

gibt es keinen taiwanesischen Film, der sich so scharf mit einem kritischen Thema auseinandersetzt, wie der Film *MORGENDÄMMERUNG*.

2) Dieser Film hat eine neue Einstellung der taiwanesischen Zuschauer zum Film hervorgerufen, und zum ersten Mal wird anerkannt, daß es in Taiwan außer Kommerzfilmen auch künstlerisch anspruchsvolle, individuelle Filme gibt.

3) Der Produzent Li Hanxiang hat in Taiwan das Guoli-Studio organisiert. *MORGENDÄMMERUNG* wurde für ihn zur Anregung, auch den Film *Wärme im Winter* zu produzieren. Und gerade diese beiden Filme stellen für den taiwanesischen Film eine große Errungenschaft dar.

4) Der Regisseur selbst wurde durch den Erfolg dieses Filmes angeregt, weiterhin ernste Themen auszuwählen, und so hat er noch mehr bedeutende Filme gedreht. *MORGENDÄMMERUNG* ist der Grundstein im Schaffen des Regisseurs Song Zunshou.

DIE MORGENDÄMMERUNG gehört zu den Meisterwerken des taiwanesischen Films. In den sechziger Jahren erregte der Film großes Aufsehen, weil er sich in hohem Maße von den damals üblichen trivialen Opernfilmen unterschied und weil seine Aussage die kulturelle Diskussion der intellektuellen widerspiegelte. Dadurch begeisterte er auch die unzufriedenen Zuschauer für den taiwanesischen Film.

Ästhetisch betrachtet liegt die Handlung des Filmes nicht in dem spannenden Ablauf des Gerichtfalles, sondern in der Beobachtung des jungen naiven Gerichtdieners, durch dessen Augen gesehen die gesellschaftlichen Schattenseiten des alten bürokratischen Systems zu Tage treten.

Diese Geschichte enthüllt, wie die Entwicklung der jungen Menschen in solch einer Gesellschaft ins Negative verläuft und ist somit eine scharfe Kritik der feudalen chinesischen Gesellschaft. *MORGENDÄMMERUNG* zeigt sehr raffiniert, daß der Verfall in einer feudalen Gesellschaft ein kollektiver Verfall ist und zwar aufgrund der zerstörten sozialen Ordnung. Lu Laosans Verfall enthüllt die menschlichen Schwächen.

Alle Gerichtsdienere haben in diesem ungerechten Fall von sich aus freiwillig mitgewirkt. Im ganzen Gericht herrschte eine Atmosphäre von Betrug und Bestechung. In der Hoffnung, daß durch die eigene Karriere der Familie Ehre gemacht würde, ist Lu Laosan, eine naive Person, in dieses Unrecht hineingerutscht. Lu Laosan, der sich vorgestellt hatte, wie er mit seiner neuen Uniform Halunken erschrecken würde, erkennt zu spät, daß er für diesen Beruf nicht geeignet ist.

MORGENDÄMMERUNG ist zwar erst der zweite Film von Sung Tsun-shou, aber es zeigt sich hier bereits die ästhetische Reife und Wahrnehmungsfähigkeit wie bei einem Meisterregisseur. Der Ablauf der Handlung sowie die Erzählstruktur sind sowohl spannend als auch raffiniert. Der Film ist ein Meisterwerk.

Aus: Analysen und Geschichte des taiwanesischen Films, 3. Kapitel: Die fünf Jahre, die die Geschichte veränderten, o.J.

SANT TUKARAM

Der heilige Tukaram

Land	Indien 1936
Produktion	Prabhat Film Co.
Regie	V. Damle, S. Fathelal
Buch	Shivram Washikar
Musik	Keshavrao Bhole

Liedtexte	Shantaram Athavale
Kamera	V. Avadhoot
Bauten/Ausstattung	S. Fathelal
Schnitt	A. R. Sheikh
Ton	Shankarrao Damle

Darsteller	Vishnupant Pagnis, Miss Gauri (Gouri), Pandit Damle, Kusum Bhagavat, Shree Bhagavat, Master Chotoo, B. Nandreakar, Shankar Kulkarni
------------	---

Länge	139 Minuten
Format	35 mm, 1:1.37, Schwarzweiß
Sprache	Marathi

Inhalt

Der arme Familienvater Tukaram aus dem Dorfe Dehu bringt seine Tage mit Lobgesängen an die Gottheit Pandurang. Salomalo, der korrupte Brahmin-Priester, ist das genaue Gegenteil: er versucht mit eitler Selbstdarstellung wettzumachen, was ihm an Hingabe fehlt. In Tukarams armseligem Zuhause schuftet seine Frau Jijayi Tag und Nacht, um Heim und Familie zu erhalten. Die spirituelle Inanspruchnahme ihres Mannes erbost Jijayi, weil sie ihn davon abhält, sich darüber Gedanken zu machen, woher die Mahlzeit für den nächsten Tag kommen soll. Während Salomalo in Saus und Braus lebt und Tukarams Lieder stiehlt und als seine eigenen ausgibt, erkennt Tukaram schließlich seine Pflichten gegenüber der Familie und sucht sich eine Arbeit. Ein Bauer beschäftigt ihn als Aufseher über die Arbeiter in seinem Zuckerrohrfeld. Tukaram sitzt im Feld und singt. Die Pflanzen gedeihen vorzüglich, und sein Arbeitgeber schickt ihn heim mit Korn und einer Fuhre Zuckerrohr. Der eifersüchtige Salomalo intrigiert gegen Tukaram und läßt von seinen Männern eine Viehherde aufs Feld treiben. Die Ernte ist vernichtet. Der Bauer nimmt daraufhin Tukarams Haus als Pfand. Doch die Pflanzen auf dem Feld blühen wieder auf - Pandurang hat freiwillig seinen Teil zur Ernte beigetragen. Tukaram erhält daraufhin von dem verblüfften Bauern Korn und Haus zurück. Ungerührt angesichts des Wunders verschenkt Tukaram das Korn an die Armen; Jijayi, die ihn zornig dabei beobachtet, weiß, daß die Familie nun vom Hungertod bedroht ist.

Salomalo schickt seine Geliebte zu Tukaram, die ihn unterhalten und ihm seine Lieder stehlen soll. Jijayi durchschaut ihre Absicht und macht ihrem Mann wütend Mitteilung davon. Doch Tukaram zeigt Mitgefühl für die schöne junge Frau, die auf dem Pfad der Sünde wandelt. Gerührt durch seine Besorgnis weigert die Frau sich, zu Salomalo zurückzukehren und singt stattdessen Lobgesänge auf Pandurang. Dann besucht Rameshwar Shastri, ein hochangesehener Brahmin-Gelehrter, das Dorf und stellt mit Unwillen fest, daß die Lieder des einfachen Tukaram vom Volke gesungen werden. Doch die Sache Gottes zu vertreten ist das Privileg der Brahmanen, und so befiehlt Shastri dem Tukaram, all seine Liederbücher in den Fluß zu werfen. Tukaram fügt sich mit gebrochenem Herzen, setzt sich ans Ufer des Flusses, betet zu seinem Gott und weigert sich zu essen und zu trinken. Die Familie hungert mit ihm, denn Jijayi ist ihrem Mann trotz allem zugetan. Nach dreizehn Tagen erscheint eine Göttin aus den Wassern und gibt Tukaram seine Liederbücher zurück. Die Dorfbewohner beobachten das Wunder, und Shastri fällt vor Tukaram auf die Knie.

Die Kunde von Tukarams Heiligkeit und Weihe kommen Shivaji zu Ohren, dem Maratha-König. Er kommt verkleidet und mit reichen Opfergaben, die anzunehmen Tukaram zu

Jijayis Entsetzen ablehnt.

Shivaji ist so beeindruckt, daß er ihm seinen Thron und seine Gefolgschaft anbietet. Tukaram antwortet ihm mit einem Lied, in dem er ihm zu verstehen gibt, daß er, um seine Frömmigkeit zu erweisen, die ihm vorherbestimmte Rolle als Retter des Landes spielen müsse. Die Mughal-Armee überfällt das Dorf in der Hoffnung, Shivaji gefangenzunehmen. Doch Tukarams Gebete werden erhört und der Feind von den wundersamen Erscheinungen in Bann geschlagen und besiegt. Shivaji verneigt sich vor dem Heiligen und folgt seinem Rat.

Als die Zeit für ihn naht, die Erde zu verlassen, fährt ein Himmelswagen hernieder, um Tukaram zu holen. Er drängt Jijayi mitzukommen, doch sie lehnt ab. Die Wohnstatt der Götter ist nichts für sie, und wer sonst sollte auch den Haushalt besorgen? Sie will ihm das Essen warmhalten, bis er wiederkommt, sagt sie.

Wie der Tamil-Heilige Avaiyyar, Chandi von Bengalen oder Meera Bai aus Rajasthan gehörte Tukaram, der Poet und Heilige der Marathas, zur Bhakti-Bewegung, die die Hindu-Religion von der Vorherrschaft der Priester befreite und sie volkstümlicher machte. Die Lieder des Tukaram, in Marathi komponiert, machen vollen Gebrauch vom vitalen Elan der Sprache. Fast alle Lieder in dem Film sind Originalkompositionen des Heiligen.

SANT TUKARAM war ein enormer Erfolg in der marathisprachigen Region - er lief siebenundfünfzig Wochen in einem Kino Bombays - und wurde als die erste echt indische Filmerrungenschaft gefeiert. Er wurde 1937 als einer der drei besten Filme des Jahres auf dem 5. Internationalen Filmfestival in Venedig ausgezeichnet - der erste indische Film, dem diese Ehre zuteil wurde. Devotionalfilme galten in Indien stets als 'risikolos'. Doch anders als zahlreiche andere Werke dieses Genres wird hier nicht nur die Geschichte eines gottgleichen Mannes und seiner Wunder geschildert, sondern auch der grundlegende Konflikt zwischen Spiritualität und irdischem 'common sense'. Jijayis Behauptung, daß das steinerne Idol wenig von Menschen aus Fleisch und Blut verstehe, kommt im Film beinahe ebenso viel Bedeutung zu, wie Tukarams unerschütterlichem Glauben an Gott. Jijayi verkörpert nicht das Stereotyp einer zänkischen Frau. Sie ist eine Frau, die um das Überleben und das Glück ihrer Familie kämpft. Sie liebt Tukaram, 'vergöttert' ihn aber nicht in der traditionellen Art der Hindu-Frauen. Es gibt Momente des Friedens und Glücks in ihrem Leben, in denen sie mit ihren Kindern lachen oder sich im strahlenden Glanz der Liebe ihres Gatten sonnen kann, doch ansonsten strebt sie mit höchst menschlicher Entschlossenheit nach einem besseren Leben.

Aus: Shampa Banerjee, Anil Srivastava, 100 Indian Feature Films, New York/London 1988

Die Tradition des 'bahkti' und die Geschichte des Nationalismus bei der Herstellung des Films

SANT TUKARAM war der achtzehnte Film, der unter dem Banner der Prabhat Film Company hergestellt wurde, die ihre Studios in Poona (Pune) unterhielt, hundertachtundvierzig Kilometer von Bombay entfernt. Die Geschichte der Prabhat Film Company, die 1921 gegründet wurde, ist eng verknüpft mit der der Maharashtra Film Company in Kolhapur.

Vishnupant Damle war ein junger Man von vielseitiger Begabung, er interessierte sich unter anderem für Tischlerei und für das Schneiderhandwerk; er verdiente seinen Lebensunterhalt als Elektriker. Damle lernte den Künstler Baburao Painter kennen. Beide hatten ein gemeinsames Interesse:

die Herstellung einer billigen Filmkamera, damit in Indien kostengünstig Filme gedreht werden könnten. Damle stieß zu Painter, als dieser die Maharashtra Film Company gründete, und arbeitete bei ihm zunächst als Toningenieur; aber Damle schrieb auch Drehbücher und bediente die Kamera. Der ambitionierte Künstler Fattalal Sheik, Sohn eines Ingenieurs und Aufsehers in den Diensten von König Chhatrapati Sahu von Kolhapur, war Zeichenlehrer in einer Schule in Thane in der Nähe von Bombay. Ananda Rao Painter, der Bruder Baburaos, brachte Fattalal als Dekorateur zur Maharashtra Film Company. Auch Fattalal bediente die Kamera in einigen Filmen zusammen mit Damle. Zwischen Damle und Fattalal entstand eine lebenslange und fast legendäre Freundschaft. Eine andere Person, die zum Studio stieß, war Shantaram Wankudre; er begann als Regie-Assistent bei Baburao Painter und spielte gelegentlich Rollen in ihren Filmen. Wankudre, der später unter dem Namen V. Shantaram ein berühmter Regisseur werden sollte, war besonders befreundet mit einem Regie-Assistenten, Keshavrao Ghaibar. Als die Maharashtra Film Company vor dem Zusammenbruch stand, faßten diese vier den Plan, eine unabhängige Filmgesellschaft zu gründen; dabei wurden sie finanziell unterstützt von dem Rechtsanwalt und Buchhalter Seetarampant Kulkarni. Von 1921 bis 1935, in vierzehn Jahren, drehte die Prabhat Film Company siebzehn Filme, aber jetzt geriet das Studio in eine finanzielle Krise und Shantaram hatte Meinungsverschiedenheiten mit seinen Partnern. Aus dieser administrativen und schöpferischen Pattsituation wurde SANT TUKARAM geboren. Der Film entstand mit einem kleinen Budget und wurde von dem Duo Damle/Fattalal gedreht. Der Film stieß überall in Maharashtra auf sehr große Zustimmung beim Publikum und bei der Kritik. Wenn man die Zeitungen der damaligen Zeit untersucht, wird man feststellen, daß der Film von der Intelligenz eigentlich nie richtig akzeptiert und nicht ernst genommen wurde. Aber einige wichtige Schriftsteller und Politiker diskutierten gerade diesen Film (so schrieb 'Mama' Wankerkar, ein Arbeiterführer und Bühnenautor, einen langen Artikel in drei Teilen in der Zeitschrift 'Hansa'). Der Drehbuchautor des Films, Shivaram Vakishar, war ein bekannter Verfasser von Romanen und Kurzgeschichten; er leitete die Niederlassung der Tageszeitung 'Dyanprakash' in Bombay. Vakishar veröffentlichte einige seriöse Artikel über die Technik des Drehbuchschreibens in seiner Zeitung sowie in anderen Publikationen. Mahatma Gandhis Haltung zum Film ist bekannt: drei Jahre später, als Gandhi daran dachte, die Filmherstellung in Indien zu verbieten, schrieb K.A. Abbas einen offenen Brief an ihn mit der dringlichen Bitte, seine Meinung über den Film zu revidieren, und empfahl ihm die Besichtigung von zehn amerikanischen und indischen Filmen - einer von ihnen war SANT TUKARAM. Es ist nicht bekannt, ob Gandhi einen von ihnen gesehen hat... Der Film errang Anerkennung bei den Filmfestspielen in Venedig, wo er zusammen mit zwei anderen Filmen eine 'Besondere Erwähnung der Jury' erhielt. Im Staate Maharashtra blieb der Film in besonders guter Erinnerung. In späteren Jahren wurde der Film vom National Film Archive of India erworben und danach in den Filmclubs gezeigt sowie auch im Unterricht am Film and Television Institute of India; zukünftige Filmemacher und Filmliebhaber überall im Lande wurden auf den Film aufmerksam. Im Lauf der Jahre hat das Vergnügen des Publikums an diesem Film deutlich zugenommen, so daß ihn heute viele zu den fünf besten Filmen rechnen, die jemals in Indien hergestellt wurden. Eine Frage wird allerdings gestellt - in den Worten des Dichters, des Übersetzers und Biographen von Tukaram, Dilip Chitre: „Wir wissen und fühlen, daß dies ein guter Film ist, aber die Fra-

ge bleibt: warum ist er gut?“ (...)

Wir wissen nicht genau, was für eine Auswahl die Filmemacher aus den existierenden hagiographischen Texten über Tukaram trafen, jenen Dichter und Heiligen aus dem 17. Jahrhundert, der in dem kleinen Dorf Dehu lebte, ungefähr 50 km von Poona, und dort Verse dichtete. Die Wissenschaftler sind sich einig über sein Todesdatum, das Jahr 1650 A.D., aber die Angaben über sein Geburtsjahr schwanken zwischen 1608, 1610 und 1598 A.D. Tukaram gehörte zu der bäuerlichen Kaste der 'vaishya', sein Familienname war Ambile oder More - heute benutzt die Familie den letzteren Namen. Obwohl er in den Werken vieler zeitgenössischer Dichter und seiner Schüler erwähnt wird, wurde die erste Biographie über ihn doch erst 120 Jahre nach seinem Tod geschrieben, und zwar von einem brahmanischen Hagiographen der bakhti-Heiligen, genannt Mahiati. Aber Tukaram überrascht uns, und sein Werk kommt unserem zeitgenössischen Geschmack entgegen wegen des biographischen Materials in seinen eigenen Schriften - die meisten wichtigen Vorfälle, die der Film darstellt, stimmen mit dem überein, was Tukaram von seinem eigenen Leben erzählt. (...)

Der Verlust des materiellen Besitzes und die Bekehrung eines Menschen zur Religiosität ist nicht das, was Filmemacher interessiert. Was sie interessiert und was viele im damaligen Indien interessierte, ist die Frage, wie man auf der einen Seite spirituell oder religiös verwurzelt sein und doch in der Gesellschaft weiter leben und wirken kann. Da jedermanns äußeres/soziales Leben damals von dem Kolonialregime dominiert wurde, mußte man um so mehr Stärke im 'Inneren' entwickeln - einem Bereich, der beherrscht wurde von einer lokalen Ethik und lokalen Werten. Da diese besondere Tradition des bakhti, bekannt auch als varkari-Sekte, gegen die mönchischen Regeln auftrat, sich für das Familienleben erklärte, einfache Lebensregeln und strenges ethisches Verhalten empfahl, gab es ein ungeheures Interesse für die bakhti-Lebensweise der Heiligen dieser Sekte. Tukarams Verse sammelte man aus den existierenden Manuskripten und von den praktizierenden varkaris im Jahre 1867. Das erste englische Buch über Tukaram wurde 1907 von dem englischen Missionar Frazer geschrieben. Und danach erschien eine wahre Flut von Literatur über die Dichter-Heiligen und besonders über Tukaram. Vor dem Hintergrund einer Kontinuität der Tradition und vor dem erneuten Interesse an der Tradition im Moment des anticolonialen Befreiungskampfes gewinnt dieser Film für uns eine außerordentliche Bedeutung. Auch das Interesse ausländischer Wissenschaftler trug zu diesem Revival bei. Bakhti wird in Verbindung gebracht mit der christlichen Frömmigkeit und Tukarams Dichtung wird mit der von Keats oder Wordsworth verglichen. (...)

Wir können einem Kritiker der damaligen Zeit zustimmen, der sagt, daß die Rolle der Frau vielleicht wichtiger ist als die des Heiligen. Oder wie es der Filmemacher Kumar Shahani formuliert hat: vielleicht wird ein modernes Publikum die Person des Heiligen fremdartig finden, sich aber sehr viel schneller mit der erdgebundenen Figur seiner lebhaften Ehefrau identifizieren. Und es ist nicht eine einfache binäre Opposition zwischen Mann und Frau, die hier konstruiert wird. Schon früh im Film sehen wir den Heiligen im Kreis seiner Familie, wir sehen die Frau und die Tochter Kashi: Beide sind mit etwas beschäftigt, das sie lieben: Jijai singt ein obi (Volkslied) und wäscht dabei ihren Lieblings-Büffel, während Kashi aus Lehm eine menschliche Figur formt. Wenn die Frömmigkeit und das Schöpferische den Diskurs des bakhti und den Film-Diskurs bestimmen, dann geht es hier nicht um gut oder böse, wahr oder falsch; Jijais Liebe und Hingabe gegenüber ihrem Mann und ihrer Familie, auch

der Familie ihrer Eltern, auch gegenüber der Familiengöttin Mangalai werden als stärker und tiefer gezeigt als die Gefühle des Heiligen. Tukaram empfindet das auch, und die ersten Wunder sind immer mit seiner Frau verbunden - der Gott erscheint ihr zuerst. (...)

Schon 1936 finden wir hier einen Film, der zwei ganz unterschiedliche Stilmittel anwendet - einen scharfen Realismus, der mit der Person Jijais und ihrer Welt verbunden ist, und eine stilisierte Darstellung, die den Heiligen betrifft, dazwischen liegen die 'phantastischen' Szenen der Wunder. Es gibt auch stilistische Unterschiede zwischen dem Helden und dem Schurken: Tukarams introvertierte Darstellung ist abgeleitet von dem zentripetalen Gesangsstil der varkaris, während Salomalos extrovertiertes Spiel von dem ornamentalen Theaterstil jener Zeit abgeleitet ist. Aber diese Elemente zusammen ergeben einen kompletten Film, der fast nahtlos gearbeitet ist, ohne stilistische Schwankungen. Wir haben frühe Filme meist als einfache und unschuldige Werke betrachtet, deren Charme aus ihrem primitiven Charakter kommt. Aber wir haben es ihnen gegenüber an Respekt fehlen lassen. Das erneuerte Interesse an diesen Filmen wird zum Vorschein bringen, was wir fühlten, worauf wir aber nicht geachtet haben. Wir haben die Vielschichtigkeit des Materials aus den vielen historischen und kulturellen Zusammenhängen nicht beachtet. Nostalgie und Bewunderung für das 'unschuldige Filmemachen' allein genügen nicht; wir müssen diesen Werken die Aufmerksamkeit entgegenbringen, die sie verdienen.

Gayatri Chatterjee

Biofilmographie

V. (Vishnu Govind) Damle stammt aus einer aufgeklärten Mittelschichtsfamilie; er begann schon im frühen Alter zu zeichnen und zu malen und war in der Blütezeit der Theaterkultur in Maharashtra als künstlerischer Leiter von Theatertruppen in Bombay tätig; seine Lehrjahre verbrachte er bei den Gebrütern Anantrao und Baburao Painter (Maharashtra Film Company, Kolhapur, 1917).

Er gründete 1929 zusammen mit S. Fathelal (auch: Fattelal), V. Shantaram u.a. die Prabhat Film Company; 1933 verlegten sie die Prabhat Film Company nach Poona, wo die Prabhat Studios gegründet wurden. V. Damle gehört zu den bedeutendsten Produzenten und Regisseuren der dreißiger und vierziger Jahre.

Filme (Auswahl):

1929-32 *Karna* Stummfilm
1936 *SANT TUKARAM*
1938 *Gopal Krishna*
1940 *Sant Dnyaneshwar*
1941 *Sant Sakhu*
1944 *Kum Shastri* (Produzent)

Co-Regie bei fast allen aufgeführten Filmen: S. Fathelal

S. (Sheikh Yasin) Fathelal (auch: Fattelal) stammt aus einer Arbeiterfamilie und ist in Kolhapur aufgewachsen. Er begann schon im frühen Alter zu zeichnen und zu malen. Zusammen mit V. Damle arbeitete er bei den Gebrütern Painter als Allround-Lehrling. Ab 1917 arbeitete er bei verschiedenen Filmproduktionen, zunächst bei der Maharashtra Film Company in Kolhapur, später Gründung der Prabhat Film Company zusammen mit V. Damle, V. Shantaram u.a.

Filme (Auswahl):

1936 *SANT TUKARAM*

1938	<i>Gopal Krishna</i>
1940	<i>Sant Dnyaneshwar</i>
1941	<i>Sant Sakhu</i> (mit Raja Nene)
1944	<i>Ram Shastri</i> (Produzent)

Co-Regie bei fast allen aufgeführten Filmen: V. Damle

WO ZHE YI BEI ZI

This Life of Mine / Life of a Beijing Policeman

Land	China 1950
Produktion	Wenhua Films Co
Regie	Shi Hui
Buch	Yang Liuqing, nach einem Roman von Lao She
Kamera	Ge Weiqing, Lin Fa
Musik	Huang Yijun
Ton	Shen Yimin, Mao Gen, Guo Liang
Format	35 mm, 1:1.37, Schwarzweiß
Länge	110 Minuten

Zu diesem Film

Der Roman 'Mein ganzes Leben' von Lao She, der in der ersten Person geschrieben ist, wurde zu einem Film umgearbeitet, den Shi Hui inszenierte, er selbst spielte auch die Hauptrolle. Die Geschichte beginnt damit, daß ein Bettler auf einer Straße in Peking erfriert. In Rückblenden wird dann sein Leben erzählt; es beginnt in der Zeit der Qing-Dynastie, als der Bettler ein Polizist war. In der Erzählung erscheint das Leben des Polizisten als ein Querschnitt durch die chinesische Geschichte - von der Zeit der Kriegsherren über die Studentenproteste gegen die einundzwanzig Forderungen der Japaner, die Bewegung des 4. Mai, die Verlegung der Hauptstadt durch die Regierung der KMT im Jahre 1928, den Krieg mit Japan von 1937, über den Vorfall der Marco Polo-Brücke, die Kapitulation Japans und schließlich bis zum Sieg der Kommunisten auf dem chinesischen Festland im Jahre 1949.

Der Film vermischt dokumentarische Wirklichkeit mit expressionistischer Darstellungsweise, um die Tragödie der einfachen Menschen in der chinesischen Geschichte zum Ausdruck zu bringen. Er beschreibt das geheime Einverständnis zwischen der Bürokratie und den Kaufleuten in der alten Gesellschaft, die Unterdrückung des Volkes durch habsüchtige und korrupte Verräter, die Aktionen der Studenten zur Rettung ihres Vaterlands und die Praxis der Folter in den Gefängnissen. Der Film schildert den Zustand der kleinen Leute, die gegenüber der drohenden Tragödie hilflos sind. Als der Film beendet war, überzeugten die kommunistischen Behörden den Filmemacher, seinen Film mit einer euphorischen Schlußszene zu versehen, in welcher die Volksarmee in die Hauptstadt einmarschiert und der Held des Films seinem Sohn (einem Freiwilligen der Armee der 8. Straße) wieder begegnet. Shi Huis Kompromiß ergab ein Finale, das aus dem übrigen Film vollkommen herausfällt.

Die historischen Ereignisse, die der Film erzählt, entsprechen der Realität. Auf noch schockierendere Weise real waren die Sprachmuster, die Anekdoten, das Spiel der Darsteller und die Atmosphäre des Films. Shi Huis Fähigkeiten als Regisseur sind hochentwickelt und verlässlich, sein Spiel ist ergreifend und außerordentlich realistisch. Als Schauspieler spielt Shi Hui seinen berühmten Beijing-Akzent und den

Beijing-Dialekt voll aus. Mitten in die Tragik stellt er humorvolle Szenen - der Humor des Films ist oft von der Art des 'Lächeln unter Tränen'. Dieser Film kann zu Recht als ein Meisterwerk des chinesischen Kinos gelten.

„Beijing, o Beijing, dies ist unser China!“ Mit diesem traurigen Seufzer beginnt der Erzähler seine Geschichte: „Ohne Studenten gäbe es kein China; die Taten, die sie verrichtet haben, bewegen Himmel und Erde. Das Volk ist belastbar und vermag Härten zu ertragen mehr als manche anderen Völker; aber über die Jahre hat das Land die Menschen auch verletzt.“ Der Polizist, gleichzeitig der Erzähler, arbeitet hart und kann sicherlich Notsituationen überstehen. Er erhält nur sechs Dollar im Monat (wogegen korrupte Beamte über fünfzig Dollar einstecken, womit sie Parfüm für ihre Geliebten einkaufen und sich Extravaganzen leisten - während eine Frau in einer städtischen Gemeinschaftswohnung ihr Kind für dreißig Dollar verkaufen muß, um Medizin für ihren kranken Mann zu kaufen).

Auf der Straße wird der Polizist Zeuge, wie die Manchu-Soldaten plündern, vergewaltigen und Kinder ermorden. Er bewacht die Eingangspforte zum Haus eines hohen Beamten, bringt die Tochter dieses Beamten zur Schule und holt sie wieder ab und verschafft dem Beamten Opium. Als die Studenten gegen den Kriegsherren demonstrieren, weiß der Polizist nichts von den einundzwanzig Forderungen, aber er sieht das leidenschaftliche Interesse der Studenten an ihrem Land. Als guter, aber hilfloser Bürger ist der Polizist von den Umständen gezwungen, gegen seinen eigenen Willen zu handeln, wenn er zum Beispiel japanische Soldaten zu ihrem Quartier begleitet, wobei die Japaner seine Schwiegertochter aufgreifen, um sie zu einer 'comfort woman' für die japanischen Truppen zu machen.

Als er seine Verwandten zu befreien sucht, wird er fälschlich angeklagt, Kommunist zu sein: „Sechzig Jahre bin ich alt, und nun werde ich gefoltert!“ Im Gefängnis kommentiert er bitter: „In meinem ganzen Leben habe ich mich nach dem Gesetz verhalten, aber das hat mir nichts eingebracht. Ich lächle und halte aus, so viel ich kann. Von der Qing-Zeit bis heute sind zehn Jahre vergangen. Dynastien kamen und gingen, die Zeit verstrich, ich begrüßte den, der jeweils kam und hielt meine Position. Gleichheit! Freiheit! Gerechtigkeit! Was für schöne Worte! Keines von ihnen hat irgendeinen Wert. Ich habe meinem Land mein ganzes Leben gegeben. Aber jetzt ist das Land dahin, und die Leute sterben.“ Shi Hui, der 'König des Dramas', als der er bekannt war, gibt eine hervorragende Leistung. Er hat eine erstaunliche Skala schauspielerischer Mittel. Er erweckt eine Figur zum Leben, die verschiedene Stufen des Alterns durchläuft: von der Jugend zum mittleren bis zum hohen Alter. Mit den Mitteln seiner Kunst stößt der Schauspieler einen Schrei der Verzweiflung über das moderne China aus. Shi Hui wurde erst als 'fortschrittlicher Künstler' gelobt, dann aber 1957 als Rechtsabweichler verurteilt und beging schließlich Selbstmord, indem er in einen See sprang. Als seine Leiche entdeckt wurde, waren seine Gesichtszüge nicht mehr zu erkennen. Es dauerte weitere zweiundzwanzig Jahre, bevor sein Ansehen wiederhergestellt wurde. Der Titel dieses Films, *Mein ganzes Leben*, könnte sein eigener Grabspruch sein.

Peggy Chiao

Biofilmographie

Shi Hui - Schauspieler, Regisseur. Ein genau beobachtender Kollege hat die beiden Berufe Shi Huis unterschieden: „Großer Schauspieler, indifferenter Regisseur“, und seine Berühmtheit basiert mehr auf seinen Schauspielerleistungen denn auf einigen Filmen, die er in eigener Regie nach dem