

## Elektrische Schatten: Fokus China

Texte zum unabhängigen chinesischen Film

### Zum Länderschwerpunkt China im diesjährigen Forumsprogramm

Wörtlich übersetzt aus dem Chinesischen heißt Film 'elektrische Schatten' – 'Dian Ying', ein wundersam zutreffender Begriff für die aktuelle Situation der unabhängigen chinesischen Filmszene. Ganz anders als in früheren Jahren ist das Filmschaffen im Riesenreich nämlich ganz und gar unübersichtlich geworden. Vor allem im 'Untergrund' brodelt es, man hört und sieht, dass die 'DV-Revolution' in vollem Schwung ist. Tatsächlich hat in China die Verfügbarkeit von Digitaltechnik die zuvor einigen wenigen Auserwählten vorbehaltenen Filmkunst fast über Nacht 'demokratisiert'. Auch wenn dieser Begriff angesichts der politischen Verhältnisse absurd klingt – stimmungsmäßig scheint er in kaum einem anderen Land der Welt zutreffender. Vor allem in Beijing, aber auch vielerorts in der Provinz und in anderen Großstädten wird produziert, was das Zeug hält, größtenteils inoffiziell, manchmal illegal, und gelegentlich auch in einer schwer durchschaubaren Grauzone, wo 'unabhängige' Filmschaffende mit 'abhängigen' Institutionen kooperieren. Gar manches ist erlaubt, solange man nicht offiziell um eine Genehmigung bittet. Und Einzelne können ihr Glück kaum fassen, wenn ihr Film dann doch mal von der Zensurbehörde absegnet wird... Wenn man vom Westen aus die Szene beobachtet, weiß man nicht genau, ob man neidisch – oder wütend werden soll. Die kleinen und großen Schikanen der Behörden machen den unabhängigen Filmschaffenden das Leben schwer; dabei ist selbst eine No-Budget-Produktion teuer genug, wenn man eigentlich kein Geld hat und die Förderung unabhängiger Filme in China noch ein kühner Traum ist. Aber Geldsorgen sind für die meisten Filmschaffenden nicht so gravierend wie die Frustration darüber, dass sie ihre Filme und Videos eigentlich nur für ein ausländisches Publikum machen. Dabei provozieren gerade die neueren Produktionen eine Debatte um Chinas Gegenwart und Zukunft. Fast ausnahmslos beschäftigen sich die Regisseure der heterogenen 'Sechsten Generation' mit dem dramatischen gesellschaftlichen Wandel Chinas, von dem sich nur die wenigsten Menschen außerhalb des Landes ein Bild machen können. Vor allem die brennenden sozialen Probleme – Obdachlosigkeit, Drogen, Arbeitslosigkeit – und die Folgen der science-fictionartigen Urbanisierung sind vorherrschende Themen, die auf der Hand liegen, weil sie in Chinas Öffentlichkeit noch weitgehend totgeschwiegen werden. „Es ist die Pflicht meiner Generation, die jetzige Phase des Umbruchs unserer Gesellschaft zu dokumentieren“, erklärt ein zweiunddreißigjähriger Regisseur. „Wir ändern damit nicht viel an der Situation – aber ich könnte vor mir

### Films from China, the featured country in this year's Forum programme

The Chinese word for "film" is "dian ying," which literally means "electric shadows," a wonderfully appropriate description of the status quo of independent filmmaking in China. In stark contrast to years gone by, it is now impossible to get an overview of the films made in this vast country. Underground filmmaking is particularly vibrant, and it is plain to see and hear that the "DV revolution" is in full swing. Indeed the availability of digital technology has – almost overnight – "democratised" Chinese filmmaking, which was until recently the exclusive preserve of a select few. Although this term may sound absurd given the political situation, it is possibly more appropriate than anywhere else in the world in terms of the prevailing mood. Films are currently being churned out, primarily in Beijing, but also in the provinces and other major cities, mostly unofficially, sometimes illegally and occasionally in an obscure grey area in which so-called "independent" filmmakers cooperate with "dependent" institutions. Quite a lot is possible as long as you don't ask for official permission. And some can hardly believe their luck when the censors actually give a film their blessing for once.

Seen from the West, you don't quite know whether to be envious or furious. The various forms of harassment the Chinese authorities mete on independent filmmakers don't make life any easier given that even no-budget productions are expensive enough when you don't really have any money and the concept of subsidies for independent films is still a far-off dream. Even so, worries about money are not as irksome to filmmakers as the frustration of knowing that their films and videos are effectively only for foreign consumption. This is unfortunate given that recent productions in particular are sparking a debate about contemporary and future China. Nearly all the members of the heterogeneous band of "sixth generation" directors tackle China's dramatic social upheavals, which very few people outside the country can imagine. Burning social issues – homelessness, drug addiction and unemployment – and the consequences of science fiction-like urbanisation are

selbst nicht mehr bestehen, wenn ich all dem nur tatenlos zusehen würde.“

Dieses unbedingte Mitteilungsbedürfnis, aus den widersprüchlichen Erfahrungen im neuen China eine eigene Filmsprache zu entwickeln, verbindet die dreizehn Filme und Videos, die das Forum in seinem diesjährigen Programm präsentiert. Die im Westen oft etwas behäbig nach Sinn suchende Filmszene könnte neidisch werden – auf die Leidenschaft, mit der derzeit in China produziert wird. Doch die Szene ist viel zu zersplittert und zu groß, als dass sich irgendein verbindender Dogmatismus oder Stil entwickeln könnte; so gehören zum aktuellen unabhängigen Kino Chinas radikale Dokumentationen ebenso wie Spielfilme mit einer modernen und subtilen Ästhetik.

Um zumindest ansatzweise die lebhafteste Diskussion zu dokumentieren, die in China das noch weitgehend im Untergrund stattfindende unabhängige Filmschaffen begleitet, veröffentlichen wir nachfolgend den Dialog zwischen dem Filmwissenschaftler Cui Zien – einem Experten für das unabhängige chinesische Kino – und dem Redakteur He Minwen der Zeitschrift 'Yin Yue & Biaoyan' (Musik und Performance) sowie einen bereits 1998 zum ersten Mal publizierten Artikel von dem Filmregisseur Jia Zhangke, der in China ähnlich 'wirkungsvoll' war wie das Oberhausener Manifest.

Dorothee Wenner

#### **Ein Nord-Süd-Dialog über den neuen chinesischen Film**

Über die Zukunft des Films

*He Minwen:* Nach meiner Überzeugung wird der technologische Fortschritt des 21. Jahrhunderts den klassischen Kinofilm grundsätzlich verändern. In Zukunft wird Kino nur mehr eines von vielen gleichzeitig existierenden visuellen Medien sein. Die Produktionsweise wird sich schon allein dadurch ändern, dass nur noch eine fließende Grenze die Arbeit von Professionellen bzw. Amateuren trennen wird. Dadurch wird die Filmzensur nach und nach ihren Einfluss verlieren. 'Große' Kinofilme werden wegen des steigenden Qualitätsanspruchs immer opulenter und erlesener. Ich glaube, dass das klassische Kino nur dann vor dem Untergang bewahrt werden kann, wenn die traditionellen Kinobilder auf der Leinwand die Digitaltechnik übertreffen. Auf der anderen Seite ist voraussehbar, dass digital hergestellte visuelle Produkte dank ihrer ausgereiften Technik die Eroberung des Marktes auf breiter Front fortsetzen werden. Lassen Sie uns über die in der Luft liegenden nahen Zukunftsvisionen ein paar Gedanken entwickeln. Es wird nicht mehr lange dauern, bis digitale, künstliche Schauspieler so natürlich und wirklichkeitsnah agieren können, dass sie unter ihren menschlichen Konkurrenten eine Massenarbeitslosigkeit auslösen werden. Denn künstliche Schauspieler sind als Arbeitskräfte wesentlich unkomplizierter und in absehbarer Zeit im Produktionsetat sicher auch sehr viel billiger als Menschen. Auch Kameraleuten, Kostümbildnern, Maskenbildnern, Requisitoren und Ausstattern droht ein ähnliches Schicksal. Dagegen werden Ingenieure und Designer mit Kinoverstand zu den neuen Stars des zukünftigen Filmschaffens werden. Das Publikum wird auf diese Entwicklungen unterschiedlich reagieren: Kino könnte zu einer Domäne von Experten und Cineasten werden, für die der Kinobesuch vor allem eine Statusangelegenheit wird. Dagegen wird aller Wahrscheinlichkeit nach 'die breite Masse' visuelle Produktionen von Einzelpersonen nur mehr im quasi-privaten oder semi-öffentlichen Bereich zur Kenntnis nehmen und ansonsten die visuellen Produkte großer Konzerne aus dem Internet beziehen.

the most obvious and common issues filmmakers address since these are still largely hushed up in public in China. "My generation has a duty to document the current phase of the shift in our society," says one 32-year-old director. "In so doing we may not change the situation much, but I couldn't live with myself if I didn't react to what I was witnessing."

This need to develop a unique cinematic language with which to explain the contradictory experiences in the new China is the link between the 13 films and videos included in this year's Forum programme. The Western film industry, whose search for meaning is often somewhat complacent, could well look on in envy at the passion with which films are currently being produced in China. But the film scene is much too fragmented and large for a single unifying dogma or style to develop. As a result, China's independent cinema produces both radical documentaries and feature films that are aesthetically modern and subtle.

In an attempt to document at least some of the lively debate surrounding China's still largely underground independent cinema, we have decided to publish a discussion between Cui Zen, an expert on the independent Chinese cinema, and He Minwen, the editor of Yin Yue & Biaoyan (Music & Performance) newspaper, as well as an article by film director Jia Zhangke, originally published in 1998, that has had as dramatic an effect as the Oberhausen manifesto.

Dorothee Wenner

#### **A north-south dialogue about the new Chinese cinema**

On the future of filmmaking

*He Minwen:* I believe the technological advances of the 21st Century will have a fundamental effect on classic cinematography. In future, the cinema will be merely one of many co-existing visual media. Production methods will change simply because there will be a more fluid boundary between the work of professionals and that of amateurs. As a result, censors will gradually lose influence. Because of demands for ever-greater quality, "major" cinema films are becoming increasingly opulent and exquisite. I think the classic cinema can only be saved from extinction if the traditional images shown on the silver screen surpass those generated using digital technology. On the other hand, it is to be expected that digitally-produced visual products will continue to gain ground on a broad-based front because of the advanced technology they employ. Let us spare a few thoughts about the likely outcome.

It won't be long before artificial, digital actors behave so naturally and realistically that they will produce mass unemployment among their human counterparts. After all, artificial actors are far less complicated to work with and will in the foreseeable future probably be far cheaper than humans. Cameramen, costume designers, makeup artists, property buyers and set designers all face a similar fate. Meanwhile, cinema-savvy engineers and designers will become the new stars of the world of filmmaking. Audiences

*Cui Zien*: Ich stimme Ihnen zu: Der alte chinesische Film liegt im Sterben. Aber ich beobachte auch, dass sich in der brodelnden, höchst lebendigen Szene der Unabhängigen derzeit eine ganz neue Art des chinesischen Filmschaffens entwickelt. Wenn der traditionelle staatliche Film als 'Institution' überleben will, muss sich in allen Bereichen Grundsätzliches ändern – in der Politik, in der Verwaltungsstruktur, bei der Vergabe von Produktionsmitteln, in den Richtlinien der Zensur und bei der Strategie der Werbung. Es müssen Bedingungen geschaffen werden, damit sich der chinesische Film den internationalen Verhältnissen anpassen kann. Es wäre wünschenswert, wenn im neuen Jahrhundert die Produktion 'linientreuer' Filme auf ein Mindestmaß reduziert würde. Film und Fernsehen sollten zudem ihre Wirkungsbereiche trennen. Stoffe, die für das Fernsehen geeignet sind, sollten tatsächlich dem Fernsehen vorbehalten bleiben. Ein Beispiel: Filme wie *Yi ge dou bu neng shao* (*Not One Less*, 1999) von Zhang Yimou zu drehen, scheint mir eine Verschwendung der begrenzten Finanzmittel, die der Filmbranche zur Verfügung stehen, zu sein. Filme mit einer derartigen narrativen Struktur sollten lieber dem Fernsehen überlassen werden. Stattdessen plädiere ich dafür, den unabhängigen Film zu fördern und fortan anzuerkennen, dass bestimmte Formen des Filmschaffens künstlerische Arbeit sind. Die jungen, rebellischen und kreativen Filmschaffenden sollen gefördert werden, so dass 'der neue Film' ins Leben gerufen werden kann. Den 'alten', opportunistischen und am populären Geschmack orientierten Filmemachern sollte man die Chance geben, sich von der Verführung durch die politische Macht und von der Steuerung des Marktes zu distanzieren, um neue Filme machen zu können. Wenn es wieder Chancen für den chinesischen Film geben soll, muss man zunächst die Altlasten beseitigen. Es gibt bereits eine Reihe von jungen unabhängigen Filmschaffenden, die mit ihren Werken zu den Wegbereitern und Pionieren des freien Films zählen: Wang Xiaoshuai, He Jianjun, Zhang Yuan, Lu Yue, Jia Zhangke und Lou Ye, um die vielleicht wichtigsten zu nennen. Ihre Filme sind künstlerisch, anspruchsvoll und beweisen die Lebenskraft des neuen chinesischen Films.

#### Über die Filmkritik

*He Minwen*: Kommen wir nun auf die desaströse Situation der Filmkritik zu sprechen. Nach meinem Dafürhalten gibt es nichts Positives dazu zu sagen: Die Filmbehörde will keine Kritik hören, die offiziellen Medien wollen keine Kritik veröffentlichen, und die Filmemacher ignorieren die Kritik. Leider muss man andererseits auch zugeben, dass die wenigsten unserer Filmkritiker etwas von Filmkritik verstehen. Sie sehen ihre Aufgabe darin, Schmeicheleien zu verbreiten, Meinungen zu manipulieren und über das Privatleben der Filmleute zu berichten. Dieses Zusammenspiel wird früher oder später die gesamte Filmkritik in den Untergang manövrieren. Nun glaube ich jedoch, dass eine dynamisch funktionierende Filmkritik der Entwicklung des Filmschaffens in unserem Land nicht nur förderlich und zweckdienlich sein könnte, möglicherweise ist sie in diesem Prozess sogar unerlässlich. So war es zumindest in der Vergangenheit, als die Kritik an Regisseur Xie Jin die Ära des Films als abgefilmtes Theater beendete und den chinesischen Film einen großen Schritt nach vorn brachte. Ähnliches bewirkte der Artikel 'Der Untergang des Mythos Zhang Yimou', der weit mehr als nur eine Reflexion über den Regisseur selbst war; dieser Text stellte wichtige Grundsatzfragen über das chinesische Filmschaffen der achtziger Jahre und machte strukturelle Missstände

could react in different ways to such developments. The cinema could become the realm of experts and cineastes for whom a visit to the cinema is primarily a question of status. However, it is more than likely that "the masses" will mostly experience visual productions by individuals in quasi-private or semi-public forums, or acquire the visual products of major companies over the Internet.

*Cui Zien*: I agree with you. Traditional Chinese cinema is on its deathbed. But I also see a completely new kind of Chinese filmmaking developing on the seething, extremely lively independent scene. If the traditional, state cinema wants to survive as an "institution," it must make fundamental changes in all areas: in politics, the administrative structures, the awarding of production materials, censorship guidelines and advertising strategies. Conditions have to be created that allow the Chinese cinema to adapt to international practices. It would be good if the production of "conformist" films were reduced to a minimum in the 21st Century. In addition, film and television should divide up their areas of activity. Material suited to the televisual medium should be confined to the television. For example, I think that making films like Zhang Yimou's *Not One Less* (1999) are a waste of the limited financial resources available to the film industry. Films with that kind of narrative structure should best be left to the television. Instead, I want independent films to be promoted, and a recognition that certain types of filmmaking constitute artistic work. Young, rebellious and creative filmmakers should be supported so that the "new cinema" can be brought to life. "Old-school," opportunistic and populist filmmakers should be given a chance to resist the temptations of the politically powerful or the pressures of market forces so that they too can make "new" films. If the Chinese cinema is to have a future, it must first shrug off its past.

There are already a number of young independent filmmakers whose work makes them the forerunners and pioneers of free filmmaking. Wang Xiaoshuai, He Jianjun, Zhang Yuan, Lu Yue, Jia Zhangke and Lou Ye are the most important of them. Their films are artistic, challenging and a testament to the vitality of the new Chinese cinema.

#### On film criticism

*He Minwen*: Let us now move on to the disastrous situation with regard to film criticism. In my view, there is nothing positive to say about it. The film authorities don't want to hear any criticism, the official media don't want to publish any criticism, and filmmakers ignore criticism. However, I should add that very few of our film critics know anything about film criticism. They think they are supposed to flatter, manipulate opinion and report on the private lives of filmmakers and stars. This combination will sooner or later prove the death of film criticism. However, I believe that dynamic film criticism can not only boost and benefit the development of filmmaking in our country. It may be crucial to the entire process. At any rate, it was in the past, when criticism of director Xie Jin drew the curtain on the

bewusst. Ein anderes, inzwischen klassisches Beispiel sei erwähnt, und zwar die französische Filmzeitschrift 'Cahiers du Cinéma', die letztendlich die Nouvelle vague initiierte.

*Cui Zien*: Nun, die Situation der Filmkritik von heute lässt sich meiner Auffassung nach nicht mit der von damals vergleichen. Viele Filmkritiker verlieren sich im Rausch der Geschäftemacherei. Vor allem bei den jüngeren beobachte ich zudem, dass sie sich nicht auf ihr Gebiet konzentrieren können. Oder sie sind schlicht karrieresüchtig, ihnen ist die Show wichtiger als die wahrheitsgetreue Arbeit. Wirklich ernsthafte Wissenschaftler sind rar, und das Publikum, dem eine medienkritische Haltung noch sehr fremd ist, lässt sich leicht manipulieren. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass der einzige chinesische Verlag für Filmliteratur nur selten Bücher von guter Qualität herausgibt.

Mir ist beispielsweise unverständlich, wieso dieser Verlag die Werke des bekannten Filmkritikers Dai Jinhua nie veröffentlicht hat. Alles, was dort publiziert wird, sind Lehrbücher für die Filmhochschulen, darüber hinaus aber erscheint nichts von Relevanz. Ähnliches gilt für die drei einzigen chinesischen Filmfachzeitschriften 'Dian Ying Yishu' (Filmkunst), 'Dang Dai Dian Ying' (Film Heute) und 'Beijing Dian Ying Wue Yuan Yuan Bao' (Fachzeitschrift der Beijinger Filmhochschule). Die Texte in diesen Magazinen folgen mit vorauseilendem Gehorsam der Parteilinie, so dass die Beiträge keine Essenz haben. Unabhängige Forschungsbeiträge, die jenseits des engen politischen Rahmens entstehen, werden mit Absicht übersehen. So verwundert es nicht, dass ausländische Filmwissenschaftler ihren chinesischen Kollegen sogar bei der Erforschung des unabhängigen chinesischen Films weit voraus sind.

*He Minwen*: Lassen Sie mich dazu eine weitere These aufstellen. Ein neuer Film sollte zumindest in gewissen Aspekten vergleichbare Filme aus der Vergangenheit in künstlerischer Hinsicht übertreffen. Wenn der Regisseur dies nicht schafft, hat er seinen Beruf verfehlt. Filmkritiker sollten in der Lage sein, einen neuen Film mit den zeitgenössischen Filmen gleichen Niveaus vergleichen zu können. Wenn dem Kritiker dies nicht gelingt, hat er seinen Beruf verfehlt. Die Filmkritik fällt Urteile, deren Autorität aber nur bestehen kann, wenn sie auf einem hohen Niveau steht und sich nicht von anderen Machtorganen beeinflussen lässt. Die Kritik hat sich nur gegenüber der Kulturgeschichte zu verantworten. Filmkritiker zu sein ist ein schwieriger Beruf, weil sich die Qualität dieser Arbeit weniger in der Gegenwart als vielmehr erst in der Zukunft erkennen lässt. Aber ich stimme zu, dass Filmkritik heute wichtiger denn jemals zuvor ist, weil sich die Filmproduktion derzeit immer mehr von der Kunst entfernt. Was wir benötigen, sind Warnungen, die uns besorgt machen, aber gleichzeitig auch ermutigen. Vielleicht werden wir dadurch geweckt.

*Cui Zien*: Die offizielle chinesische Filmkritik vertritt die offizielle Linie. Die staatlichen Verlage und Zeitschriften dienen ihr als Basis. Die Arbeit der offiziellen Filmkritiker kann man getrost vergessen – ihnen geht es nur darum, ihren Job zu bewahren. Der Zusammenschluss eines Kreises von Filmkritikern, die zur Fipresci (Internationaler Verband der Filmkritiker) gehören könnten, lässt noch auf sich warten. Doch zum Glück gibt es auch hier und da Hoffnungsschimmer; Ihr eigenes Magazin 'Yin Yue & Biaoyan' gehört meiner Einschätzung nach unbedingt dazu, aber auch die Zeitschrift 'Ying Hua' (Über den Film) von 'Yuan Ying Hui' (Verein der Filmfreunde) aus der Provinz Guangdong, und nicht zuletzt 'Shi Jian Shou Ce' (Das Handbuch der Praxis). In

era of cinematic theatre and helped the Chinese cinema make a giant leap forward. The article 'The End of the Zhang Yimou Myth' – which was far more than merely reflection on the director – had a similar effect. It posed important fundamental questions about Chinese filmmaking in the 80s and brought structural defects to light. Another – now classic – example should be mentioned, namely the French film magazine 'Cahiers du cinéma', that eventually spawned the nouvelle vague.

*Cui Zien*: I don't think you can compare present-day film criticism with that of the past. Many film critics lose themselves in their wheeling and dealing. I notice that younger ones in particular find it hard to focus on their particular field. Either that, or they are hungry for promotion and more interested in showmanship than in realistic work. Genuinely serious experts are few and far-between, and audiences – for whom critical attitudes are still an alien concept – are easy to manipulate. In this respect, it should be pointed out that China's only publisher of film literature rarely publishes high-quality books. I cannot understand why this publishing house has never published the works of the famous film critic Dai Jinhua. All it ever publishes are textbooks for film schools, never anything of any relevance. The same goes for the only specialised film magazines, 'Dian Ying Yishu' (Film Art), 'Dang Dai Dian Ying' (Film Today) and 'Beijing Dian Ying Wue Yuan Yuan' (the Beijing Film School's magazine). The articles in these magazines are so desperate in their pre-emptive kowtowing that they lack any substance whatsoever. Independent research articles generated outside the narrow political framework are deliberately overlooked. So it is hardly surprising that foreign film experts are far ahead of their Chinese counterparts, even as regards research into China's independent cinema.

*He Minwen*: Let me propose another theory on this issue. At least some aspects of a new film should be artistic improvements on comparable films that preceded it. If a director fails to do this, he has missed his vocation. Film critics should be able to compare new films with contemporary films of the same level. If a critic fails to do this, he has missed his vocation. The judgements film critics pass can only be considered authoritative if they are of a high quality and uninfluenced by other organs of power. Critics are only accountable to cultural history. It isn't easy being a film critic because the quality of your work can only really be judged with hindsight. But I agree that film criticism is more important now than ever before because film production is now becoming increasingly divorced from art. What we need are warnings that worry and at the same time encourage us. Perhaps they will shake us to our senses.

*Cui Zien*: Official Chinese film criticism toes the party line using the state-run publishing houses and magazines as their launch pad. The work of the official film critics can confidently be ignored. After all, they simply want to keep their jobs. We do not yet have a group of film critics that

diesen Büchern und Zeitschriften verschafft sich die inoffizielle Seite Gehör – auch als Opposition gegen die verkalkte offizielle Filmkritik.

#### Über die Filmzensur

*He Minwen:* Der vielleicht bemerkenswerteste Erfolg unserer Filmzensur ist, dass sich eine Vielzahl von jungen talentierten Filmemachern schlichtweg weigert, mit der offiziellen Seite zu kooperieren. Diese Regisseure nehmen ohne staatliche Erlaubnis an ausländischen Filmfestivals teil und haben dort bemerkenswerte Erfolge erzielt. In der letzten Zeit sind sie mit Preisen geradezu überhäuft worden, viel mehr als die Regisseure der achtziger Jahre. Der Filmbehörde sei Dank! Doch im Unterschied zu unseren Sportlern, die im ganzen Land gefeiert werden, wenn sie auf internationalen Wettbewerben Preise gewinnen, mussten die preisgekrönten Filmregisseure bei ihrer Rückkehr Bußgelder bezahlen und 'Selbstkritiken' schreiben. Ihre Filme kommen in China nicht durch die Zensur und dürfen nicht aufgeführt werden. Mittlerweile ist es in China eine landläufige Ansicht, dass von der Zensur genehmigte Filme zwangsläufig linientreu und somit von mäßiger oder gar schlechter Qualität sind. Andererseits genießen Filme Kultstatus, die an der Zensur vorbei produziert oder gar verboten wurden. Dabei spielt das Ausland eine nicht unwichtige Rolle, weil eine Teilnahme an internationalen Filmfestivals den chinesischen Filmen auch hierzulande hilft, bekannt zu werden. Genauso wie die Kinos im Ausland intelligenterweise das Etikett 'In China verboten' zu Werbezwecken geschickt zu nutzen verstehen.

*Cui Zien:* In einem marktwirtschaftlichen System wird die Filmauswertung vor allem nach kommerziellen Gesichtspunkten gesteuert. Dagegen provoziert ein staatlich kontrollierter Markt wie in China einen blühenden Handel mit raubkopierten Audio- und Videoproduktionen, der natürlich ein entsprechendes Konsumverhalten voraussetzt. Das Publikum leistet auf diese Weise der Zensur Widerstand, indem es den Kinobesuch durch das Hauskino ersetzt. Problematisch daran ist vor allem, dass die Gewinne, die mit raubkopierten VCDs und DVDs gemacht werden, lediglich die Schwarzhändler bereichern und nicht zur Produktion neuer Filme verwendet werden. Die Filmzensur unterdrückt die Meinungen der Filmschaffenden in allen Bereichen, vom Drehbuchschreiben über die Produktion bis hin zu Verleih- und Vorführungsfragen. Das hat zur Folge, dass die Filmschaffenden sich dem Untergrundfilm und dem DVD-Format zuwenden. Die professionelle Filmindustrie hingegen reagiert auf den Druck der Zensurbehörde mit einer schlichten Reduktion von Produktionen und verlegt sich stattdessen auf profitable, kinoferne Bereiche wie Werbung, Fernsehen, ja sogar Hotelgewerbe und Gastronomie. In den Augen des Publikums ist die Filmzensur wie ein stinkender Fisch, der zugunsten des nationalen Films früher oder später abserviert werden muss, um das chinesische Kino nicht zu vergiften.

*He Minwen:* Auch ich beobachte Symptome, die auf den Untergang des chinesischen Films hinweisen. Der Staat subventioniert nur mehr einige wenige Filme, die in aller Regel erfolglos im Kino laufen. Aber auch die kommerziellen US-Filme werden vom Publikum wegen ihrer beständig schlechter werdenden Qualität abgelehnt. Insgesamt also geht die Quantität und Vielseitigkeit des Filmangebots stark zurück. Um trotzdem ihr wirtschaftliches Soll zu erfüllen, versuchen die Filmstudios ihre Anteile zu verkaufen, oder sie geben ihre Angestellten für andere Tätigkeiten frei und kassieren dafür 'Freigabegebühren', mit denen die Renten pensionierter Filmschaffender finanziert wer-

could belong to Fipresci (International Federation of Film Critics). Luckily there is the odd ray of hope. I think your magazine 'Yin Yue & Biaoyan' is definitely one, as is 'Ying Hua' (On Film) the magazine published by Yuan Ying Hui (The Association of Film-lovers) and of course 'Shi Jian Shou Ce' (The Practical Handbook). These books and magazines give unofficial sources a voice, partly also as a foil for the ossified official film critics.

#### On film censorship

*He Minwen:* Perhaps the most remarkable success of our film censors has been that many talented young filmmakers simply refuse to cooperate with the authorities. These directors take part in foreign film festivals where they have remarkable success – all without official permission. They have recently been inundated with awards, many more than the Chinese directors of the '80s. I thank the Chinese film authorities for that! But in contrast to our sportsmen, who are feted all over the country when they win prizes at international competitions, our award-winning film directors are fined and forced to write "self-critical" articles on their return. Their films are banned by the censors and may not be screened in China. Nowadays, it is generally accepted in China that any films approved by the censors must be conformist and therefore of mediocre or poor quality. By contrast, films that are banned or produced without the censors' approval attain cult status. Foreign screenings play an important role in this because participation in international film festivals helps films become well-known at home. In just the same way, foreign cinemas cleverly use the "banned in China" label for advertising purposes. *Cui Zien:* In a free market economy, the quality of films is assessed primarily with regard to commercial aspects, while state-controlled markets like that in China promote a flourishing trade in pirate audio and video material, which of course presupposes appropriate consumer behaviour. In this way, the public resists the work of the censors by replacing cinema-going with home entertainment. The main problem with this is that the profits from selling pirated VCDs and DVDs aren't used to produce new films, but merely line the black marketeers' pockets. Film censorship trips filmmakers up every step of the way, from screen-writing through production to distribution and screening. This encourages filmmakers to move "underground" or adopt the DVD format. Meanwhile, the professional film industry reacts to pressure from the censors by producing fewer films and concentrating instead on profitable, non-cinematic activities like advertising, television and even the hotel and catering business. In the eyes of the viewing public, film censorship is like a stinking fish that will have to be thrown out sooner or later to avoid poisoning the Chinese cinema.

*He Minwen:* I also see symptoms that suggest the Chinese cinema is dying. The state now only subsidises few films, which then generally do badly at the box office. But the public also rejects commercial US films because of their

den. Im Ausland bekommen die offiziell geförderten Filme kaum Anerkennung – die internationale Reputation verdankt der chinesische Film derzeit fast ausschließlich dem Untergrundfilm. Diese Situation ist eine denkbar schlechte Ausgangslage für Investoren im Bereich der Filmproduktion: Sofern sie nicht schon bankrott sind, verlegen sie ihre Investitionen jetzt schleunigst in andere Bereiche. Der Filmbereich jedenfalls gilt zur Zeit als die risikoreichste Branche überhaupt. Diesen Missstand hat vor allem die Zensurbehörde zu verantworten. Aber die jetzige Situation wird so nicht lange bestehen können: Alle Zeichen deuten auf bevorstehende, grundlegende Veränderungen hin. Theoretisch sollte die Filmzensur den Film fördern, doch dieses Ziel hat sie gründlich verfehlt. Die Frage ist, ob das Schicksal des chinesischen Films von einigen Personen bestimmt werden kann? Und vor allem: Wo liegen die Fehler des Systems? Ist die Zensurbehörde überhaupt noch zeitgemäß? Kann eine Zensurbehörde genügend Raum für innovative Unternehmungen und Toleranz gegenüber zukunftssträchtigen Ideen aufbringen? Wo ist ihre Existenzberechtigung innerhalb der Wissenschaft? Meiner Auffassung nach sollte die Filmzensur vom Staat in die Hände des Volkes übergeben werden, denn Film ist gleichermaßen eine Angelegenheit von Kunst und Produktion. Daher sollte die Kontrolle durch eine Verwaltung ersetzt werden.

Heutzutage lassen sich solche Aspekte des nationalen Filmschaffens nicht unabhängig von Hollywood diskutieren. Das kommerzielle US-Kino propagiert weltweit amerikanische Werte, wobei zahlreiche Länder mit größter Mühe ihre nationalen Filmproduktionen unterstützen, um gegen diese kulturelle Invasion anzugehen. In China dagegen wird die Elite unterdrückt und ihre Ideen werden im Keime erstickt. Und die US-Amerikaner beobachten die Lage aufmerksam und warten nur noch auf eine günstige Gelegenheit, um ihre Macht noch weiter festigen zu können. Vielleicht werden unsere Verantwortlichen erst nach dem Eintritt Chinas in die WTO (Welthandelsorganisation) begreifen, dass wir den Krieg gegen die Hollywood-Invasion eigentlich schon verloren haben.

#### Über die 'Fünfte' und die 'Sechste' Generation

*He Minwen:* Vorweg gesagt: Meiner Auffassung nach gab es auf dem chinesischen Festland nie irgendwelche festen Stilrichtungen, nach der sich Regisseure klar der einen oder anderen Generation zuordnen ließen. Deswegen würde heute auch niemand von der 'Sechsten Generation' sprechen, hätte es nicht formal zuvor eine 'Fünfte Generation' gegeben.

Zwischen den dreißiger Jahren und dem Ende des zwanzigsten Jahrhunderts gab es hierzulande immer wieder einzelne talentierte Regisseure, wobei es zwischen den fünfziger und den siebziger Jahren zu einem Bruch kam. In dieser Zeit war es um das chinesische Filmschaffen totenstill geworden – und dieses Schweigen brachen schließlich etwa zum gleichen Zeitpunkt in den achtziger Jahren Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou und Zhang Junzhao. Die Psychologie ihrer Filme traf den Geschmack der breiten Masse, die sich nach Veränderungen sehnte. Die Zeit begünstigte diese Regisseure, und sie wurden prompt berühmt. Heute hört man allerdings wenig von ihnen. Zhang Yimou beispielsweise macht lediglich durch seine beständige Suche nach Schönheiten im Internet von sich reden, oder auch durch seine Ballett- und Kung-Fu-Filme.

Viele Regisseure der 'Fünften Generation' haben sich zu schnell von ihren künstlerischen Prinzipien abbringen lassen, wodurch ihre späte-

ever-poorer quality. In general, both the number and variety of films on offer is decreasing sharply. In order to meet their financial targets, film studios try to sell off their assets. Or they permit their employees to work elsewhere, charging "release fees" for the privilege, which are then used to pay the pensions of retired filmmakers. Officially-backed films get little international recognition. The high international regard for Chinese filmmaking is thanks almost exclusively to underground films. This situation hardly encourages investment in film production. Those investors who have not already bankrupted themselves have long since sought pastures new. At any rate, the film industry is currently seen as the riskiest sector in China. This is primarily the censors' fault. However, the situation can't remain like this for long. The signs are that fundamental changes are on the way.

Theoretically, film censorship should promote filmmaking. Unfortunately it has thoroughly missed its mark. The question now is whether a handful of people can determine the fate of the Chinese cinema. And first and foremost, in what way is the system faulty? Is the official censor still necessary? Do the censors leave enough room for innovative projects and are they tolerant of forward-looking ideas? Is there any scientific justification for their existence? I believe the state should hand responsibility for film censorship to the people because filmmaking is both about art and production. Control over it should therefore be handed to an administrative body.

Nowadays, Chinese filmmaking cannot be discussed without reference to Hollywood. Commercial US filmmaking promotes American values worldwide, although many countries invest a great deal of effort into promoting domestic film production as a way of resisting this cultural invasion. China, however, suppresses its elites and nips their ideas in the bud. The US is monitoring the situation carefully and waiting for the right moment to entrench its dominance. Perhaps the relevant authorities will only realise that we have already lost the war against the Hollywood invasion when China finally joins the WTO.

#### On the "fifth" and "sixth" generation

*He Minwen:* By way of a foreword, I'd like to say that I believe there have never been any clear trends in style on the Chinese mainland which would allow directors to be assigned to a particular generation. So although people talk about a "sixth" generation today, there hasn't actually been a "fifth" generation that preceded it.

From the 1930s to the end of the 20th Century, China had a few talented directors, although there is a gap from the '50s to the '70s. During this time, a deathly silence hung over Chinese filmmaking, a silence broken almost simultaneously by Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou and Zhang Junzhao in the '80s. The psychology of their films hit the right note with the masses, who were desperate for change. The timing was perfect and the directors promptly became famous. Today we hear very little about

ren Filme ein oberflächliches Stilgemisch wurden. Ich würde mir wünschen, dass Zhang Yimou sich einfach zur Ruhe setzen würde und keine weiteren Ballettaufführungen inszenieren und Kung-Fu-Filme drehen würde. Aber das wird wohl nicht geschehen – nach meiner Auffassung sollte sein Name für *Hong Gao Ling* (*Das Rote Kornfeld*, 1987) und *Judou* (1990) stehen, und nichts weiter. Ähnliches ließe sich über Chen Kaige, Zhang Junzhao oder Tian Zhuangzhuang berichten: Hätten sie alle ihre frühen künstlerischen Ansprüche beibehalten, könnten sie einen positiven Einfluss auf die nachwachsenden Regisseure haben. Stattdessen sind sie in gewisser Weise für die aktuelle Misere mitverantwortlich.

*Cui Zien*: Ich stimme Ihnen zu: Die 'Fünfte Generation' ist tot – sie ist zum Opfer des Systems geworden. Aber man muss sagen, dass die Zensurbehörde zumindest nicht allein dafür verantwortlich gemacht werden kann! Schließlich haben sich auch die Regisseure im Laufe der Jahre perfekt an ein System angepasst, das mit hohen Budgets politisch harmlose Filme für internationale Festivals produziert. Weil Leute wie Zhang Yimou und Chen Kaige zudem zu Schützlingen der großen Festivals geworden waren, funktionierte das System wunderbar und reibungslos.

*He Minwen*: Kommen wir zu den neunziger Jahren, die eine ganze Reihe von wichtigen Regisseuren hervorgebracht haben, ich nenne hier nur einige: Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan, Lu Ye, Jia Zhangke, Wu Wenguang. Filme wie *Shi Qi Sui De Dan Che* (*Beijing Bicycle*), *Suzhou He* (*Suzhou River*), *Zhan Tai* (*Platform*, Forum 2001), *Dong Gong Xi Gong* (*East Palace, West Palace*) zeugen von dem beachtlichen Potential und Talent, über das die chinesische Filmszene heute verfügt. Wenn diese Regisseure ihren eigenen künstlerischen Ansprüchen und Prinzipien treu bleiben, haben sie eine Zukunft. Doch das ist angesichts der großen gesellschaftlichen und filmpolitischen Veränderungen unserer Zeit nicht einfach. Faktisch wird es sogar immer schwieriger, unabhängige Filme zu drehen, weil die Regisseure von den Behörden schikaniert werden und öffentliche Vorführungen verboten sind. Dennoch bin ich zuversichtlich, dass sich diese jungen Regisseure letztendlich nicht am Filmemachen hindern lassen werden.

*Cui Zien*: Meiner Auffassung nach gibt es einen zentralen Unterschied zwischen den älteren und den jüngeren Regisseuren: Nur Letztere scheinen in der Lage, filmisch mit der komplexen und vielfältigen Realität des heutigen Chinas umzugehen. Die Älteren möchte ich einmal abfällig 'halb blinde Realisten' nennen, die ja durchaus auch Unwahrheiten verbreiten und damit überall durchkommen. Deswegen werden sie jedoch inzwischen von vielen nicht mehr ernst genommen. Anders die Jüngeren, die sogenannte 'Sechste Generation', zu der mehrheitlich auch Absolventen der Filmhochschule Beijing zählen. Was die Jüngeren auszeichnet, ist das Interesse, mit filmischen Mitteln die Geheimnisse des Lebens aufzudecken und aufklärerisch zu wirken, während ihre Vorgänger Filme machten, um berühmt zu werden und die Welt zu erobern. Die Filme der 'Fünften Generation' werden in Vergessenheit geraten, während die 'Sechste Generation' die wirklichen Klassiker schaffen wird.

Über den Filmmarkt und die Kinokasse

*He Minwen*: Ich bewerte einen Film nicht nach seinem Erfolg an der Kinokasse. Kommerzieller Erfolg macht mich vor dem Hintergrund unserer 'Marktsituation' sogar eher skeptisch – aus folgendem Grund: Hierzulande werden die wichtigsten Filme der Filmgeschichte irgend-

them. Zhang Yimou, for example, is only really talked about on the Internet, and then only on account of his constant search for beauty or his ballet and kung fu films.

Many "fifth-generation" directors were quick to shed their artistic principles, and their later films subsequently became a superficial mixture of styles. I'd be happy if Zhang Yimou simply retired and stopped choreographing ballet and making kung fu films. But that probably won't happen. I think he should be remembered for *Red Sorghum* and *Ju Dou*, nothing else. The same could be said of Chen Kaige, Zhang Junzhao and Tian Zhuangzhuang. Had they all stood by their artistic values, they could have had a positive effect on up-and-coming directors. Instead, they are partly responsible for the present dire state of affairs.

*Cui Zien*: I agree with you. The "fifth generation" is dead. It has fallen victim to the system. So we have to admit that we can't blame everything on the censors! After all, even directors have adapted perfectly to the system over the years and now make politically harmless big-budget movies for international festivals. And because people like Zhang Yimou and Chen Kaige were adopted by the major festivals, the system worked wonderfully and smoothly.

*He Minwen*: Let's move on to the '90s now, which brought forth a whole host of important directors. Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan, Lu Ye, Jia Zhangke, and Wu Wenguang, to name but a few. Films like *Beijing Bicycle*, *Suzhou River*, *Platform* and *East Palace, West Palace* are a testament to the enormous potential and talent available to the Chinese cinema at present. If these directors remain true to their cultural values and principles, they have a future. But that won't be easy given the enormous social and cinematographic changes currently afoot. Indeed, it is ever-more difficult to make independent films because the authorities harass directors and forbid public screenings. Even so, I am confident that these young directors won't let themselves be put off making films.

*Cui Zien*: I believe there is a key difference between the older and younger directors. Only the latter seem able to deal cinematographically with the complex and wide-ranging reality of present-day China. Allow me to deride the older directors as "half-blind realists" who also spread untruths and yet get away with it everywhere. That's one reason why many people don't take them seriously anymore. Young, so-called "sixth-generation," directors, most of whom are graduates of Beijing Film School, are very different. They are characterised by an interest in using the cinema to uncover and demystify the secrets of life, whereas their predecessors made films to become famous and conquer the world. "Fifth-generation" films will be forgotten, while the "sixth generation" will make the true classics.

On the film market and the box office

*He Minwen*: I don't judge films on their success at the box office. Indeed, given our "market situation," commercial success makes me suspicious for the following reason: the most important films in our cinematic history are effec-

wie auf einer Stufe mit Pornofilmen präsentiert. Wenn Letztere dann mehr Geld einspielen – was für eine Aussagekraft haben diese Zahlen dann noch? Für mich bleiben beispielsweise die Filme des derzeit sehr populären Regisseurs Feng Xiaogang trotz ihres Erfolges wie das schwache Flimmern von Glühwürmchen, im Vergleich zu den Filmen von Theo Angelopoulos, die wie der Vollmond leuchten. Ich habe nichts gegen Kommerzfilme. Sie haben wie Popmusik oder Auftragsmalerei eine Existenzberechtigung. Es gibt eine große Menge von Zuschauern, deren psychologisches Bedürfnis nach Unterhaltung befriedigt werden muss. Aber ich bin gegen die materialistischen Urteile – und damit gegen die Bewertung von Filmen einzig nach ihren Einspielergebnissen.

*Cui Zien:* Ich sehe das Hauptproblem des chinesischen Filmmarktes darin, dass er von Hollywoodfilmen dominiert wird, wogegen es kaum Spielstätten für anspruchsvolle Filme aus China, Europa oder Asien gibt. So sind beispielsweise die Produktionen der Beijinger Filmgruppe 'Bei Ying Ji Tuan', die bereits vor zwei Jahren fertig gestellt und von der Zensurbehörde abgenommen wurden, noch nirgendwo zur Aufführung gekommen. Ein deutliches Beispiel dafür, dass es neben dem offiziellen, planwirtschaftlich organisierten Verleihsystem dringend Alternativen geben müsste, zum Beispiel Künstlernetzwerke. Aber die wiederum werden von der Zensurbehörde nicht zugelassen. Womit wir fast wieder beim Ausgangspunkt unseres Gesprächs gelandet sind! Quelle: 'Yin Yue & Biaoyan' (Musik und Performance, eine Fachzeitschrift der Kunsthochschule Nanjing), Ausgabe Nr. 3, 2001

Cui Zien ('aus dem Norden') unterrichtet als außerordentlicher Professor Filmtheorie an der Filmhochschule Beijing. He Minwen (aus dem Süden) ist Redakteur dieser Zeitschrift. (Übersetzung: Fang Yu)

#### **Anmerkung zum folgenden Text**

Der folgende Text hat unter den chinesischen Filmschaffenden der sogenannten 'Sechsten Generation' eine kaum zu überschätzende Wirkung gehabt: Sein Verfasser, der 1970 geborene Jia Zhangke, gilt als Schlüssel- und Integrationsfigur des neuen chinesischen Films. Sein Spielfilmdebüt *Xiao Wu* (1997) erregte bei seiner internationalen Premiere auf dem Forum der Berliner Filmfestspiele großes Aufsehen, weil dem westlichen Publikum zum ersten Mal ein filmischer Realismus präsentiert wurde, der ungewohnte und verblüffende Einsichten in den chinesischen Alltag gewährte.

Der Film war eine mit Amateurdarstellern aus Jia Zhangkes Heimatstadt Fenyang realisierte Low-Low-Budget-Produktion. *Xiao Wu* (der Film wurde 1998 in Berlin mit dem Wolfgang-Staudte-Preis ausgezeichnet) ist bis heute ein in China verbotener Film, dessen internationaler Erfolg, kombiniert mit der Veröffentlichung dieses Textes, von vielen Filmschaffenden in China als Stein des Anstoßes beschrieben wird, der eine Lawine ins Rollen brachte. Vornehmlich sehr junge Regisseure – viele von ihnen Amateure – wurden seither angeregt, selbst zur Kamera zu greifen und im Untergrund Filme und Videos zu realisieren, die sich dokumentarisch und fiktional mit den tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen im 'Reich der Mitte' beschäftigen.

Der Text erschien erstmalig auf der Filmseite der südchinesischen Wochenzeitung 'Nanfang Zhoumo' am 13. November 1998. Die Übersetzung wurde in Absprache mit dem Verfasser leicht gekürzt.

Dorothee Wenner

tively ranked alongside pornographic films here in China. If the latter make more money, what can these figures really tell us? For me, despite their success, the films of the currently very popular director Feng Xiaogang are like the weak gleaming of a glow-worm compared to the films of Theo Angelopoulos, which shine like the full moon. I have nothing against commercial films. They have just as much right to exist as pop music and contract art. Many viewers have a psychological need for entertainment. But I am opposed to materialistic assessments – and thus to judging films by their success at the box office.

*Cui Zien:* I think the main problem with the Chinese film market is that it is dominated by Hollywood productions, whereas there are few places where you can see challenging films from China, Europe and Asia. For example, the productions of the Beijing-based Bei Ying Ji Tuan film group, which were completed two years ago and have been passed by the censors, have still not been screened anywhere. This clearly shows how urgently we need alternatives to the official, planned-economy-based film distribution system. Artists' networks, for instance. But the censors do not permit them, which almost brings us right back to the start of our conversation!

Source: 'Yin Yue & Biaoyan' (Music & Performance; a specialist magazine published by Nanking Art College), issue no. 3, 2001. Cui Zien ("from the north") is an external lecturer in film theory at Beijing Film School. He Minwen ("from the south") is the editor of the magazine.

#### **Notes on the following text**

It is hard to imagine the dramatic effect the following text had on "sixth-generation" Chinese filmmakers. Its author, Jia Zhangke, born in 1970, is seen as both a key figure and a unifying force in the new Chinese cinema. His first full-length feature film, *Xiao Wu* (1997), won great acclaim at the Berlin Film Festival when it was premiered in 1998 at the Forum, because it was the first time Western audiences were treated to cinematic realism providing unfamiliar and amazing insights into everyday life in China.

The film was a "no-budget" production made with amateurs from Jia Zhangke's home city of Fenyang. *Xiao Wu* is still banned in China, but its international success, coupled with the publication of the text below, is seen by many filmmakers in China as the snowball that triggered an avalanche.

Primarily very young directors – many of them amateurs – have since been moved to reach for their cameras and make underground films and videos, both fictional and documentary, dealing with the incredible social upheavals in the "Middle Kingdom."

The text first appeared on the film page of the southern Chinese weekly newspaper 'Nanfang Zhoumo' on 13 November 1998.

The translation has been shortened slightly after consultation with the author.

Dorothee Wenner

### Das Zeitalter des Amateurfilms wird bald wieder kommen

Unlängst unterhielt ich mich am Rande eines großen koreanischen Filmfestivals sehr heiter mit einem europäischen Filmkritiker über nichts weniger als die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft des Films. Wir waren fast schon auf dem Heimweg, als draußen die Flut des Meeres allmählich lauter wurde. Ich kann nicht erklären warum, aber häufig enden solche Gespräche über den Film in einer sehr melancholischen Stimmung. Um unsere Heiterkeit wieder zu finden, fragte mich der befreundete Filmkritiker, was meiner Ansicht nach die neue Antriebskraft für Filmschaffende sein könne.

Ohne groß zu überlegen antwortete ich, dass das Zeitalter des Amateurfilms bald wieder kommen wird.

Ich meine es ernst. Jedesmal, wenn ich nach den Perspektiven des Filmschaffens gefragt werde, behaupte ich dies. Und mit voller Absicht stelle ich damit automatisch das sogenannte professionelle Filmschaffen in Frage. All jene Leute, die die kommerziellen Regeln und Gesetze der Filmbranche für einen unantastbaren Kanon halten und sich nicht scheuen, mit ihren Marktfähigkeiten anzugeben, haben längst ihr Denkvermögen verloren. Sie achten penibel darauf, ob ihre Werke dem 'professionellen Standard' entsprechen. Bei dieser Art des Filmschaffens geht es nur darum, dass die Bilder so fein wie Ölmalerei sein müssen, die Kameraführung sollte vielleicht der von Antonioni entsprechen, und im Gesicht des männlichen Hauptdarstellers könnte noch wie zufällig ein Licht reflektieren... Sie grübeln unablässig darüber nach, was den professionellen Wortführern und Entscheidungsträgern im Filmmilieu an neuen Raffinessen gefallen könnte, verbieten sich aber jeden Versuch, eine eigene Filmsprache auszuprobieren, aus Angst, die allgemein anerkannten Spielregeln zu verletzen. Solche Experimente werden als laienhaft betrachtet. Dadurch wird vollständig in den Hintergrund verdrängt, was nach meiner Auffassung ein Film wirklich braucht: Ethik und Wahrhaftigkeit.

Diese Werte aber existieren in der Welt des professionellen Filmschaffens nicht, dort klammert man sich an leere, stupide Begriffe und vermeintlich sichere Wertvorstellungen. Die meisten Professionellen sind unempfänglich für Neuigkeiten und nicht in der Lage, über 'andere' Filme unbefangen zu urteilen. Dennoch mahnen sie vor allem die jüngeren Filmschaffenden unermüdlich: Wiederholt euch nicht und verändert euch ständig!

Dabei gibt es eine ganze Reihe von Regisseuren, die dieser Form der Professionalisierung schon immer kritisch gegenüberstanden. Es war sicher keine Koketterie, als sich beispielsweise Krzysztof Kieslowski vor gut zehn Jahren als 'Laienregisseur aus Osteuropa' bezeichnete. In seiner vorsichtigen Selbstbeschreibung steckte eine Kraft, die Selbstständigkeit und Selbstvertrauen verkörpert. Oder auch Akira Kurosawa, der sein Leben lang sagte, er habe zwar viele Filme gemacht, wüsste aber immer noch nicht, was Film ist. Er war immer auf der Suche nach der Schönheit des Films.

Zweifellos hat sich in der Filmproduktion Asiens in den letzten zehn Jahren sehr viel getan; man kann unumwunden feststellen, dass viele asiatische Länder inzwischen Filme nach internationalem Standard produzieren. Doch was den Film als Kunstform betrifft, muss man auch viele Rückschritte eingestehen. Wong Ainling, der lange im Auswahlkomitee für das Filmfestival in Hongkong arbeitete, meinte dazu einmal, dass sich hinter der Glorifizierung von High-Budget-Produktionen das Fehlen der kulturellen Zuversicht verbirgt. In diesem Zusammenhang spielt das Hollywood-Kino eine zentrale Rolle, denn auch

### The return of the amateur film era is just around the corner

During a recent major Korean film festival, I had a very jolly conversation with a European film critic on no lesser a topic than the past, present and future of the cinema. We were about to go home when the sound of the ocean outside got louder and louder. I can't explain why, but such conversations about cinema often end on a very melancholy note. In an attempt to cheer us up again, my film critic friend asked what I thought was the new driving force for filmmakers.

Without thinking much, I said it was that it would soon be the era of the amateur filmmaker again.

I was serious. I say that every time someone asks me about the future of filmmaking. In so doing, I automatically and deliberately call "professional" filmmaking into question. All those who consider the commercial rules and regulations of the film industry to be inviolable canons and do not shy away from showing off their marketability have long lost the ability to think. They go to great lengths to ensure their work corresponds to the "professional standard."

This kind of filmmaking is only about making the pictures look as good as oil paintings. The camerawork should perhaps be like that of Antonioni, and light could oh-so-coincidentally reflect off the male lead's face, etc. They constantly worry what ingenious refinements the film world's professional spokesmen and decision-makers might like, but forbid themselves from making any attempt to try out their own cinematic language for fear of breaking the generally accepted rules of the game. Such experiments are considered amateurish. As a result, the very elements I think films truly need – ethics and truthfulness – are pushed right into the background.

These values do not exist in the world of professional filmmaking, where people cling to empty, stupid terms and apparently safe values. Most professional filmmakers are unreceptive to new ideas and unable to judge "different" films impartially. And yet they never tire of warning young filmmakers in particular "Don't repeat yourselves! Keep on changing!"

Even so, a whole host of directors has always been very critical of this kind of professionalisation. It was certainly not out of coquetry that Krzysztof Kieslowski, for example, dubbed himself a "lay director from eastern Europe" some 10 years ago. His careful description of himself harboured a power born of independence and self-assurance. And what about Akira Kurosawa, who spent his life saying he may have made a lot of films, but still didn't know what filmmaking is? He was always on the lookout for the beauty of filmmaking.

Asian film production has undoubtedly come a long way in the last 10 years, and it is an undeniable fact that many Asian countries now produce films to international standards. But we have also suffered many setbacks as regards filmmaking as an art form. Wong Ainling, who worked for a

im Filmbereich findet derzeit eine Globalisierung statt. Viele asiatische Filme stehen faktisch in direkter Konfrontation zu diesem gleichmacherischen Trend, der dazu führen wird, dass in ein paar Jahren junge Leute in ganz Asien dieselben Lieder singen und die gleichen Klamotten tragen werden. Die jungen Frauen werden gleich geschminkt sein und die gleichen Handtaschen tragen. Schon heute sieht man beispielsweise im koreanischen Fernsehen fast die gleichen Programme wie in China – oh, was wird das noch für eine Welt werden!

Vor diesem Hintergrund glaube ich, dass der unabhängige Film in Zukunft sehr wichtig werden könnte, wenn es darum geht, die kulturellen Besonderheiten eines Landes zu bewahren. Ich neige immer mehr zu der These, dass es zwischen den Völkern nur dann eine wirkliche Verständigung und ein gleichberechtigtes Miteinander geben kann, wenn die kulturellen Unterschiede respektiert werden. Die Globalisierung jedoch führt zu Nivellierung und Monotonie. Deswegen betone ich, dass, gerade wenn sich die Filmindustrie in einer Rezession befindet, gerade wenn es an kultureller Zuversicht mangelt, die hohe Zeit des unabhängigen Filmschaffens beginnt. Eine kritische Grundhaltung, Selbstreflexion und undogmatische Kreativität sind die Kräfte, die bei einer kulturellen Neuorientierung zuallererst gebraucht werden.

Darum bin ich sicher, dass das Zeitalter des Amateurfilms bald kommen wird. Die Zukunft wird den Regisseuren gehören, die voller Leidenschaft und mit einem unaufhaltsamen Drang zum Kino ihre Filme machen. Sie lassen sich nicht nach den bestehenden Konventionen der Branche beurteilen, weil ihre Filme nicht in diesen engen Rahmen passen. Ihre filmische Sprache ist innovativ und will emotional sein. Unabhängige Filmschaffende kümmern sich nicht um professionelle Konventionen, weil sie sich nur auf diese Weise einen Freiraum für ihre kreative Arbeit schaffen können. Sie lehnen traditionelle Maßstäbe ab und sind deshalb empfänglich für Ideen, Anregungen und Werte jenseits der engen Welt von Filmstudios und Filmhochschulen. Für ihre Arbeit gelten die professionellen Grenzen nicht, sie bewegen sich außerhalb der althergebrachten Gesetze und Konventionen. Sie sind aufrichtig und realitätsverbunden, weil sie ihre intellektuelle Ethik bewahren wollen.

In dieser künstlerischen Tradition stehen Regisseure wie Godard, Buñuel, Rohmer oder auch der von der Filmhochschule abgelehnte Fassbinder. Polanski sagte einst, die New-Wave-Filme seien Amateurwerke. Dieser hochnäsige Profi hat dabei nicht bedacht, dass eben diese genialen Amateurwerke dem Kino unendliche Möglichkeiten verschafft haben. Das ist inzwischen zwanzig Jahre her.

Und wie ist die Situation heute? Niemand weiß, ob unter den unzähligen Besuchern unserer Spezialläden für raubkopierte VCDs nicht vielleicht ein chinesischer Quentin Tarantino zu finden ist. Oder ob sich nicht bei den DVD-Regisseuren ein Genie entdecken lässt. Film darf nicht länger das Privileg einer kleiner Gruppe von Menschen sein. Das Kino gehörte schon immer den Massen! Unlängst traf ich in Shanghai einen Kreis junger Cineasten. Sie verdienen ihr Geld als Flugzeugmechaniker oder Plakatschmucker – aber vielleicht sind sie die zukünftigen Filmemacher Chinas? Ich habe schon immer eine Antipathie gegen die unerklärliche Überheblichkeit von 'Professionellen' gehegt. Mir stehen die Amateure nah. Ihre Arbeitsweise lebt von dem Glauben an Gleichberechtigung und Gerechtigkeit, sie haben ein aufrichtiges Interesse am Leben und echtes Mitgefühl für normale Menschen.

Jia Zhangke

long time on the selection committee of the Hong Kong Film Festival, once said that the glorification of high-budget productions hides the lack of cultural confidence. Hollywood plays a key role in this because even the film industry is becoming globalised. Many Asian films fly in the face of this levelling trend which will lead to young people throughout Asia singing the same songs and wearing the same clothes in a few years' time. Young women will be made up the same way and wear the same gloves. Even today, the programmes on Korean television, for example, are almost identical to those in China. Oh, what a world this is becoming!

In light of this, I think independent filmmaking could become very important in the future as a way of preserving a country's cultural identity. I agree more and more with the theory that people can only understand one another and live together as equals if they respect each other's cultural differences. Globalisation, by contrast, leads to levelling out and monotony.

That's why I stress that the heyday of independent filmmaking is just around the corner precisely because the film industry is in recession and there is a lack of cultural confidence. A fundamentally critical attitude, self-reflection and non-dogmatic creativity are the forces that are most needed for a cultural reorientation.

That's why I'm sure that the amateur film era is just around the corner. The future will belong to those directors who make films full of passion and with an unstoppable drive to make good cinema. They won't let themselves be judged by existing conventions because their films won't fit into this narrow framework. The language of their films will be innovative and seek to be emotional. Independent filmmakers don't care about professional conventions because this is the only way they can give themselves the freedom to work creatively. They reject traditional norms and are therefore open to ideas, suggestions and values outside the narrow world of film studios and film schools. Professional boundaries do not apply to their work. They function outside the realms of traditional rules and conventions. They are upstanding and realistic because they want to protect their intellectual ethics. (...)

What is the situation like now? No one knows whether one of the countless visitors to our special pirate video CD shops may be a Chinese Quentin Tarantino or whether a genius lurks among the DVD directors. Filmmaking must not be the preserve of a small group of people anymore. The cinema belongs to the masses.

I recently met a group of young cinematographers in Shanghai. They earn their living as aircraft mechanics and poster painters. Who knows, maybe they are the future of Chinese filmmaking? I have always had a dislike for the inexplicable arrogance of "professionals." I feel close to amateurs. Their approach stems from a belief in equality and justice. They have a sincere interest in life and genuine empathy towards normal people.

Jia Zhangke

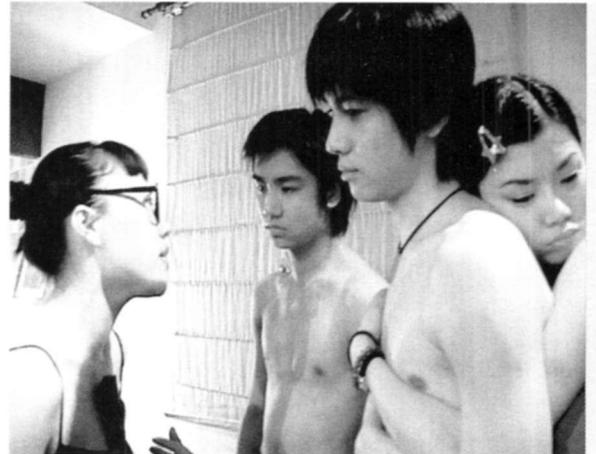
# 53

## 我们害怕

### Wuo men hai pa

Shanghai Panic

Regie: Andrew Cheng



**Land:** China, Australien 2002. **Produktion, Regie, Kamera, Ausstattung, Ton, Licht, Schnitt:** Andrew Cheng. **Koproduktion:** Western Dragon Productions. **Buch:** Andrew Cheng, nach Mianmians Erzählung 'We Are Panic'. **Musik:** Zhao Ke. **Produzent:** Andrew Cheng. **Darsteller:** Mianmian (Kika), Li Zhina, Yang Yuting. **Format:** Video / Digi-Beta (von DVCam), Farbe. **Länge:** 87 Minuten. **Sprache:** Chinesisch (Shanghai-Dialekt). **Uraufführung:** 14. Februar, Internationales Forum, Berlin. **Weltvertrieb:** Andrew Cheng, Tel.: (86-21) 6216 0202, Fax: (86-21) 3225 0383, Mobil: (86-13) 801 850 599. e-mail: ausgonb@yahoo.com

#### Inhalt

Bei, ein junger Mann aus Shanghai, hat seit fast einem Monat Fieber. Sein Körper ist mit kleinen roten Flecken übersät, und er fühlt sich ständig müde. Er befürchtet, an Aids erkrankt zu sein, und erzählt dies seinen Freunden Kika, Fifi and Casper. Diese haben Gerüchte gehört, denen zufolge Aids-Patienten per Schiff auf eine mysteriöse Insel gebracht werden. Doch bevor Bei dies mit sich geschehen ließe, würde er eher Selbstmord begehen. Verängstigt und mehr oder weniger isoliert verbringen die vier ihre Zeit damit, sich an billigen Drogen zu berauschen, in KTV-Etablissements [Anm.: Lokale, in denen – teilweise in Separées – Karaoke und Videofilme angeboten werden] und herumzuhängen oder zu Shanghais berühmtem Strand hinunterzuschlendern, um über das Leben und die Liebe in ihrer Stadt nachz grubeln.

Je mehr die vier sich mit der Möglichkeit abfinden, dass Bei wirklich krank sein könnte, desto näher kommen sie sich. Sie erzählen einander von Selbstmordversuchen und Vertrauensbrüchen; der Kampf gegen die Angst schweißt sie zusammen. Bald erfährt Bei, dass ein HIV-Test im Krankenhaus negativ war. Seine Symptome scheinen mit dem Ephedrin-Konsum am Wochenende in den KTV-Etablissements zusammenzuhängen. Endlich ist die Angst vor Aids überstanden.

Im weiteren Verlauf der Handlung entwickelt sich eine Liebesgeschichte zwischen Bei und Jie. Beide sind zusammen aufgewachsen und recht ratlos im Hinblick auf ihre sexuelle Orientierung.

Bei streitet ab, schwul zu sein, versucht jedoch, Jie zu gemeinsamen sexuellen Handlungen zu überreden; gleichzeitig ist er wegen dessen sexueller Affinität zu Frauen in Panik. Jie mag Bei, reagiert aber auf das Thema Homosexualität mit großen Ängsten. „Nachdem ich mit dir geschlafen habe, könnte ich von der Welt verschwinden“, sagt er

#### Synopsis

Bei is a young Shanghai man who has had a fever for the better part of a month. He has little red dots all over his body and feels run down. Worried that he has contracted HIV, he tells his friends Kika, Fifi and Casper. They have heard rumours that AIDS patients are shipped off to a mysterious island. Bei would rather commit suicide than face that fate. Frightened, the four spend their time getting high on cheap drugs, hanging out in KTV rooms, and wandering down to the Bund, Shanghai's famous waterfront, to ruminate on life and love in their city.

As they come to terms with the possibility that Bei may really be sick, the foursome comes closer together, sharing stories of attempted suicide and betrayal, and united by their rejection of fear. Later, Bei tests HIV-negative at the hospital. His symptoms seem to be related to taking too much ephedrine recreationally during weekend visits to KTV rooms. The AIDS panic is finally over for the four of them.

Later, the plot resembles a love story between Bei and his friend Jie. They grew up together and are very puzzled by their sexual orientations.

Bei denies he is gay, while at the same time trying to persuade Jie to have sex with him, and he is very threatened by Jie's sexual interest in girls. Jie loves Bei but is threatened by the idea of gay sex: "I would disappear from the world after I fuck you," Jie tells Bei one day; and he does disappear at the end of the film.

The real panic of SHANGHAI PANIC lies in Bei's sexual feelings towards little girls and boys, and his visits to and enjoyment of Chinese and English child pornography websites, during which his face looks quite like a peaceful angel.

#### Director's statement

"SHANGHAI PANIC says a lot about modern China (...). Despite the shiny new buildings and the crisp new money, Shanghai's grinning mask has cracks in it. Many of the city's siblingless youth are listless and confused. Their parents may have been through tough times, but at least they

eines Tages zu Bei, und tatsächlich ist er am Ende des Films nicht mehr da.

Das wahrhaft panische Moment von SHANGHAI PANIC ergibt sich jedoch aus Beis pädophilen Neigungen und seinen regelmäßigen Besuchen auf chinesischen und englischen Pädophilen-Websites – mit dem friedlichen Gesichtsausdruck eines Engels.

### Der Regisseur über seinen Film

„SHANGHAI PANIC sagt viel über das moderne China aus (...). Trotz der glänzenden Neubauten und des neuen Geldes zeigt Shanghais grinsende Maske Risse. Viele der als Einzelkind heranwachsenden Jugendlichen sind lustlos und desorientiert. Ihre Eltern mögen harte Zeiten durchgemacht haben, aber wenigstens hatten sie etwas, woran sie glauben konnten. In der 'Werde-reich-oder-verzieh-dich'-Atmosphäre der Stadt wählen viele Jugendliche den schnellsten Weg zu sofortigem Vergnügen. Billige Freizeitdrogen wie Ephedrin gehen in Hauptstraßenapotheken über den Ladentisch, und Sex ohne feste Bindung steht oben auf der Liste der Freitagnacht-Zerstreuungen. Soziale Schäden sind unvermeidlich.“ (Arthur Jones, in: South China Morning Post, 26. August 2001)

Arthurs Artikel sagt viel über SHANGHAI PANIC. Ich habe diesen Film zehn Jahre lang vorbereitet. Nachdem ich im Sommer 1989 den Ereignissen auf dem Tiananmen-Platz entronnen war, verließ ich China und setzte mein Filmstudium in Australien fort. Neun Jahre später, im Frühling 1998, kehrte ich in meine Heimatstadt Shanghai zurück.

Shanghai steht für eine Seite Chinas, so wie Peking die andere repräsentiert. Nach 1978 geborene Stadtkinder, 'kleine Kaiser' aus der 'Einzelkind-Generation' genannt, wachsen ohne Geschwister auf. Örtliche Staatsbetriebe schließen aus Wettbewerbsgründen oder wegen zu geringer Auslastung. Die Arbeitslosenrate ist hoch. Eltern können es sich nicht leisten, die materiellen Bedürfnisse ihrer 'kleinen Kaiser' zu befriedigen. Eine verwöhnte Generation ist mit der grausamen Notwendigkeit konfrontiert, den Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Viele sind auf diese unerwartete Aufgabe weder geistig noch körperlich vorbereitet, so wie Bei, Jie, Fifi und Caspar in SHANGHAI PANIC. Andererseits scheint auch die chinesische Regierung dieser Generation ratlos gegenüber zu stehen: „Verglichen mit ihren Altersgenossen vom Land leben sie im Schlaraffenland. Was wollen sie denn noch?“ Inzwischen hat sich Shanghai zu einem siebten Himmel für chinesische Neureiche und internationale Geschäftsleute entwickelt. Sie leben den Shanghai-Kids vor, was man mit Geld, Macht und Ruhm anfangen kann – und das in einer Weise, die noch vor zehn Jahren unvorstellbar gewesen wäre. Jedes Wochenende stehen Tausende von weiblichen und männlichen Jugendlichen Schlange in Shanghais KTV-Bars und warten darauf, von ebenfalls Schlange stehenden reichen Kunden mitgenommen zu werden. Ich war in solchen KTVs, um meinen Film zu recherchieren: Tatsächlich wurde die vorletzte Szene von SHANGHAI PANIC am realen Drehort eines überfüllten KTVs gedreht, in dem Pornofilme liefen; ich regelte die Belichtung absichtlich herunter, um die Gesichter der Menschen unsichtbar zu machen und die gesamte Szene mit Ausnahme der Fernsehbildschirme in fast vollständiger Dunkelheit zu halten.

Ich habe in keiner der Städte, in denen ich gelebt habe, jemals in so kurzer Zeit einen solchen sozialen Niedergang erlebt. Wie in den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, als Opium in Mode war, werden Drogen in nahezu jedem Club in Shanghai konsumiert; sie

had something to believe in. In the city's get-rich-or-get-out atmosphere, many kids take the quickest route to instant pleasure. Cheap recreational drugs like ephedrine are available over the counter at high street pharmacies and casual sex is high on the list of Friday night distractions. Social fallout is inevitable.“ (Arthur Jones, August 26, 2001, Cover story of South China Morning Post: "Guerilla Film-maker Shakes Up Shanghai").

Arthur's article says much about SHANGHAI PANIC. I took 10 years to prepare for this movie. In the summer of '89, after the Tiananmen incident, I left China for Australia to further my studies in film. Nine years later, in the spring of '98, I returned to my hometown of Shanghai.

Shanghai stands for half of the face of China, as Beijing stands for the other. City kids born after 1978, known as "little emperors" or the "one-child generation," grow up without any brothers and sisters. State-run local enterprises are shut down due to foreign competition as well as low efficiency. The unemployment rate stays high. Parents can't afford to satisfy the little emperors' material desires. The spoiled generation is facing the cruel reality of having to make their own livings.

Many are not prepared, psychologically or physically, for this unexpected role, like Bei, Jie, Fifi, and Casper in SHANGHAI PANIC. On the other hand, the Chinese government seems puzzled by this urban generation as well: "Compared to their countryside peers, they live in a land of milk and honey. What more do they need?"

Meanwhile, Shanghai becomes a new haven for China's New Rich and international businessmen. They broaden the Shanghai kids' horizons by showing them what money, power, and fame can do, which was unimaginable to people even 10 years ago. Every weekend, thousands of young girls and boys stand in line at thousands of Shanghai's KTV bars waiting to be picked up by rich clients. I've been to those KTVs to do research for this movie; in fact, the second-to-last scene of SHANGHAI PANIC was shot in the real setting of a crowded KTV with porn movies playing, and I purposely turned down the DV camcorder's exposure to make the human faces invisible, and to leave the whole scene, except for the TV screen, in near-darkness.

I've never experienced such a social downturn in such a short period in any of the cities I've lived in. As in the 1840s, when opium use was rampant, drug use has swept through almost every club in Shanghai and stands for a fashionable Western lifestyle, like eating Kentucky Fried Chicken during the 1980s. Mianmian's novel 'We Are Panic' says exactly this about this generation, and I finally persuaded her to play a leading role in the movie adapted from her own novel. Mianmian is accurate in portraying the realness and coldness of Shanghai's lost young people. To reflect that realness and coldness, I think docu-drama is the best film format for SHANGHAI PANIC.

The DV format's unique nature of flexibility, mobility, invisibility, and low cost makes it an ideal tool to produce SHANGHAI PANIC on my own, as a kind of one-man band. So I

stehen für modischen westlichen Lebensstil, genau wie das Essen bei Kentucky Fried Chicken in den achtziger Jahren. Mianmians Erzählung 'We Are Panic' berichtet von genau dieser Generation, und ich konnte sie schließlich dazu überreden, eine Hauptrolle in meinem Film zu spielen, der auf ihrem Text beruht. Mianmian ist in hohem Maße fähig, die Härte und Kälte, die das Leben der jungen Menschen in Shanghai bestimmt, zu porträtieren. Die am besten geeignete Form, um diese Härte und Kälte wiederzugeben, ist meiner Ansicht nach das Doku-Drama.

Die bei der Digital-Videokamera in einzigartiger Weise vorhandenen Eigenschaften Flexibilität, Mobilität, geringe Auffälligkeit und niedrige Kosten machten sie zu meinem idealen Instrument, um SHANGHAI PANIC ganz auf mich allein gestellt, als Ein-Mann-Band zu produzieren. Natürlich hatte ich bei diesem Projekt auch die Absicht, zu experimentieren und die DV-spezifischen Vorteile zu erforschen. Aber ich wusste, dass das auch riskant war; dass ich am Ende gegen jede Norm der etablierten 35mm-Filmproduktions-Grammatik verstoßen haben könnte. Wie dem auch sei: Ich habe beschlossen, aus SHANGHAI PANIC lieber ein Kraut in der Wildnis, als eine rote Rose in einem schicken Wohnzimmer zu machen.

Bei, Jie und Fifi wurden in Shanghais Discos und KTVs ausfindig gemacht. Ihr Lebensstil und ihre Erfahrungen passen zu den Charakteren meines Films. Traditionelle Techniken der Filmproduktion, wie ich sie in meiner alltäglichen Arbeit als MTV- und TVC-Regisseur verwende, sind für dieses Projekt nicht geeignet. Einerseits, weil ich es mir nicht leisten kann, einen im Stil von Postkarten bebilderten 35mm-Film mit flotten Kamerafahrten und einer samtweichen Dolby-Surround Tonqualität zu drehen. Andererseits, weil ein auf diese Weise produzierter Film nicht zu der Kälte, Rohheit, Wildheit und Einsamkeit der Figuren und ihrer Lebensumstände passt, die ich in SHANGHAI PANIC wiederzugeben versuche.

Außerdem wäre es unmöglich gewesen, von meinen Darstellern, die allesamt keine genauere Vorstellung davon hatten, was Schauspielkunst eigentlich ist, zu verlangen, sich in konventioneller Weise darstellerisch zu betätigen. Schöne Bilder, eine stringente Handlung, die genaue Planung einer Szene, ein Konzept oder ein Funken von Symbolismus: Dies alles wurde geopfert zugunsten von Leidenschaft und Authentizität. Ich vergaß alles, was ich über das Filmemachen gelernt hatte, und wurde eins mit der Kamera. Die Schauspieler betrachteten die Kamera als ihre Vertraute. Wenn mir danach zumute war, umkreiste ich sie ständig (...). Ich tat nichts, um Schatten auf ihren Gesichtern oder Flecken auf ihren Körpern zu vermeiden. All das ließ ich absichtlich im Film. Jeder, der diesen Film sieht, wird erkennen, dass die Kamera für mich steht. Der Regisseur ist auch Schauspieler in diesem Film: Unsere Augen treffen sich durch das Objektiv, und wir entdecken einander – so etwas kann jederzeit passieren.

Ich verfüge während des Drehens über kein vollständiges Drehbuch. Die Geschichte ändert sich in jedem Moment, nimmt unverhoffte Wendungen und endet unerwartet. Um ehrlich zu sein: Ich verwende DV als Feder, mit der ich meiner Heimatstadt Shanghai gegenüber meine Dankbarkeit ausdrücke, auch wenn es manchmal etwas wild wird. SHANGHAI PANIC hat einen eigenen, kompromisslosen Stil. Das Team und ich widmeten uns der Arbeit an dem Film ganz und gar. Dieser Film verstärkt die Bitterkeit und die Angst auf dem tiefsten Grund unserer Herzen und verwandelt sie in ein wütendes Feuer. Kein Regen kann dieses Feuer löschen.

deliberately experimented in this project, to dig out the DV format's own virtues. The result could be risky: I would probably end up with a movie that goes against every norm of established 35mm film grammar. Anyhow, I decided to make SHANGHAI PANIC a weed in the wild, rather than a red rose in a fancy sitting room.

Bei, Jie, and Fifi were found in Shanghai's discos and KTVs. Their lifestyles and experiences match the breath of characters in my version of SHANGHAI PANIC. Traditional film production techniques, like those I used in my everyday work as a director for MTV and TVC are not suitable for this project. On the one hand, I could not afford to shoot a postcard-like beautifully-framed 35mm film with fancy movements and smooth Dolby-Surround sound recordings. On the other hand, that kind of film production can't match the coldness, roughness, wildness and loneliness of characters and their surroundings that I try to reflect in SHANGHAI PANIC.

Furthermore, it would be impossible to require the cast of SHANGHAI PANIC, who all have no idea of what performing arts are, to perform in front of a normal film production. Framing beautifully, developing a reasoned story, calculating a scene, a concept or a flash of symbolism all give way to passion and realness. I seemed to forget all I learned in filmmaking and became one with my camera; the actors took in the camera as their confidante. Constantly, whenever I felt like it, I closed in on them, backed off, and shed tears for them. I left shadows on their faces, and marks on their bodies. I purposely left all those things in the film, because everyone watching the movie knows that the camera stands for me. The director is an actor as well in this movie: our eyes meet through the lenses, and we explore each other, such an exchange can happen at any given moment.

I actually have no completed script during shooting. The story changes every moment, goes unexpectedly, and ends unexpectedly. To be honest, I'm using DV as a pen to express gratitude towards my hometown Shanghai, though sometimes it is a little bit wild. SHANGHAI PANIC is thus made without compromise in its style. The whole crew and I put every bit of ourselves into the movie. It drew out the bitterness and panic from the deepest recesses of our hearts, and threw them into a raging fire. The threatening blaze has no rain to calm it down.

I have shown SHANGHAI PANIC to a small circle and got quite different responses than what I had expected: "Masterpiece of 2001 Chinese Cinema" (Screen International); "a casual home video" (Francis, my respected doc filmmaker), etc. – A group of kids from Shanghai watched SHANGHAI PANIC and was blown away by its realness (though the film has no chance to be shown publicly in China). From that I received a real consolation: with SHANGHAI PANIC, I did not warp the city into a fake beautiful woman drunken with wine and wealth, like it has been portrayed so many other times.

Andrew Cheng

Ich zeigte SHANGHAI PANIC einigen wenigen Leuten und bekam ganz andere Reaktionen, als ich erwartet hatte: „Meisterwerk des chinesischen Kinos 2001“ (Screen International), „Unbeschwertes Home Video“ (Francis, der von mir verehrte Dokumentarfilmer) usw. Einige Jugendliche aus Shanghai haben sich SHANGHAI PANIC angesehen und waren von seiner Realitätsnähe sehr beeindruckt (der Film hat jedoch keine Chance, öffentlich in China gezeigt zu werden). Das war sehr tröstlich. Ich habe die Stadt mit SHANGHAI PANIC nicht in eine wein- und wohlstandstrunkene falsche Schönheit verwandelt, wie es in so vielen anderen Porträts geschehen ist.

Andrew Cheng

### Über die Autorin Mianmian

Mianmian gilt als die eigenwilligste und derzeit interessanteste junge Autorin aus dem Reich der Mitte. Mianmian (chinesisch: Baumwolle) ist ihr Künstlername, mit richtigem Namen heißt sie Shen Wang. Sie ist Ende zwanzig, lebt in Shanghai und arbeitet als Schriftstellerin und Promoterin von Musikveranstaltungen.

Im Alter von fünfzehn Jahren begann sie mit dem Schreiben. Erste Kurzgeschichten von ihr wurden 1997 im angesehenen chinesischen Literaturmagazin 'Xiaoshou Jie' veröffentlicht, Ende 1997 erschien 'La la la' in Hongkong, im Frühjahr 2000 folgte ihr erster Roman 'Candy', der innerhalb der ersten zwei Monate 40.000 Mal verkauft wurde. In ihren autobiographischen Geschichten erzählt sie von Liebe, die wie Gift ist, von Nächten voller Musik und von Mädchen, die Schokolade wie die Luft zum Leben brauchen. In der Jugendszene von Peking, Shanghai und anderen Millionenstädten sind ihre Bücher Kult und werden als Raubkopien verbreitet. 'La la la' wurde in China drei Tage nach Erscheinen von der Zensur aus dem Verkehr gezogen.

Mianmian beschreibt die schmutzige Seite des neuen, wilden Chinas, schildert eine Welt, die es offiziell im Roten Reich nicht geben darf: die Welt der Drogen, der Lesben und Schwulen, der Prostitution. Dies aber tut sie mit großer Poesie.

Das Drehbuch von SHANGHAI PANIC beruht auf einer Erzählung von ihr, und hier tritt sie zum ersten Mal als Schauspielerin auf.

Mianmians Erzählband 'La la la' erschien 2001 in deutscher Übersetzung im Verlag Kiepenheuer und Witsch.

### Biofilmographie

(Andrew) Yu Su Cheng wurde am 6. Juli 1967 in Shanghai geboren. Er schloss ein Englisch- und Fremdsprachenstudium in Beijing ab und studierte Film an der Universität in Sidney. Er lebt in Shanghai und in Australien und arbeitet als Fernseh- und MTV-Regisseur. SHANGHAI PANIC ist sein erster Spielfilm.

### About the author Mianmian

Mianmian is considered the most headstrong and presently the most interesting young author in the "Middle Kingdom". Mianmian ("cotton") is a nom de plume; her real name is Shen Wang. She is in her late twenties, lives in Shanghai and works as a writer and musical promoter. Mianmian began writing at the age of 15. Her early short stories were published in the renowned Chinese literary magazine Xiaoshou Jie in 1997. Later that same year, 'La La La' was published in Hong Kong. This was followed in spring 2000 by her first novel, 'Candy', which sold 40,000 copies in just two months. Her autobiographical stories tell of poisonous love, nights filled with music, and girls who need chocolate like the air they breathe. Her books have attained cult status among young people in Beijing, Shanghai and other major cities, where they are often distributed as pirate copies. Censors in China withdrew 'La La La' from the shops three days after it went on sale. Mianmian describes the darker side of the new, wild China, portraying a world that does not officially exist in the People's Republic. It is a world of drugs, lesbians, gays and prostitution. And yet she does so with great poetry. The screenplay to SHANGHAI PANIC is based on one of her stories. The film is also Mianmian's first acting role.

### Biofilmography

(Andrew) Yu Su Cheng was born on 6 July 1967 in Shanghai. He earned a B.A. degree in English in 1989 from Beijing's Second Foreign Language Institute. In 1996, he earned an MA degree in film from the University of Sydney, Australia. He lives in Shanghai and in Australia, where he works as a director for TVC and MTV. SHANGHAI PANIC is his debut feature film.