

# 16. internationales forum des jungen films berlin 1986

1

36. internationale  
filmfestspiele berlin

## XIAO CHENG ZHI CHUN

Frühling in einer kleinen Stadt

Land China 1948  
Produktion Wen-Hua-Filmstudio Shanghai

Regie Fei Mu  
Buch Li Tian Ji

Kamera Li Sheng Wei  
Ton Miao Zhen Yu  
Schnitt Xu Ming, Wei Shun Bao  
Musik Huang Yi Jun  
Dekoration Chi Ning  
Kostüme Qi Qiu Ming  
Maske Da Xu  
Requisiten Zhi Guang  
Ausstattung Zhu De Xiung  
Aufnahmeleitung Wang Yun

Darsteller  
Zhou Yu Wen Wei Wei  
Dai Li Yan Shi Yu  
Zhang Zhi Chen Li Wei  
Dai Xiu Zhang Hong Mei  
Lao Wang Cui Zhao Ming

Uraufführung 25. September 1948, Shanghai

Format 35 mm, Schwarz-weiß, 1:1.33  
Länge 85 Minuten

Verspätet als eines der Meisterwerke des chinesischen Kinos anerkannt, war Fei Mus Film eine aufsehenerregende Entdeckung, als er hier (in Hong Kong) vor zwei Jahren aufgeführt wurde — denn nur selten hatte ein chinesischer Film die Welt der Emotionen und der Sensualität mit solchem Feingefühl dargestellt. Nach dem Krieg kommt ein Arzt (Li Wei) in eine kleine Stadt, um seinen Freund aus der Kindheit (Shi Yu) zu besuchen. Er findet Shi krank und zurückgezogen lebend vor, entdeckt aber auch, daß dessen vernachlässigte Ehefrau (Wei Wei) niemand anders ist als das Mädchen, mit dem er vor zehn Jahren verlobt war. Hin- und hergerissen zwischen Verlangen und Pflichtgefühl, nähern die beiden sich einer Affäre. FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT ist ein Film, den man viele Male sehen muß.

(Aus dem Katalog des Hongkong-Festivals 1985)

## Zu diesem Film

FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT ist in jeder Hinsicht ein außergewöhnlicher Film, besonders dann, wenn man das Spektrum des chinesischen Filmschaffens von den dreißiger Jahren bis heute kennt. Schon das Thema fällt aus der Reihe: Eine Liebesgeschichte, die nicht, wie sonst in chinesischen Filmen, als schmückender Zusatz vor einem großen politischen Hintergrund erzählt wird und ebenso wenig der gängigen chinesischen Moralvorstellung Rechnung trägt, eine 'eheliche' oder in eine Ehe mündende Liebesgeschichte zu sein. Fei Mu erzählt 'nur' eine Liebesgeschichte und noch dazu eine, die im China der vierziger Jahre nicht erfüllbar ist, eine Dreiecksbeziehung, die die Institution Ehe und Familie, bis heute Grundpfeiler der chinesischen Gesellschaft, gründlich in Frage stellt.

Aber auch der Stil dieses Films ist, gemessen an anderen chinesischen Filmen, höchst ungewöhnlich. Wo sonst eine lange, in der Handlung die Chronologie exakt berücksichtigende Geschichte erzählt wird, Hintergründe und Vergangenheit ausleuchtend, ein eindeutiges Happy End am Schluß und viele erklärende Dialoge als Beiwerk, komprimiert Fei Mu seine Geschichte auf eine Momentaufnahme: Fünf Personen zehn Tage lang an einem Ort, im Haus der Familie Dai. Dort, in diesem statischen Gehäuse inszeniert er beinahe symmetrisch die Auf- und Abwärtsbewegungen der psychischen Befindlichkeit seiner Figuren. Ein Kammerstück fast, das mit wenig Dialog auskommt und seine Wirkung ausschließlich durch die bewußte Komposition der Bilder erzielt: Eine Nahaufnahme hat in diesem Film, besonders durch ihre Wiederholung, eine inhaltliche Bedeutung, ähnlich wie ein Schatten oder eine Überblendung. Zu Recht wurde Fei Mus' Stil immer wieder mit dem der traditionellen chinesischen Malerei verglichen, der Technik des 'xie yi jing', was soviel heißt wie: „Mit wenigen Strichen einen Gegenstand andeuten, ohne sich in Details zu verlieren.“ Damit ist Fei Mu auch einer der wenigen chinesischen Regisseure, die sich immer der Tradition der chinesischen Kunst verbunden fühlten und in der Lage waren, auch dem neuen Medium Film einen nationalen, unverkennbar chinesischen Charakter zu verleihen. Nur — dies wurde ebenso wenig erkannt wie anerkannt. Noch heute kennt kaum jemand in China seine Filme, sie werden weder im Kino noch im Fernsehen gezeigt, allenfalls in internen Retrospektiven für Filmschaffende. Über FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT heißt es in der 'Entwicklungsgeschichte des chinesischen Films' (dem Standardwerk zur chinesischen Filmgeschichte aus dem Jahre 1963): „Der Film wurde im September 1948 uraufgeführt. Damals entwickelte sich der Befreiungskrieg rasch und die Volksbewegung kam gerade zum Höhepunkt. So sind die negativen Auswirkungen dieses Films nicht übersehbar und tatsächlich spielte dieser Film damals nur die Rolle, den Kampf zwischen den Volksmassen zu lähmen. FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT zeigt den doppelzüngigen, weichen und labilen Charakter dieses kleinbürgerlichen Künstlers.“

Gemäß der Hauptintention des chinesischen Films seit 1949, der, was sich heute erst allmählich verändert, dem revolutionären Kampf der Volksmassen zu dienen hatte, ist es nicht verwunderlich, daß Fei Mus Filme, besonders FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT, scharfer Kritik ausgesetzt waren. Fei wurden dekadente Gefühle und bourgeoises Denken vorgeworfen, Selbstgefälligkeit und 'Betrunkenheit von sich selbst', ja sogar tiefe Depressionen wurden ihm unterstellt, weil er es gewagt hat, menschliche Konflikte außerhalb der großen revolutionären Maseneuphorie darzustellen.

Fei Mu ist der Psychologe unter den chinesischen Filmregisseuren. Nicht die Handlungen und Aktionen sind es, die ihn interessieren,

sondern die emotionale Situation seiner Figuren. FRÜHLING IN EINER KLEINEN Stadt ist eine Geschichte über das Dazwischen von Liebe und Moral. Die Liebe einerseits als mystifizierter, unrealisierbar tief im Herzen eines jeden schlummerner Traum und die Liebe andererseits als Hüterin der Moral, als Institution zur Versorgung der Ehepartner, Brutstätte für Kinder und Kleinzelle der Gesellschaft. In FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT geraten beide Liebes-Systeme gefährlich aneinander und zeigen, auch wenn der Film die auf dem konfuzianischen Weltbild gründende Moral vordergründig siegen läßt, wie unvereinbar beide Vorstellungen sind. Auf die Frage, was Liebe sei, hat der Regisseur geantwortet: „Wenn die, die sich lieben, nicht zusammenkommen und diejenigen, die sich nicht lieben, zusammenleben – das ist Liebe.“

Eine chinesische Realität. Die wirklichen Liebesgeschichten bleiben tabu, unausgesprochen, im Dunkeln. Ein Großteil des Films spielt in der Nacht. Kurz vor 24 Uhr ertönt ein Alarm, Ankündigung für die bevorstehende Stromsperre – Rückkehr der Liebenden in die Wirklichkeit: Dunkelheit. Es wird wenig gesprochen und das, was zwischen den Liebenden gesagt werden muß, geschieht in Symbolen. Eine Orchidee, die Yu Wen ihrem Geliebten überbringen läßt oder ein Ort, an dem sich die Liebenden immer wieder treffen, die Stadtmauer. Sie ist das einzige noch intakte Bauwerk der kleinen Stadt, die während des Widerstandskrieges gegen Japan zerstört wurde. Von dort aus sieht man den verfallenen einstigen Gutsbesitz der Familie – den Ort der anderen Liebe, die nur noch Verpflichtung bedeutet, Erstarrung, Freudlosigkeit, Krankheit und Depression.

Auch das Tempo der Bilder, der Rhythmus dieses zehn Tage aufzeichnenden Psychogramms entspricht den Gefühlen der Figuren. Zehn Tage vergehen zwischen dem ersten zaghaften Händedruck der Liebenden und dem letzten, als der junge Arzt ihre wegen einer Verletzung verbundene Hand küßt – dazwischen liegen Zögern, Schüchternheit, sachte Berührungen, schließlich eine Leidenschaft, die nach außen kaum mehr zu verheimlichen ist. Ähnlich, in einer langsam ansteigenden Bewegung inszeniert Fei Mu die Besuche Yu Wens bei Zhang. Er zeigt nur ihre Beine, die auf dem Kiesweg im nächtlichen Garten – ihr Schatten eilt ihr voraus – zögernd auftreten, schnell laufen oder verführerisch schreiten, auf das Zimmer des Geliebten zu. Fei Mu ist ein Meister in solchen Beobachtungen.

Sabine Heimgärtner

#### Aus einem Gespräch mit Zhang Ai Hua, Filmwissenschaftlerin und Mitarbeiterin im chinesischen Filmarchiv, Peking

*Frage:* Fei Mu ist, auch in China, so gut wie unbekannt. Er gilt als Außenseiter unter den Filmschaffenden der dreißiger und vierziger Jahre. Was hat Sie besonders gereizt, sich mit diesem Regisseur zu beschäftigen und ein Buch über seine filmische Arbeit zu schreiben?

*Zhang:* Ich mochte ihn besonders, weil mich seine Filme sehr erschüttert haben. Seine Filme sind ganz anders als die meisten chinesischen Filme. Ich sah zuerst seinen bekanntesten Film FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT, später sah ich dann den Film *Die blutige Jagd auf die Wölfe*. Ich war der Meinung, daß Fei Mu ein außerordentlich talentierter Regisseur ist und daß man ihn viel zu wenig beachtet hat. Das lag natürlich auch daran, daß er heftig kritisiert und als dekadent und bourgeois abgestempelt wurde, weil er sich mit rein persönlichen, psychologischen Konflikten beschäftigte und die politischen Hintergründe der Zeit, den Befreiungskampf in China Ende der vierziger Jahre, völlig außer Acht ließ.

*Frage:* Welchen gedanklichen Hintergrund hat dieser Film? Was ist seine Philosophie?

*Zhang:* Es geht hauptsächlich um die Auseinandersetzung mit der traditionellen Ethik und Moral in China, besonders um den Einfluß des Konfuzianismus. FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT war ursprünglich anders konzipiert. Das Buch von Li

Tian Ji sah die konfliktreiche Liebesgeschichte nur als einen Nebenhandlungsstrang vor in einem Stoff, in dem es in erster Linie um die Begeisterung des jungen Arztes für die Revolution ging. Fei Mu hat dann den Inhalt sehr stark in die Richtung seiner bevorzugten Thematik gebracht, eben der klassischen Ethik. Er hat es geschafft, aus diesem etwas Agit-Prop-ähnlichen Drehbuch eine sehr sensible, menschliche Geschichte zu entwickeln und obwohl er sehr stark vom westlichen Filmschaffen beeinflusst war, stand er fest auf der Grundlage der chinesischen Philosophie und Tradition. Deshalb war er eigentlich ein urchinesischer Regisseur, ohne dabei, wie viele konservative Filmschaffende in China, klischeehaft und plump die Moral zu verteidigen.

*Frage:* Die Liebe wird in diesem Film von der Moral besiegt. Hätte der Film auch anders ausgehen können?

*Zhang:* Nein, weil das weder zur damaligen Zeit noch zu Fei Mus Auffassung gepaßt hätte. Er diskutierte bei den Dreharbeiten immer wieder mit den Schauspielern über das Thema seiner Filme, zum Beispiel über die Menschenwürde, über Gefühle, Moral oder Liebe. In FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT hätte die Hauptfigur sich vom Gefühl her für den Geliebten entscheiden müssen, aber nach der ethisch-moralischen Vorstellung gehört sie zu ihrem Ehemann. Fei Mu hatte volles Verständnis für Gefühle, er war selbst sehr emotional, aber am Schluß des Films ergreift er doch Partei für die herrschende Moral. So hat er den Film inszeniert, aber mit all den Konfliktstoffen, die bis zu dieser 'Schlußentscheidung' auftreten. Als die Hauptdarstellerin fragte, wie sie die Rolle spielen soll, sagte er ihr: „Das Gefühl wird von der Moral gelenkt.“ Auf die Frage, was Liebe sei, hat er einmal geantwortet: „Wenn die Liebenden nicht zusammen sein können und die, die sich nicht lieben, zusammenleben, das ist Liebe.“

Zu diesem Thema hatte er auch eine persönliche Beziehung. Seine Ehefrau war, wie üblich im alten China, von den Eltern ausgesucht worden. Sie war nicht sehr gebildet und nicht sonderlich emanzipiert. Mit ihr hatte er Kinder und ein Familienleben. Interessiert war er aber eigentlich mehr an anderen Kontakten, die ihn intellektuell mehr forderten. Er arbeitete ja auch in der Filmbranche und kannte dadurch sehr viele Leute, auch Frauen, aber er hielt absolut zu seiner Familie. Aufgrund seiner eigenen Erfahrungen ist es ihm gelungen, das Thema 'Liebe und Moral' sehr menschlich darzustellen, er hat nicht einfach eine trockene Moralpredigt gehalten.

*Frage:* In Ihrem Buch über Fei Mu haben Sie Fei Mus Regiearbeit als beispielhaft bezeichnet. Könnten Sie sich vorstellen, daß ein solcher Film im China der achtziger Jahre gemacht wird?

*Zhang:* Nein, ich glaube nicht. Erstens sind die Regisseure heute leider nicht auf einem so hohen künstlerischen Niveau und zweitens müßte man das politische Umfeld, jetzt zum Beispiel die Reformpolitik, miteinbeziehen. Fei Mu wurde ja schon damals vorgeworfen, er habe dadurch, daß er in diesem Film nur fünf Personen an einem Ort spielen läßt, die Zeit und die gesellschaftlichen Umstände völlig vernachlässigt. Dies würde man einem Regisseur heute noch viel mehr vorwerfen.

*Frage:* Beispielhaft sind ja auch die Stilmittel Fei Mus und die filmische Gestaltung. Welches sind die typischen Merkmale in seinem Film?

*Zhang:* Fei Mu benutzt viele Symbole und Metaphern. Die setzt er auch unglücklich gekonnt ein. Er stellt den Charakter seiner Figuren Gegenständen im Film gegenüber. Fei Mu versteht es, mit sehr sparsamen Mitteln die wesentlichen Eigenschaften der auftretenden Personen sehr treffend zu zeichnen. Von der kleinen Stadt zum Beispiel ist kein Mensch, keine Straße, ja gar nichts zu sehen. Gezeigt wird nur das verfallene Haus der Familie Dai, die Mauerreste und der verkommene Garten – dies charakterisiert die Ehe der beiden Hauptfiguren, aber auch die Krankheit des Mannes, seine Mut- und Hoffnungslosigkeit und darüber hinaus den Zustand und Geist dieser Kleinstadt, die Erstarrung, die Depression, die fehlende Lebenskraft. Aber auch die kleinsten Details stimmen in diesem Film. Die Frau schenkt ihrem Geliebten einen Topf mit Orchideen. Die Orchidee ist in China ein Symbol für eine sehr tiefe, aber auch sehr reine Liebe. Das Hauptmerkmal von Fei Mus Filmen ist, daß er seine Gedanken sehr kompri-

miert darstellt, er verliert sich nicht in Details und Erklärungen. Man erfährt nicht, wo die Personen herkommen und wo sie hingehen, alles, was für die eigentliche Aussage überflüssig ist, läßt Fei Mu weg. Durch diesen Verzicht trifft er das Wesentliche, nämlich die Psychologie und das Innere der Menschen. Dies ist eine Technik, wie sie auch in der chinesischen klassischen Malerei benutzt wird. Mit wenigen Pinselstrichen wird das Wichtigste, der Umriss skizziert. Fei Mus Filme sind eigentlich Skizzen von konfliktreichen Situationen und keine Erzählungen, die durch eine Handlung vorangetrieben werden, wie meistens in den chinesischen Filmen.

Fei Mu versucht den Geist einer Sache zu treffen und die künstlerischen Mittel, die er dabei einsetzt, sind nicht Selbstzweck, sondern eine Information. Deshalb sind seine Filme auch nicht so einfach zu verstehen, bei den Intellektuellen kamen sie viel besser an als bei einfachen Leuten.

Das Gespräch führte Sabine Heimgärtner am 14. 1. 1986 in Peking

### Wie Fei Mu Regie führte

Von Wei Wei (Hauptdarstellerin des Films FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT)

In Erinnerung an Fei Mu und auch anlässlich der Aufführung seines Films FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT denke ich immer wieder an viele sehr schöne Erlebnisse während der Dreharbeiten mit ihm. Seine hervorragenden Leistungen kann ich eigentlich gar nicht zu Papier bringen, weil ich Schauspielerin bin, deshalb möchte ich nur ganz einfach erzählen, was damals alles passierte, als wir FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT drehten. Alles begann höchst improvisiert: Das Wen-Hua-Filmstudio in Shanghai konnte, wie sich nach längerer Zeit herausstellte, den Film *Eine gute Ehe* nicht fertigstellen. Das Studio hatte riesige Ausgaben, weil die Kosten für die gemietete technische Ausrüstung so hoch waren. Um die Kapazitäten auszulasten, wollte man nun noch einen zweiten Film drehen und entschied sich für Li Tian Jis Drehbuch 'Frühling in einer kleinen Stadt', weil dieses Projekt relativ unaufwendig und mit kleiner Besetzung gedreht werden konnte. Die bei Wen Hua angestellten Regisseure zeigten wenig Interesse für das Buch. Dann wurde mit Herrn Fei verhandelt, der ohne zu zögern ja sagte, aber er bestand darauf, Änderungen am Drehbuch vornehmen zu können. Die Vorbereitungsarbeiten dauerten knapp einen Monat und anschließend wurde sofort gedreht. Fei Mu stand ziemlich unter Zeitdruck und mußte deshalb während der Dreharbeiten, von Szene zu Szene sozusagen, an den Änderungen des Skripts arbeiten. Bis auf Shi Yu, der ein ausgereifter Bühnenschauspieler war, hatten wir alle wenig schauspielerische Erfahrung und Qualifikation. Auch der Kameramann übernahm zum erstenmal die volle Verantwortung und der Tonmann war noch sehr jung. Ich war besonders aufgeregt, bewunderte zwar den Mut von Fei, das Projekt unter diesen Bedingungen zu übernehmen, hatte aber, ehrlich gesagt, wenig Vertrauen zu dem Ganzen. Fei sagte zu mir: „Wei Wei, keine Angst, laß' all deinen Alltagskram liegen und konzentriere dich nur noch auf das Spielen. Versetze dich in den Charakter und den Konfliktstoff der Figuren und überlasse alles andere dem natürlichen Lauf. Ich trage die volle Verantwortung.“ Nicht nur mir, sondern auch den anderen Darstellern machte er dauernd Mut. Mit der Zeit gewannen wir so tatsächlich Vertrauen und Kraft, diese psychologisch nicht einfache Geschichte zu spielen. Unter der Anleitung von Fei wurden wir sogar richtig enthusiastisch, aber auch bescheiden und lernwillig. Wir halfen uns gegenseitig. Fei war sehr geduldig und warmherzig. Insgesamt brauchten wir drei Monate Drehzeit, wobei man nicht vergessen darf, daß zwei Drittel Außenaufnahmen waren. Es wurde immer gesagt, Fei dreht zu langsam. Doch wir stellten zum Beispiel den Rekord auf, in einer Nacht 24 Einstellungen zu drehen. Der Eindruck, Fei arbeite zu langsam, entstand nur deshalb, weil er unter schwierigsten Bedingungen arbeiten mußte, das Team war viel zu klein, das Budget sehr niedrig. Dies alles hat die Arbeit sehr verzögert, ein Glück, daß das Wetter gut war, sonst hätte alles noch länger gedauert.

Erstaunt war ich am ersten Drehtag über die hervorragenden Kenntnisse von Fei. Er war auch mit den kleinsten technischen Details sehr vertraut. Er wußte genau, wo das Mikrophon zu stehen hatte, aber er redete niemandem dazwischen, er ließ sowohl dem Tonals auch dem Kameramann die volle Freiheit. Auch die Schauspieler konnten sich frei bewegen und zum Beispiel leise miteinander besprechen, wann Einsätze kommen oder wie eine Szene räumlich gestaltet werden sollte. Ich verstehe wenig von der Technik, aber alle, die damals unter diesen äußerst primitiven Drehbedingungen mitgearbeitet hatten, wußten, wie schwierig die Situation war und wie gut Fei Mu mit der Arbeit voran kam. Wir waren alle Bühnenschauspieler und hatten keinerlei Filmerfahrung. Deshalb waren wir es nicht gewohnt, präzise für die Kamera zu spielen. Fei ließ uns immer eine ganze Szene spielen, so daß sich unsere Gefühle zur Szene kontinuierlich entwickeln konnten. Oft drehte er hintereinander drei oder mehr Einstellungen ohne Unterbrechung. Eine Szene zum Beispiel verbrauchte 150 Meter Filmmaterial und wurde sozusagen in einem Wurf durchgedreht. Davon benutzte er dann natürlich nur einen Teil. Man warf ihm deshalb vor, er würde zuviel Material verschwenden, aber hätte er nicht so, nämlich durchgehend gefilmt, hätten wir gar nicht richtig spielen können. Wir waren eben nicht in der Lage, die Dauer von einer Einstellung zur nächsten abzuschätzen, deshalb mußte Fei möglichst viel drehen und dann schneiden. Fei Mu hatte ein großes Talent, die Fähigkeiten der Schauspieler zu fördern und auch mit ihren Schwächen umzugehen. Wenn man spielte, zog er nie die Augenbrauen hoch oder ließ frustrierte Gefühle entstehen, obwohl er oft unzufrieden war, aber er wollte die Schauspieler eben bei Laune halten und auf keinen Fall kränken. Er verlor nie die Geduld, brachte seine Kritik ruhig und konstruktiv an. Auch schob er die Schuld für irgendeine Panne nie auf die Schauspieler, er setzte keinen unter Druck, sondern verstand es, uns alle in die jeweilige Rolle zu führen. Man muß sich folgendes vorstellen: Unser 'Studio' war eine provisorische Überdachung im Freien, einige Bambusstangen, überdeckt mit einer Matte, dort gab es nur ein paar Lichtquellen und die Kamera stand auf einem Holzbrett, das von Leuten aus dem Team getragen wurde ... Wenn man sich an diese primitive Ausstattung noch einmal erinnert und daran, daß Fei Mu unter diesen Bedingungen die 150 Meter-Einstellung zum Beispiel mit einer Totalen, einer Fahrt und mehreren Schwenks drehte, dann kann man ihn wirklich bewundern!

Über manche Filme von Fei Mu wurde gesagt, daß alle Schauspieler, die bei ihm spielen, zu 'Fei Mus' werden. Im Grunde genommen ist es falsch, weil er den Schauspielern sehr große Freiräume zur Entfaltung ließ. Er beeinflusste sie nur dann sehr stark, wenn sie selbst zu wenig Spielwillen und Schauspielersinn hatten. Auch achtete er sehr stark auf das persönliche Befinden der Schauspieler. Er ließ uns zum Beispiel zuerst ausruhen, essen und trinken. Er stellte sich selbst absolut in den Hintergrund, eigentlich liebte er seine Schauspieler wie seine Söhne und Töchter. Selbst unerfreuliche Dinge konnte er schlucken, und er konnte sich sehr gut in andere Menschen hineindenken und damit indirekt für sie sorgen. Ein Beispiel: Immer wenn wir bis spät in die Nacht drehten und alle an den letzten Kippen unserer Zigaretten zogen, dann hatte er noch Zigaretten parat. Er selbst rauchte die Marke 'San pao tai', viele von uns rauchten aber lieber 'Da yin' und Fei Mu hatte deshalb immer ein Päckchen von dieser Sorte dabei.

Als wir FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT drehten, gab es überhaupt keine Hierarchien unter den Mitarbeitern, wie es bei anderen Regisseuren üblich ist. Unter dem Eindruck der Persönlichkeit von Fei Mu gab jeder ganz spontan sein Bestes, denn wenn man ihn als Beispiel sah, konnte man gar nicht anders. Oft war er am meisten erschöpft, aber er zeigte es nicht. Wenn man einen Fehler machte, sagte er immer, dies sei seine Nachlässigkeit gewesen. Das führte dazu, daß sich jeder genierte, einen Fehler zu wiederholen und alle in der Gruppe sozusagen freiwillig aufeinander aufpaßten. So entstand ein wirklich gut funktionierendes Kollektiv.

FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT hat drei Szenen in Innenräumen, der Rest waren Außenaufnahmen. Über einen Monat drehten wir nur draußen, in Songjian bei Shanghai. Dorthin fuhren wir jeden Tag mit dem Auto und wenn wir unterwegs irgendetwas Interessantes sahen, Fahrzeuge, Schiffe, Landschaften

oder Gebäude, erklärte Fei Mu uns alles ganz ausführlich. Wir wußten wenig vom Leben, weil wir immer nur in Shanghai waren, aber er wußte über alles Bescheid. Ingeheim bewunderten wir sein Allgemeinwissen. Außerdem war er noch der Chauffeur, er stieg immer als erster ein und als letzter aus. Kaum hatte er das Auto verlassen, war seine erste Sorge, ein Zelt aufzustellen, damit sich die Schauspieler ausruhen konnten, ganz besonders an heißen Tagen. Er ging dann mit anderen Mitarbeitern auf Motivsuche.

Wie gut oder wie schlecht wir in diesem Film waren, da hat der Zuschauer das letzte Wort. Die guten Dinge verdanken wir Fei. Vor kurzem hat Cai Cu in einem Brief an einen Peking-Freund geschrieben: „Fei Mu ist einer der Regisseure, die am fähigsten sind, die chinesische nationale Form im Film zum Ausdruck zu bringen.“ Ich meine, das trifft ins Schwarze und ich glaube, FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT ist der beste Beweis für dieses Urteil.

In: Ta Kung Pao, Hongkong, 26. 2. 1951

### Aus einer Analyse des Films FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT

Unter allen chinesischen Filmen, die ich gesehen habe, ist FRÜHLING IN EINER KLEINEN STADT das Werk, in der die beste chinesische Tradition zum Ausdruck kommt. In diesem Artikel wird eine kurze Analyse der Form und des Stils versucht. Was den Stil dieses Films am deutlichsten kennzeichnet, ist die Verwendung einer Serie von Sequenzeinstellungen.

Bei Fei Mu weisen die Einstellungen insgesamt eine Besonderheit auf: es gibt nur wenige Kamerabewegungen. Die Kamera steht fest, als beobachte sie den Ablauf einer Szene. In westlichen Filmen werden sehr viele Kamerabewegungen in die langen Einstellungen eingefügt; sie dienen zum Aufbau einer Montage innerhalb der einzelnen Einstellung (Meister dieses Verfahrens sind Max Ophüls und Miklos Jancso). Aber wenn sich bei Fei Mu die Kamera bewegt, ist es eine unmerkliche Seitwärtsbewegung (Schwenk) oder eine sehr kurze Rückwärtsbewegung (Kamerafahrt nach rückwärts), um jede Handlung vollständig wiederzugeben und zu verhindern, daß es zu Brüchen im Raum kommt. Die Szene zum Beispiel, in der die beiden Freunde Dai Li Yan (gespielt von Shi Yu) und Zhang Zhi Chen (gespielt von Li Wei) sich gegenseitig ins Vertrauen ziehen, beginnt mit einer Halbnaheinstellung, in der die beiden sich gegenüber sitzen. In der zweiten Einstellung zieht sich die Kamera ganz langsam zurück, so daß eine Person plötzlich aufstehen kann (als Li Yan sagt: „Es wäre besser, sie heiratete dich“), ohne daß eine Unterbrechung nötig wird, um zu einer Halbnaheinstellung überzugehen. Ein anderes Beispiel: An dem Abend, als der Besucher ankommt, singt Dai Xiu, die jüngere Schwester (dargestellt von Zhang Hong Mei), ein Lied für ihn (auf der rechten Seite des Bildes), wohingegen er nur Augen hat für Yu Wen (dargestellt von Wei Wei), die ihrem Mann Medizin verabreicht. Dieser Szene entspricht eine einzige Einstellung, in der die Kamera sich seitwärts verschiebt, von rechts nach links: Erst eine Bewegung nach links, bei der die junge Frau ihrem Mann einen Tee zu trinken gibt; als dann der Gesang der jüngeren Schwester lauter wird, bekommt Zhang einen Ausdruck des Erstaunens, und die Kamera bewegt sich zurück nach rechts (folgerichtig kommt auch der Ehemann wieder näher), aber dann ist die Kamera wieder wie angezogen von der Ehefrau links, die das Bett macht; als das Lied zuende ist, kehrt die Kamera zu der Gruppe zurück. Außerdem macht Fei Mu sehr selten von der Tiefenschärfe Gebrauch. Bis auf einige Außenaufnahmen besteht der Film hauptsächlich aus Halbnaheinstellungen und Halbtotalen. Die Personen sind fast immer aus der gleichen Entfernung aufgenommen und bewegen sich vor allem seitwärts. Nur sehr selten wird einer Nahaufnahme eine Totale direkt entgegengesetzt. Es gibt auch nur wenige Vorwärtsbewegungen der Kamera; der Blick des Regisseurs ist ruhig und distanziert, aber der Zuschauer hat das Gefühl, in einer ausweglosen Welt umherzuirren.

redaktion dieses blattes: sabine heimgärtner

Diese Ästhetik der linearen und bruchlosen langen Einstellungen leitet sich wahrscheinlich vom Theater her. Sie gibt dem Spiel und den Dialogen der Schauspieler den Vorrang zu Lasten der filmischen Möglichkeiten; aber Fei Mus Talent liegt darin, Kommentare, Überblendungen, Licht- und Schattenspiel in einem sehr persönlichen Stil aufeinander abzustimmen.

Oft hat das Theater einen negativen Einfluß auf den chinesischen Film; aber in diesem Film macht Fei Mu sich die besten Elemente des Theaters zunutze und wandelt sie in wirkliche Filmsprache um, was niemanden vor ihm so gut gelungen ist. (...)

Fei Mu ist ohne Zweifel ein Poet der Filmkunst. Mit seiner filmischen Sprache gelingt es ihm, den Film wie ein Gedicht zu komponieren und das Unausdrückbare auszudrücken. Neben den Symbolen des Mondes und der Orchidee ist auch die Kerze ein Leitmotiv, das zur Kontinuität der Erzählung beiträgt. (...) Die Größe des Films liegt nicht nur in seiner Kompositionsweise als Poem, sondern auch in der Originalität seiner Erzählung.

Li Chenk-to, 'Dianying shangzhoukan', Nr. 119, 1948. Zitiert nach: Cinemasia '85, XXI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro

### Biofilmographie

Fei Mu wurde 1906 in Shanghai geboren. 1916 übersiedelt er mit seinen Eltern nach Peking. Nach dem Schulabschluß auf dem Gymnasium immatrikuliert er sich am Institut für französische Sprache und Literatur. 1924 beginnt er als Buchhalter in der staatlichen Bergbauverwaltung zu arbeiten.

In seiner Freizeit schreibt er Filmkritiken und gründet (zusammen mit Zong Weigeng) eine kleine Filmzeitschrift. Er wird regelmäßiger Mitarbeiter der Filmzeitschrift 'Hollywood' (die von einem der größten Filmemacher der kommenden Jahre geleitet wird: Zhu Shilin). 1925 wird er von der Filmgesellschaft Huabei (mit Sitz in Tianjin) als Englischübersetzer für die Zwischentitel und Inhaltsangaben von Stummfilmen angestellt. Zwischen 1926 und 1932 arbeitet er gelegentlich (als Regieassistent und Drehbuchautor) an den Filmen mit, die Hou Yao für die Huabei dreht. Ab 1932 arbeitet er für die Major Company Lianhua in Shanghai, und im selben Jahr dreht er seinen ersten Film als Regisseur, *Chengshi zhi ye* (Nächte über der Stadt). Er wird in kurzer Zeit einer der anerkanntesten Regisseure der Lianhua und arbeitet mit den berühmtesten Stars (Ruyan Lingyu, Li Lili, Chen Yanyan und Lan Ping als Schauspielerinnen; Jin Yan, Liu Qiong, Zheng Junli und dem Sänger der Pekingoper Zhou Xinfang als Schauspielern). In den Jahren 1936 - 37 beteiligt er sich an der antijapanischen Kampagne mit einigen Spielfilmen und propagandistischen Dokumentarfilmen. 1938 hält er sich einige Monate in Hongkong auf. Wieder in Shanghai, arbeitet er in ausländischen Firmen (die noch nicht von den Japanern beschlagnahmt worden sind) und dreht einige historische Filme (darunter *Kongfuzi/Konfuzius*, 1940) und einen expressionistischen Experimentalfilm (*Shijie ernü/Kinder unserer Welt*, 1942, in gemeinsamer Regie mit dem österreichischen Regisseurpaar Jakob und Louise Fleck).

Als auch die Konzessionsfirmen den Japanern in die Hände fallen, weigert sich Fei Mu, weiter für das Kino zu arbeiten, und widmet sich ausschließlich der Arbeit als Theaterregisseur. In der Nachkriegszeit dreht er nach einem un abgeschlossenen Versuch (*Jinxiu heshan/Das wunderbare Land*, 1946) den ersten chinesischen Farbfilm (*Shengsi hen/Haß im Leben und nach dem Tod*, mit Mei Lanfang), dem dann XIAO CHENG ZHI CHUN (Frühling in einer kleinen Stadt, 1948) folgt, der wahrscheinlich bedeutendste Film des Jahrzehnts. Im Mai 1949 läßt er sich in Hongkong nieder, wo er die (progressiv orientierte) Filmgesellschaft Longma gründet. Zwischen 1950 und 1951 produziert er für Longma einige Filme unter der Regie von Zhu Shilin (dem Mitbegründer der Gesellschaft). Er stirbt am 31. Januar 1951 vor Beginn der Dreharbeiten zu *Jianghu ernü* (Jugendliche Vagabunden), bei dem dann auch Zhu Shilin die Regie übernimmt.

übersetzungen: teng guoqiang, li ting-i, han yaocheng