  
Filmland China. Viennale-Filmland China. Sonderschau der internationalen  
Filmfestwochen Wien. Katalog. 1991, Wien: Ludwig Blaha Verlag & Public  
Relations 1991. S.38 - 45

### iii. Internet

Chen, Xinxin: Das Ehegesetz – ein Barometer der sozialen Wandlungen.  
Chinatoday.

<http://www.chinatoday.com.cn/chinaheute/chinaheute-3/hunyin.htm>

Zugriff: 25.07.2008.

China hat die Unschuld verloren. Interview mit Zhang Yimou

<http://www.hossli.com/articles/1995/>

Zugriff: 23.09.2008.

Curse of the box office. China Daily

[http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2006-12/14/content\\_758332.htm](http://www.chinadaily.com.cn/cndy/2006-12/14/content_758332.htm)

Zugriff: 02.05.2008

Kahn, Joseph: Arts abroad; An Emperor is reinvented, a director is criticized.  
The New York Times

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F02E3DA133FF931A35752C0A9659C8B63>

Zugriff: 03.05.2008

Kreft, Heinrich: China – Die soziale Kehrseite des Aufstiegs

Bundeszentrale für politische Bildung. Aus Politik und Zeitgeschichte

[http://www.bpb.de/publikationen/94SIC6,3,0,China\\_Die\\_soziale\\_Kehrseite\\_des\\_Aufstiegs.html#art3](http://www.bpb.de/publikationen/94SIC6,3,0,China_Die_soziale_Kehrseite_des_Aufstiegs.html#art3)

Zugriff: 30.09.2008

Lumière et Compagnie

<http://www.imdb.com/title/tt0113718/>

Zugriff: 10.10.2008

Werner, Cornelia: Chinas dicke Kinder.

<http://www.abendblatt.de/daten/2006/05/27/567046.html?s=2>

Zugriff: 10.10.2008

Wie groß ist die soziale Kluft zwischen Stadt und Land in China?

[www.fmprc.gov.cn/ce/cede/det/jj/t281692.htm](http://www.fmprc.gov.cn/ce/cede/det/jj/t281692.htm)

Zugriff: 01.10.2008

Zingel, Wolfgang-Peter: Die neuen Industrienationen Indien und China und ihre Rolle im Globalisierungsprozess.  
[www.sai.uni-heidelberg.de](http://www.sai.uni-heidelberg.de)  
Zugriff: 1.10.2008

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Diplomarbeit ohne fremde Hilfe verfasst zu haben. Übernommene Gedanken und Ideen aus fremden Arbeiten wurden als solche gekennzeichnet.

Wien, den 01.Juni 2009

Stefanie Rauscher

## Curriculum Vitae

### Persönliche Daten

Name: Stefanie Rauscher  
Geburtsdatum: 12. Oktober 1984  
Geburtsort: Landshut  
Staatsbürgerschaft: Deutsch  
Muttersprache: Deutsch  
Familienstand: Ledig

### Werdegang

**Seit Oktober 2004** **Studium an der Universität Wien**

Seit Oktober 2007 Studienfach: **Sinologie**

Seit Oktober 2004 Studienfach: **Theater-, Film- und Medienwissenschaft**  
Vordiplom: **mit Auszeichnung bestanden**

Mai - Juni 2007 Forschungsreise nach Beijing, im Rahmen der Lehrveranstaltung  
**Chinesisches Gegenwartstheater und seine politischen, traditionellen und kommerziellen Bedingungen.**  
organisiert von **Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler**

**2004 - 2007** **Künstlerische Ausbildung** **Wien**

2004 Workshop zur Ensemblearbeit **Prof. Hansjörg Hack**

2004 - 2007 Rollenstudium **Prof. Peter M. Preissler**

2005 Workshop zur Pantomime **Tilmann Schleicher**

2005 Workshop zur szen.Improvisation **Alice Mortsch**

2005 Prüfung vor der Paritätischen Kommission im Fach Schauspiel: **Bestanden**

**1991 – 2004**

**Schulische Ausbildung**

1995 - 2004

**Maximilian von Montgelas Gymnasium Vilsbiburg**  
Allgemeine Hochschulreife

1991 - 1995

**Grundschule Sankt Martin Geisenhausen**

**Hospitanzen**

2005

**Der Verschwender**

Regiehospitantz

**Burgtheater Wien**

**Regie: Stefan Bachmann**

2005

**The Gingerbread Man**

Regiehospitantz

**Komödie im Bayerischen Hof  
München**

**Regie: Peter M. Preissler**

2005

**Staatsschauspiel**

Dramaturgiehospitantz

**Bayerisches**

**München**

**Sprachkenntnisse**

Deutsch:

Muttersprache

Englisch:

fließend

Chinesisch:

fortgeschritten

Französisch:

fortgeschritten