

# 16.internationales forum des jungen films berlin 1986

# 33

36.internationale  
filmfestspiele berlin

## TONG NIEN WANG SHI

Geschichten einer fernen Kindheit

Land	Taiwan/China 1985
Produktion	Central Motion Picture Company
Regie	Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian)
Buch	Chu Tien-wen, Hou Hsiao-hsien
Produktionsaufsicht	Hsü Hsin-chih
Produzent	Lin Teng-fei
Filmproduzent	Hsü Kuo-liang
Organisation	Chao Ch'i-pin
Produktionsausführung	Chang Hua-k'un, Yüeh Wan-li
Regieassistentz	Hsü Hsiao-ming
Hospitantz	Lao Chia-hua, Yang Lu-yin
Script	Chiang Pao-te
Kamera	Li Ping-pin
Kameraassistentz	Lü Chün-ming, Ch'en Ts'ung-min
Beleuchtung	Chen Fu-hsing
Beleuchtungsassistentz	Li Ching-fu, Hsiao Shu-ch'ang, Chih Hsi-wu, Wang Sen
Dekor	(lin Tsong Wen)
Aufnahmeleitung	Hsi Chiang-sheng
Aufnahmeassistentz	Yang Chin-an, Hu Ting-yi
Effekte	Tu Ma-chih, Yang Ta'ch'ing, Meng Ch'i-liang
Musik	Wu Ch'u-ch'u
Synchronisationsleitung	Mei Fang
Schnitt	Wang Ch'i-yang
Schnittassistentz	Ch'en Lu-yü, Sung Fan-ch'en
Photos	Ch'en Huai-en
Maske	Chang Ch'in-fang
Kostüme	Chu Ching-wen
Requisite	Tu Lu-jung, Yuan Chia-hung
Organisation am Drehort	Yang P'i-kuo
Assistenten	Li Kuo-chiang, Li Min-nan, Sung Ming-hua
Technische Arbeiten	Hou Chieh-yü, Chang Chao-chieh
Elektroarbeiten	Huang Chi-hsiung, Chou T'ing-lu
Inspizienz	Chang Hua-fu, Ch'en Ts'un-tao

### Darsteller

T'ien Feng, Mei Fang, T'ang Ju-yün, Hsiao Ai, Yu An-shun, Wu Su-ying, Ch'en Shu-fang, Hsin Shu-fen, Yen Sheng-hua, Chou Lien-hung, Ch'en Han-wen, Hu Hsiang-p'ing, Lin Ch'ung-wen, Kao Chung-li, T'ao Te-ch'en, Ch'en Chih-chen, Chiang Pao-to

### Darsteller der Kinder

Chang Ning, Luo Tse-chung, Luo Ch'eng-ye, Chang Chia-pao, Luo Hsün-lin, Liu Kuo-pin

Uraufführung August 1985, Taipeh, Taiwan

Format 35 mm, Farbe, 1:1.85

Länge 145 Minuten

Der Film wird von der Produktionsgesellschaft auch unter dem englischen Titel A TIME TO LIVE AND A TIME TO DIE (Zeit zum Leben und Zeit zum Sterben) herausgebracht.

In einer anderen Transkription lautet der Originaltitel des Films: T'UNG NIEN WANG SHIH.

Sprachen des Films: chinesisches (mandarin, taiwanesisches, hakkonesisches)

### Zu diesem Film: So sind wir aufgewachsen

GESCHICHTEN EINER FERNEN KINDHEIT zeichnet die Jugend einer Person nach. Dieser Film ist auch ein Bild einer ganzen Epoche.

Ein Mensch oder eine Nation werden oft erwachsen, ohne daß man dem Vorgang Bedeutung schenkt; alles, was wir fühlen, ist, daß die Zeit vergeht. Wir hoffen etwas von der Zeit zu bewahren, die vergangen ist, nach der manche Menschen bleiben, manche dahingegangen sind. Der Film möchte an die erinnern, die dahingegangen sind und an etwas, was uns gemeinsam ist, um denen, die bleiben, als Ermutigung zu dienen.

Im Verlauf der Filmarbeiten haben wir die Bilder vieler bedeutender und unbedeutender Menschen zum Leben erweckt.

### Inhalt

Großmutter nannte ihn Ah-ha-gu. Sie glaubte, daß er einst ein großer Würdenträger werden würde und war deshalb immer besonders gut zu ihm.

Am vierzigsten Tag nach Ah-has Geburt führte sein Vater ein Athletikerteam nach Kanton, um am Athletikertreffen der Provinz teilzunehmen. Dort traf sein Vater einen alten Klassenkameraden aus der Universität von Tschungsschan, Li Kuei, der damals Bürgermeister von Taitschung, Taiwan, war. Li sagte, Taiwan sei ein schöner Ort und schlug Ah-has Vater vor, ihn sich einmal anzusehen. Ah-has Vater tat das und schrieb in seinem Brief nach Haus, daß es in Taiwan fließendes Leitungswasser gäbe. Das war 1947. Im nächsten Jahr überquerte die ganze Familie die Straße von Formosa.

Ah-ha hatte einen älteren Bruder, der 39 Kilo wog und keinen Kriegsdienst zu leisten brauchte. Er hatte auch einen jüngeren Bruder, der ein rohes Ei auf dem Handteller balancierte, während er Kalligraphie übte, einen weiteren jüngeren Bruder und eine nette, hübsche Schwester. Vater wollte drei, vier Jahre in Taiwan arbeiten und ließ es sich nicht träumen, daß er sich dort schließlich niederlassen, daß er dort krank werden und sterben sollte. Das war in dem Jahr, als Ah-ha die Grundschule abschloß.

Von so ernsthaften Dingen schien er nichts zu verstehen. Für ihn bestanden die Folgen des Krieges vom 23. August mit dem kommunistischen China darin, daß er keine Äpfel mehr zu essen hatte. Er verbrachte seine Tage damit, den schwachen roten Ameisen zum Sieg über die drohenden schwarzen Ameisen zu verhelfen, und sie

zu unterstützen, Brotkrümel in ihr Loch zu schieben.

Während er die Mittelschule besuchte, heiratete seine Schwester. Er machte Bekanntschaft mit Banden und kämpfte immerzu. Er verliebte sich in ein Mädchen aus der Nachbarschaft und fing zum ersten Mal an, sich im Spiegel zu betrachten. Eines Nachts, gerade als er in Vorbereitung zu einem großen Kampf sein Messer schärfte, starb seine Mutter.

Er hatte das Gefühl, etwas für seine tote Mutter tun zu müssen. Er versuchte eine Summe zurückzubekommen, die Leute seiner Mutter schuldeten. Er sah aber, daß das Zuhause der anderen noch heruntergekommen war als ihr eigenes, und daß sie noch ärmer als er waren. Er konnte sich nicht entschließen, das Geld zurückzuverlangen.

Ein Jahr darauf starb seine Großmutter. Er fiel durch das Colleagueaufnahmeexamen und wurde zur Armee einberufen. Er bekam einen Brief von seinem Bruder. Sein Bruder schrieb, er habe an die bewußte Familie einen Brief mit dem Schuldschein geschickt und ihnen mitgeteilt, daß sie die Schuld nicht zu zahlen brauchten.

In der Blüte des Sommers erinnert sich Ah-ha an seine Kindheit und Jugend.

### Über die Dreharbeiten

Ein Film reich an autobiographischen Details, die fast alle dem Leben des Regisseurs Hou Hsiao-hsien entnommen sind. Regisseur Hou hatte das Konzept für den Film, als er und seine Produktionskollegen *Growing Up* (1982) drehten. In ihrer folgenden Produktion allerdings, *Die Jungen aus Feng-kuei* (1983) veränderte sich dieses Konzept: es wurde eine andere Geschichte daraus. In den beiden Jahren seither stand Hou unter großen finanziellen Schwierigkeiten und unter dem Druck, kommerziell rentable Filme zu machen. Aber dennoch ließ er nicht von dem ursprünglichen Konzept des Films GESCHICHTEN EINER FERNEN KINDHEIT ab und begann schließlich mit finanzieller Unterstützung der Central Motion Picture Corporation die Produktion dieses Films. Die fehlende Bereitschaft zum Kompromiß ist ein direkter Charakterzug Hou Hsiao-hsiens. Seine Originalität, zusammen mit seiner ganz besonderen Filmsprache haben ihn zu einem der bedeutendsten Filmregisseure Taiwans werden lassen. Er arbeitet innerhalb der taiwanesischen Filmindustrie und steht als schöpferischer Künstler doch außerhalb von ihr.

In GESCHICHTEN EINER FERNEN KINDHEIT verfeinert Hou seine künstlerische Handschrift. Beim Drehbuchschreiben und am Drehort verwarf Hou alle künstlich erfundenen Ereignisse und wollte sich auch nicht an seinen früheren Stil klammern. Stattdessen hat er es vorgezogen, sein Material der tatsächlichen Erfahrung direkt zu entnehmen, weil er glaubt, daß die ursprünglichen Begebenheiten selbst kräftig genug sind.

Hauptdrehort des Films ist Hous Kindheitszuhause in Kaosiung: ein heruntergekommenes Haus, das man so dekoriert hat, daß es den Lebensstil von vor zwanzig Jahren wiedergibt.

Die Szenerie ist die gleiche, die Menschen sind es nicht. Von all seinen Freunden, die er dort als Kind hatte, ist nur noch Ah-hou da. Eines Tages kam Ah-hou während der Dreharbeiten mit einem Fahrrad, um seinen alten Freund zu besuchen. In seinen Augen wird der alte Freund nie 'Regisseur Hou' sein, als der er jetzt bekannt ist, sondern derselbe verrückte 'Ah-ha-gu' bleiben, der gern alte Lieder sang und herumalberte. Tante Wang, eine Nachbarin, die immer noch in der Gegend wohnt, sagte: „Als Ah-ha den Golden-Horse-Award kriegte, habe ich mich so für seinen Vater und seine Mutter unter der Erde gefreut.“ Eines Tages hatte Hou am Drehort gerade sein mitgebrachtes Lunchpaket aufgegessen. Tante Wang schickte ihm eine große Schale mit Nudeln herüber. Er seufzte. „Ein anderer als ich soll das für mich essen. Wenn es nicht gegessen wird, wird mich Tante Wang umbringen; wenn ich es esse, werde ich sterben.“

\*

„Es gibt ein Sprichwort, das besagt: Kenntnis erwächst aus Unkenntnis. Ich möchte über den Film sagen, daß Film aus Bereichen kommen muß, die nicht Film sind. Ich fühle zutiefst, daß ich unter Menschen lebe. Ich lebe in ihrer Mitte, und deswegen spiegeln die Dinge, die ich filme, meine eigenen Gefühle gegenüber den Menschen, den Ereignissen, gegenüber der Welt. Diese Gefühle sind untrennbar von mir selbst.“

Hou Hsiao-hsien

\*

### Kino in Taiwan/China

Von Michel Egger

Seit dem 16. Jahrhundert folgten sich auf der Insel die Invasionen ohne Unterbruch. Die Urbevölkerung der Insel – heute noch ungefähr 250 000 Menschen – erlebte als erstes die holländische Herrschaft. Dann überfluteten Südchinesen die Insel, die dann, 1895, von den Japanern erobert wurde, ein Joch, das ein halbes Jahrhundert dauerte und in der Gesellschaft, den Anschauungsweisen, der Architektur, der Numerierung der Straßen, der Aussprache, der väterlichen Autorität, tiefe Spuren hinterließ. Der japanische Imperialismus verschonte auch das Filmgewerbe nicht, was sich vor allem beim Übergang auf Tonfilme bemerkbar machte, da die Eindringlinge nur Filme in japanischer Sprache erlaubten.

1949 landete Tschiang Kaischek auf der Insel, gefolgt von zwei Millionen 'Nationalisten'. Die Chinesische Republik entstand: 'eine Besetzung in aller Form, manchmal sogar brutal', erklärt ein Bewohner. Die Emigranten des Festlandes – die 'Mainlanders' – verlangten von den Eingeborenen, daß Mandarin zur offiziellen Sprache erkoren wurde. Einmal mehr sahen sich die Inselbewohner ihrer einheimischen Sprache beraubt. Auch heute noch müssen sich die Schüler sehr vorsehen, wenn sie es wagen sollten, an der Schule taiwanesisch zu sprechen.

### Die goldenen Zeiten

„Die Filme der fünfziger Jahre mit ihrem stark politischen Einschlag sind ein ideales Propagandainstrument im Dienste der Regierung“, meint Tschien Kuofu, ein junger Kritiker aus Taipei. Die Herrscher erlaubten allerdings das Drehen von Unterhaltungsfilm in taiwanesischer Sprache, die dann vom Publikum mit großem Interesse und Begeisterung aufgenommen wurden. Die Produktion belief sich zu diesem Zeitpunkt auf ungefähr 150 Filme pro Jahr.

Anfangs der sechziger Jahre bahnte sich ein Neubeginn an. 1962 wurde die offizielle Central Motion Picture Corporation (CMPC) gegründet. Sie blieb bis zum heutigen Tag die wichtigste Filmproduktions-Gesellschaft der Insel.

Zu Beginn der siebziger Jahre kannte die taiwanesische Filmindustrie goldene Zeiten. Trotz eines ziemlich niedrigen Allgemein-niveaus, Kung-Fu, Melodramen in Soja-Sauce, Liebes- und Gespenstergeschichten, verzeichneten die Filme einen außerordentlichen Publikumserfolg in ganz Südost-Asien und den Chinatowns auf der ganzen Welt. Mit mehr als 200 Filmen pro Jahr nahm die Insel hinter Indien auf der Liste der weltweit bedeutendsten Produkteure den zweiten Rang ein.

Die Euphorie hielt lange an, die Szenerie wechselte erst 1975 radikal. Mit dem Sieg der Kommunisten in Vietnam verlor Taiwan einen seiner größten Abnehmer. Unmittelbar danach – als Preis der unbegreifbaren Alchimie diplomatischer Berechnungen – verschlossen sich auch andere Absatzgebiete wie Thailand oder Malaisia. Ergebnis: Das asiatische Reich des taiwanesischen Filmgewerbes wurde klein und kleiner. Nicht zu vergessen ist dabei, daß Hongkongs Filmindustrie, dank des außergewöhnlichen technischen Fortschritts seiner Werke, den eigenen Markt zurückeroberte und die Gunst der Chinesen aus Übersee mit Stars wie Bruce Lee neu gewann. (...)

### Neue Welle

In Anbetracht dieser Krise heißt es reagieren und das lokale Publikum neu erobern. Die Bürokraten der CMPC zerbrechen sich den Kopf. (...) Aufgerüttelt durch die kritische Lage, hat der Staat eine

neue kulturelle Öffnungspolitik ausgearbeitet. Der Zwang der Zensur, der Taxierungen und Versteuerung auf importierten Filmen wurde etwas abgeschwächt, die Zensur des Drehbuchentwurfs aufgehoben. Vergessen ist die Bedingung, über Ethik und offizielle Politik zu wachen.

Die 'Neue Welle' ist mit einem etwas unbeholfenen, aber sehr vielversprechenden ersten Film *In Our Time* (1982) – vier Sketche, vier Regisseure (Edward Yang, Jim Tao, Ke Yi-Chen, Chang Yi), die ihre ersten Erfahrungen in ausländischen Filmstudien, in Kurzfilmen oder beim Fernsehen gesammelt haben – eingeläutet worden: ein Wendepunkt in der Kinogeschichte der Insel, ein positiver Versuchsballon, der noch keine Großgewinne verzeichnet, aber auch kein Geld verliert: eine erste Bresche im Monolith der kommerziellen Produktion, eine Öffnung für ein 'anderes' Kino. Die neuen Filme sind einerseits billiger – fünf bis sechs Millionen NT\$ (ungefähr 400 000 Franken) anstatt zehn bis elf Millionen für einen kommerziellen Film –, da die jungen Filmschaffenden die Panavision dem Cinemascope, Außenaufnahmen den künstlichen Dekors in den Studios, unbekannte Schauspieler den Stars vorziehen. Wirklichkeitsnaher ist das neue Kino andererseits, da auf Realität mehr Wert gelegt, das Leben wahrheitsgetreu dargestellt wird und man sich an Beobachtungen des Alltags und an autobiografischen Erlebnissen inspiriert. Beeinflusst durch das Beispiel der europäischen Vorhut, angeregt durch die Modernität der neuen Welle in Hongkong (Ann Hui, Tsui Hark, Allen Fong usw.), die sich 1979 bemerkbar machte, träumen die jungen Filmemacher aus Formosa von einem Neubeginn. „Wir waren der Abenteuerfilme unserer Väter, all jener altbekannten, abgedroschenen Erzählungen müde. Wir wollten keine Anpassungen mehr an Hongkongs Megaproduktionen“, erklärt Edward Yang, einer der Initianten der neuen Welle: „Nun heißt es, das Auge offenzuhalten, Taiwan unter einem anderen Gesichtspunkt zu betrachten und den Gedanken, dieses Land sei eine ideologische Festung oder ein kulturelles Heiligtum, fallenzulassen.“

Hervorgegangen aus der Generation nach 1949, haben die jungen Autoren freiere Gedanken als ihre Vorgänger. Sie kennen weder die Verbitterung der Eingeborenen gegenüber der Besatzungsmacht noch die Sehnsucht der aus dem Reich der Mitte Verbannten, die sich jeden Abend zum Theater der Streitmächte begeben, um einer Peking-Oper beizuwohnen. Auch wenn sie Kinder der 'Mainlanders' sind, verspüren die jungen Taiwanesen nicht unbedingt den Wunsch, auf den Kontinent zurückzukehren und wie zur Zeit von 1949, mit der Aussicht auf ein mehr als ungewisses Übermorgen, zu leben. Ihre Wurzeln sind auf der Insel. Sie möchten das Heute im Frieden genießen und nicht mehr in der versteckten Feindseligkeit gegenüber der Volksrepublik China leben, welche in einem offiziellen 'Kriegszustand' fortbesteht. Der Traum von Kuomintang, China zurückzuerobern, interessiert sie umso weniger, als er ihnen als absolut trügerisch erscheint: auch wenn ihre Eltern – müde dieser Utopie nachzuträumen und traurig, nicht in das so nahe Land ihrer Ahnen zurückkehren zu können – sich entschließen, nach Amerika oder Australien auszuwandern. „Weggehen ist keine Lösung. Ich habe elf Jahr in den Vereinigten Staaten gelebt. Der amerikanische Traum ist eine Illusion wie eine andere“, meint Edward Yang. (...)

Dieser beschleunigte Wandel bildet den Hintergrund zu Wan Jengs Werk. Sein bester Film *Ah Fei* (1983), ein tragikomisches Melodrama auf halbem Weg zwischen Naturalismus und drolliger Karikatur, erzählt den schmerzlichen Befreiungsprozeß eines jungen Mädchens. Am Beispiel seiner Geschichte und dem seiner Familie schildert der Filmschaffende die wichtigsten Wandlungen der taiwanesischen Gesellschaft, insbesondere die durch die Landflucht und Verstädterung hervorgerufene sozialpsychologischen Zerstörungen.

„Taiwan ist in einer Übergangsphase“, betont Edward Yang, „ein zerrissenes Land zwischen dem technologischen Modernismus und dem alten Glauben und Aberglauben, den Prinzipien der offiziellen Ideologien und der Wirklichkeit der Tatsachen und Wünsche.“ Hongkong ist es gelungen, ein originelles und etwas abwegiges Gleichgewicht zwischen Ost und West zu

schaffen, indem seine Schizophrenie zu seiner eigentlichen Identität wurde: Taiwan hingegen hat Mühe, mit dieser Zerrissenheit zu leben.

Diesen Gedanken verfolgt Edward Yang noch mit viel mehr Genauigkeit und Stärke in seinem letzten Film *Taipei Story* (1984). „Wenn *The Day on the Beach* gewisse Traditionen anprangert, zeigt *Taipei Story* meine Sorge vor der Zukunft und predigt die Rückkehr zu gewissen Grundwerten. Die heutige Jugend, vollkommen durchdrungen von der japanischen Kultur, macht mir Angst. Wo gehen wir hin? Woher kommen wir? Die junge Generation muß ihre eigene Identität finden und nicht nur Fremdes kopieren.“ (...)

„Die Zensurgrenzen gibt es wirklich“, erklärt Edward Yang, „aber vielleicht gibt es auch ein Selbstzensur-Problem zu überwinden.“ Der erste Film, der das Schutzgeländer der Regierung frontal angriff, war *The Sandwich Man* (1983), eine der ersten erlaubten Anpassungen eines Romans, in diesem Falle das Werk des bekannten und sehr umstrittenen Schriftstellers Huang Chu-Ming, ausgeführt nach dem Muster des 'In Our Time', einem Gemeinschaftsprodukt, bestehend aus drei, von drei verschiedenen Filmemachern realisierten Episoden (Wan Jen, Hou Xiaoxiang, Jong Cheung Tsang). Das heikle Hauptmotiv: der japanische und amerikanische Imperialismus. Das Resultat einer Annäherungspolitik an eine nichtkommunistische Welt, notwendig gemacht durch das Bedürfnis, der insularen Klaustrophobie und der durch Peking geschürten internationalen diplomatischen Isolation zu entkommen. Ein Unternehmen mit einigen nicht immer sehr glücklichen Auswirkungen. (...)

Im Gegensatz zu Edward Yang, der das Filmgewerbe in Los Angeles studierte, hat Hou Xiaoxiang Taiwan nie verlassen. Reiner Autodidakt, Filmschaffender der Intuition und der absoluten Genauigkeit, hat er seinen Beruf selber erlernt, indem er hier und dort als Techniker arbeitete. Als Hit im Box-Office könnte sein erster Film *The Green, Green Grass of Home* (1982), eine die Probleme einer Kleinstadt aufzeigende Komödie, als Vorzeichen der neuen Welle betrachtet werden. Seine letzte Produktion *A Summer at Grandpa's* (1984) ist das Ergebnis eines rigorosen und strengen Vorgehens, das mit den Filmen *The Sandwich Man* und *All the Youthful Days* begann. Da die Mutter sehr krank ist, verbringen die Kinder einige Wochen bei ihrem Großvater im Innern des Landes. Ein heller Sommer, durchtränkt von Sonne und Gelächter. Doch nur auf der Oberfläche, denn die Spiele und Streiche verdecken ungeahnte Dramen. Der Tod lauert überall, quälend im Hintergrund einer auf naive Weise glücklichen, aber insgeheim zerrissenen Kindheit.

Dank Genauigkeit, Scharfsicht und Strenge konnte das Wunder geschehen: Die Eindringlichkeit seiner Bilder erlauben Hou Xiaoxiang, die Wirklichkeit zu transzendieren und die unsagbare und ungewöhnliche Poesie des Alltags hervorbrechen zu lassen. Er zeigt ihn in all seinen Details, ob zärtlich oder grausam.

#### Gelingt die Auffrischung?

„Die neue Welle wird nur überleben können, wenn die CMPC und die Medien daran glauben. Die Verleiher und Kinobesitzer sollten neue Förderungsmethoden finden, die den Produkten wirklich angepaßt sind“, empfiehlt Tschen Kuo-fu, „aber vor allem sollten die Filmschaffenden mehr Phantasie zeigen, sich erneuern, indem sie von der bestehenden Produktionsstruktur profitieren. Bis heute haben sie sich wagemutiger gezeigt als ihre Berufskollegen in Hongkong, deren Bewegung im Sumpf des Systems steckenblieb.“ Über ihre individuellen unterschiedlichen Auffassungen hinaus haben sie den großen Vorteil, eine einzige Familie zu bilden, ähnlich wie die neue Welle zu deren Beginn in Frankreich. Sie treffen sich oft, diskutieren viel, überlegen zusammen, teilen die gleichen ästhetischen und moralischen Werte.

Michel Egger, in: Zoom (Bern), Nr. 24/1985 (gekürzt)

## Biofilmographie

**Hou Hsiao-hsien** (in anderer Transkription: Hou Xiaoxiang).  
Geboren 1947 in Kuangtung, China. Kam 1947 zusammen mit seiner Familie nach Taiwan. 1969 - 72 Ausbildung in der Filmabteilung der Nationalen Kunstakademie von Taiwan. 1973 erste Filmarbeit als Assistent (Script-Boy) des Regisseurs Li Hsing. Ab 1974 Regieassistent in zahlreichen Filmen, ab 1979 auch Drehbücher. Verkauft 1982 sein Haus, um die Produktion des Films *Growing up* (Regie Chen Kwen-Hou, Drehbuch und Regieassistent Hou Hsiao-hsien) zu finanzieren. 1983 Drehbuch zu *Ah Fei* (Regie Wan Jen), 1984 Buch und männliche Hauptrolle in *Taipeh-Story* (Edward Yang) (auch Finanzierung des Films).

### Filme in eigener Regie:

- 1979 *Jiu shi liuliu de ta* (That's the Way She Strolls around)  
1980 *Feng'er ti-ta cai* (The Naughty Wind)  
1982 *Zai ne hepan qing cao cing* (Das grüne, grüne Gras der Heimat)  
1983 *Erzi de da wan'ou* (Des Sohnes große Puppe, Episode aus *The Sandwich Man*)  
*Fenggui lai de ren* (Die Jungen von Fengkue)  
1984 *Dongdong de jiaqi* (Ein Sommer beim Großvater)  
1985 TONG NIEN WANG SHI (Geschichten aus der fernem Kindheit)