

# 20. internationales forum des jungen films berlin 1990

# 60

40. internationale  
filmfestspiele berlin

## BEIQING CHENGSHI

(Pei-ch'ing ch'eng-shih)

Stadt der Trauer

Land	Taiwan 1989
Produktion	3-H Films Ltd, Era International Ltd
Buch	Wu Nianzhen Zhu Tianwen
Regie	Hou Hsiao-hsien (Hou Xiaoxian)
Kamera	Chen Huaien
Musik	Chang Hongyi
Ausstattung	Liu Zhihua Chang Zaimin
Schnitt	Liao Qingsong
Ton	Du Dujie Yang Jingen
Produzent	Qiu Fusheng
Koproduzent	Zhang Huakun
Ausführende Produzenten	H.T. Yan (Yan Xiongzhi) Michael Yang
Darsteller	
Lin Wenqing	Tony Leung (Liang Chaowei)
Hinomi	Xin Shufen
Lin Wenxiong	Zhen Songyong
Lin Wenliang	Gao Jie
Lin Alu	Li Tianlu
Hinoe	Wu Yifang
Shisuqo	Nakamura Ikuyo
Uraufführung	12. September 1989, Venedig
Format	35 mm, Farbe, 1:1,85
Länge	158 Minuten
Weltvertrieb	Jane Balfour Films Ltd. Burghley House 35 Fortress Rd. London NW5 1AD

### Inhalt

Die Handlung des Films umspannt vier Jahre: von 1945, dem Ende der fünfzigjährigen japanischen Kolonialherrschaft über Taiwan, bis 1949, als die Kommunisten in China die Macht erlangten, und Chiang Kai-shek die Exilregierung seines Kuomintang (KMT) in Taipeh aufbaute. Vier schicksalhafte Jahre, in denen Taiwans Gegenwart und Zukunft einen vergänglichen Augenblick lang einem weißen Blatt glichen, das mit jedem beliebigen Text hätte beschrieben werden können.

Charakteristischerweise konzentriert sich Hou in seiner Auseinandersetzung mit dieser Zeit auf eine Familie: den ältlichen Witwer Lin Alu und seine drei noch lebenden Söhne. Doch die Familie der Lins lebt versprengt, nicht in trauter Einheit nach alter

konfuzianischer Tradition. Ihre Mitglieder werden von allen Irrungen und Ungewißenheiten der Zeit eingeholt; in gewisser Weise verkörpern sie sie. Dem beinahe senilen alten Lin Alu selbst fällt nur die Rolle des passiven Zuschauers zu. Der größte Teil des Films widmet sich dem Leben zweier seiner Söhne, des ältesten und des jüngsten.

Lin Wenxiong, der älteste, entspricht am ehesten den sozialen und wirtschaftlichen Gegebenheiten der späten Vierziger: ein Nachtclubbesitzer und Schwarzmarktschieber, ein Gangster, der mit dem Schwert lebt (und stirbt). Zu Beginn des Films gebiert seine Geliebte ihm einen Sohn, und er nennt das Kind Kang-Ming ('Licht'), worin der Optimismus verkörpert ist, der das Kriegsende und den Rückzug der Japaner begleitete. Eben diesen Optimismus läßt er in sein Unternehmen einfließen, eine Bar im japanischen Stil, die er hastig umdekoriert, und in 'Klein-Shanghai' umbenennt. Der Ort verkörpert auffallend die Vorstellungen eines Provinzlers von großstädtischem Glanz, von dem Moment an zur Schäbigkeit verurteilt, da die letzte Scheibe billigen farbigen Glases verkittet wird, und entwickelt sich schnell zur Tränke der kleinstädtischen Gangsterbruderschaft.

Lin Wenqing, der jüngste Sohn, könnte verschiedener nicht sein. Ein Unfall in der Kindheit hat ihn taubstumm werden lassen, und so steht er zwangsläufig außerhalb des lärmenden Laufes eines Familienlebens. Er betreibt ein kleines Fotostudio, versinkt in Büchern und schließt durch seinen Mitbewohner Hinoe Freundschaft mit einer Gruppe junger Intellektueller, die der aufkeimenden Unabhängigkeitsbewegung angehört. Als die Ereignisse Hinoe dazu zwingen, sich zum Widerstand gegen den KMT zu schlagen, bleibt Wenqing, um sich um Hinomi zu kümmern, die Schwester seines Freundes und Krankenschwester im örtlichen Spital. Die Zuneigung zwischen Wenqing und Hinomi wächst unvermeidlich, und schließlich heiraten sie. Ihr Werben spielt sich auf Papier ab, und Hou Hsiao-hsien macht erfinderischen Gebrauch von einer langvergebenen Gepflogenheit des Stummfilms, um die entstehende Beziehung zu erzählen, indem er ihre Notizen dem Zuschauer in Zwischentiteln vorführt.

Problematischer sind die anderen beiden Söhne der Lin-Familie. Lin Wensun, der zweite Sohn, war in die japanische Armee gegängelt worden, um als Arzt auf den Philippinen zu dienen. Er ist von diesem Kriegsschauplatz nicht zurückgekehrt, und seine Frau und Söhne sind die einzigen, die noch hoffen, ihn lebend wiederzusehen. Lin Wenliang, der dritte Sohn, war ebenfalls in den japanischen Kriegsdienst gezwungen worden, in diesem Fall als Übersetzer in Shanghai. (Viele Taiwanesen, die unter der japanischen Kolonialherrschaft aufwuchsen, waren fließend zweisprachig in Chinesisch und Japanisch, und manche - wie Hinoe und Hinomi im Film - fanden nichts dabei, ihre Namen japanisch zu buchstabieren statt chinesisches). Wenliang drohte bei Kriegsende in Shanghai die Verhaftung als Kollaborateur, und er floh heim nach Taiwan; doch seine Kriegserfahrungen haben ihn zu einem nervlichen Wrack gemacht, zunehmend labil und von seiner Umgebung abgesondert. Ein leichtfertiger Einstieg in die Schwarzmarkthandel seines Bruders führt zu seiner Verhaftung, und Mißhandlung im Gefängnis schneidet ihn schließlich von jeder Realität ab; er bleibt geistig gestört.

Im Mittelpunkt des Films wie der Zeit, die er abdeckt, stehen lang vertuschte politische Ausschreitungen: das Massaker an Anhängern der Unabhängigkeitsbewegung durch KMT-Einheiten am 28. Februar 1947 und die nachfolgende Welle von Verhaftungen,

Verhören und 'Verschwinden'. Bis vor kurzem war allein die bloße Erwähnung dieser Ausschreitungen in Taiwan tabu, und Hou ist sich im Klaren, daß er Kontroversen auslöst, indem sein Film Licht darauf wirft. Er tat es, wie er betont, "nicht um alte Wunden zu öffnen, sondern weil es für uns notwendig ist, diesen Vorfällen zu begegnen, wenn wir verstehen wollen, woher wir kommen, und wer wir als Taiwaner sind. Es ist typisch für die Chinesen, den Mantel des Schweigens über die hausgemachten Skandale zu breiten, zu tun, als wäre nichts gewesen, aber ich bin ganz und gar nicht überzeugt, daß dies richtig ist. Mein eigenes Gefühl sagt mir, wir müssen die Probleme anerkennen und erörtern, wenn wir sie je geistig bewältigen wollen."

Indem er sich vor allem mit Wenxiong und Wenqing, dem ältesten und dem jüngsten Bruder auseinandersetzt, vergleicht Hou ihre jeweiligen Milieus und stellt sie einander gegenüber: die Unterwelt der Gangster und den Untergrund des Widerstands, beide mit ihren Netzen geheimer Kontakte und Verbindungen, und beide mit ihren unausgesprochenen Ehren- und Vertrauenscodices. Diese beiden Milieus sind die Pole des Films, und als beide sich unter den Auswirkungen der Zerschlagung der Unabhängigkeitsbewegung durch den KMT biegen und brechen, wird augenscheinlich, daß sie des anderen Zerrbilder sind. Der Film sieht die Bestimmung der taiwanischen Identität im Leerraum zwischen krimineller und politischer Vereinigung, erkennt Taiwans Los als Pfand in weitreichenderen Auseinandersetzungen und das der Taiwaner darin, sich jenseits der von anderen gemachten Gesetze zu bewegen. Von da rührt der Titel des Films: *Taipeh ist verurteilt, eine STADT DER TRAUER zu sein.*

Tony Rayns, in: 20-20, London, November 1989

## Hintergrund

Vor der Ostküste Chinas liegt mit einer Fläche von 36.000 Quadratkilometern die Insel Taiwan. Wegen ihrer üppigen Vegetation, ihren immergrünen Wäldern und ihrem milden Klima erhielt Taiwan im 16. Jahrhundert von portugiesischen Forschern den Namen 'Formosa' - die schöne Insel.

Von 1624 bis 1662 wurde Taiwan von Holländern und Spaniern allmählich kolonialisiert. Auf der Insel lebten damals vor allem Ureinwohner, neben wenigen Einwanderern vom chinesischen Festland. Erst nach 1700 setzte ein größerer chinesischer Einwanderungsstrom ein.

1895, nach dem ersten sino-japanischen Krieg, wurde Taiwan im Vertrag von Shimonoseki Japan zugesprochen. Das führte auf der Insel zu heftigen antijapanischen Aufständen. Obwohl diese niedergeschlagen wurden, entflammte immer neuer Widerstand.

1911 endete die Qing-Dynastie in der republikanischen Erhebung, doch Taiwan verblieb unter japanischer Herrschaft. Ein taiwanischer Schriftsteller gab der unglückseligen Insel zu jener Zeit den Namen "Waise Asiens".

Mit der Kapitulation Japans am Ende des Zweiten Weltkriegs fiel Taiwan an China zurück. Die Nationalregierung unter Chiang Kai-shek vollzog die Machtübernahme, und die Bevölkerung feierte die Rückkehr in die Arme des Vaterlands. Doch die anfängliche Euphorie zerstreute sich bald. Das Kriegsende brachte eine Wirtschaftskrise mit sich, und die Bewohner der Insel bekamen die Folgen einer ungebremsten Inflation zu spüren. Ein plötzlicher Zustrom arbeitsloser Festlandchinesen und taiwanischer Soldaten, die im Dienst der Japaner gestanden hatten, verschärften die wirtschaftliche Krise. Die Taiwaner zeigten sich über die Korruption entsetzt, die sie bei den Beamten des chinesischen Festlandes sahen, und entwickelten zusehends Enttäuschung und Zorn. Ein Keil von gegenseitigem Mißtrauen und Haß spaltete Taiwaner und Festlandchinesen.

Im Februar 1947 entlud sich der Unmut, als Taiwaner mit Gewalt

gegen Festlandchinesen angingen, und die Armee des Festlands einschritt. Aktivisten wurden noch lange Zeit danach verhaftet, hingerichtet oder ins Gefängnis geworfen.

Während der Erhebungen rief die damalige De-facto-Regierung das Kriegsrecht aus, vorgeblich, um die Ordnung aufrechtzuerhalten. Dieser Erlaß behielt seine Gültigkeit über 40 Jahre, lange nachdem die Nationalisten sich 1949 nach der kommunistischen Machtübernahme auf der Insel eingerichtet hatten. Das Kriegsrecht wurde erst im Juli 1987 aufgehoben.

Während die Regierung von Anfang an eine Strategie der Wirtschaftsfreiheit betrieb, die die heutige wirtschaftliche Bedeutung Taiwans begründete, blieben Politik und Kultur des Landes im Schatten des Kriegsrechts. In den Schulbüchern fanden die Ereignisse der späten 40er Jahre keine Erwähnung. Bis zur Aufhebung des Kriegsrechts blieb die öffentliche Diskussion darüber verboten, und die wenigsten Taiwaner, erst recht die jungen, wußten um die Umstände jener Zeit.

BEIQING CHENGSHI hat in Taiwan zum ersten Mal vor einem breiten Publikum Rechenschaft über diese Epoche abgelegt. Vielen Menschen gibt der Film zum ersten Mal Gelegenheit, sich über die Ereignisse zu informieren, anderen ermöglicht er den Beginn einer offenen Diskussion und der Heilung noch immer offener Wunden. Daß der Film überhaupt entstehen konnte, ist ein Zeichen für wachsende demokratische Freiheiten in Taiwan.

Das Durcheinander der gesprochenen Dialekte ist ein besonderes Merkmal der Zeit. In BEIQING CHENGSHI sprechen die gebürtigen Taiwaner Taiwanisch (das auf Fujian zurückgeht, welches sich nach der Einwanderungswelle von Chinesen aus jener Region während der Qing-Dynastie zur Landessprache entwickelte), Japanisch (das sie während der japanischen Okkupation zu lernen hatten) und Hakka; die Festlandchinesen sprechen den Peking-Dialekt, Kantonesisch, Shanghai und den Chekiang-Dialekt, je nach Herkunft. Noch heute geben die zahlreichen verschiedenen und einander unverständlichen Dialekte Chinas Anlaß zu Reibungen und Konflikten.

## Kritik

Im Werk Hou Hsiao-hsiens lassen sich zwei Strömungen feststellen. Die erste ist schamhaft, intim und filtrierte in innerer Ruhe den Lärm der Welt. Das ist die Richtung von *Zai na hepan qingcao qing* (Das grüne, grüne Gras der Heimat) und *Dongdong de jiaqi* (Ein Sommer beim Großvater), dem einzigen bisher in Frankreich gezeigten Film. Die zweite ist heftiger und schöpft aus dem Lärm der Welt eine soziale Lyrik, es ist diejenige von *Fenggui lai de ren* (Die Jungen von Fenggui) und von *Lianlian fengchen* (Liebe, Wind, Staub). BEIQING CHENGSHI ist ein historisches Fresko, das sich in einer Familiensaga verdoppelt, in der von Illusionen und Alpträumen, Freud und Leid, der Liebe und dem Tod einer Gruppe von Taiwanern erzählt wird. Es ist die unruhige Zeit von 1945, als Taiwan nach fünfzig Jahren japanischer Herrschaft an China zurückfällt, bis zu den regierungsfeindlichen Volksaufständen und der Bildung der nationalistischen Regierung in Taipeh. Wider alle Erwartung fügt sich BEIQING CHENGSHI in die intimistische Strömung in Hou Hsiao-hsiens Schaffen. Es ist ein Film, in dem die Geschichte wie ein schleichendes Gift im Herzen des Familiengeschicks kreist. Die politischen Veränderungen lassen sich nirgendwo besser als auf den Gesichtern ablesen, in alltäglichen Gesten und oft genug selbst in jener zeitlosen Stille zwischen zwei Szenen, dem Moment, da das Übel sich im Verborgenen entwickelt.

Solche Ellipsen transportieren bei Hou Hsiao-hsien Gefühle, die dem Film erlauben, ohne Seelenvoyeurismus in der Intimität der Figuren zu verweilen (d.h. er kommt ohne Schlüsselszenen aus: Der Film ist ein Mosaik kleinster ausgewogener Teile). Man ist

versucht zu sagen, was der Film dadurch an Genauigkeit gewinnt, verliert er an Sinn (oft ist das Geschehen schwer zu verfolgen). Doch abgesehen davon, daß BEIQING CHENGSHI eher ein Familienalbum der Geschichte Taiwans sein will als ein Dokument, macht sich hier vor allem die Unmöglichkeit bemerkbar, in den Untertiteln die fünf Dialekte zu unterscheiden, die die Personen nach Familie und Herkunft in Gruppen teilen.

BEIQING CHENGSHI ist der ambitionierteste und schönste Film Hou Hsiao-hsien und der taiwanischen Nouvelle vague. Mit Bitterkeit beschwor Hou Hsiao-hsien in Venedig diese Bewegung, deren bekanntester Vertreter er selbst ist. Neben Edward Yang ist er der einzige jener Filmemacher, der heute noch arbeiten kann. Sein Ziel ist es, aus den Auslandserlösen seiner Filme eine eigene Produktionsgesellschaft zu gründen, um die taiwanische Nouvelle vague wieder ins Leben zu rufen. Durch den Goldenen Löwen, mit dem BEIQING CHENGSHI verdiensterweise ausgezeichnet wurde, hat dieses Projekt Chancen, wahr zu werden.

F.St. (Frédéric Strauss), in: Cahiers du Cinéma, Paris, Oktober 1989

## Über Hou Hsiao-hsien

Miaoli, 60 Kilometer südwestlich von Taipeh. Ein ehemaliges Postbüro, umgewandelt in ein Geisha-Haus. Konzentration, sanfte Gebärde, beschauliches Ambiente. Hou Hsiao-hsien, Gallionsfigur des jungen taiwanischen Films, beendet die Dreharbeiten zu seinem jüngsten Werk, BEIQING CHENGSHI. Eine Familiengeschichte, wie seine vorangegangenen Filme. Diesmal geht es um das ineinanderverwobene Schicksal von vier Brüdern in der Zeit zwischen 1945 und 1949. Für Taiwan eine Zeit der Entscheidung, gekennzeichnet vom Ende der ein halbes Jahrhundert währenden japanischen Besetzung, vom Kommen Chiang Kai-sheks und der Nationalisten Großchinas, bekämpft von Mao Zedong und den Kommunisten. Eine Zeit des Chaos und der Zerrissenheit - aber auch des Beginns einer neuen Enttäuschung.

Der Autor von *Lianlian fengchen* (Liebe, Wind, Staub), macht Geschichte mit kleinen Geschichten. Der Übergang von einer Epoche in die andere, von der Kindheit ins Erwachsenenalter, von der Tradition zur Moderne, von ländlicher Welt ins Stadtleben - seine Filme sind immer Übergangsgeschichten. Und das 'Geheimnis' seiner Filme liegt eben darin, daß er uns diese oftmals dramatischen Wandlungen mittels einer minutiösen Beschreibung der einfachsten Dinge, mittels der Einzelheiten, der Alltagsrituale, eines Blicks, einer Schlägerei, einer Mahlzeit, des Sterbens eines Vogels, der Liebkosungen des Windes im Blätterwerk eines Baumes erfassen läßt. Mehr noch als die eigentlichen Ereignisse selbst sind es ihre Auswirkungen auf die Personen, die Beziehungen innerhalb einer Familie oder ein soziales Gewebe, die den Regisseur interessieren. In dieser Hinsicht ist Hou Hsiao-hsien richtig chinesisch: Taoist und Konfuzianer. Taoist ist der Filmemacher durch seine Weltauffassung, die eine einzigartige, bewegende Fähigkeit ist, die vitalen, die Dinge durchströmenden kosmischen Kräfte zu erfassen, die Vibrationen der Luft und den Pulsschlag des Augenblicks aufzufangen, die unterschiedlichen Ebenen zwischen dem Individuellen und dem Gemeinsamen zu nutzen. Auf Distanz und doch unendlich nahe den Dingen, präzise zwar im Detail, bedacht aber auf die Erfassung des Ganzen und darauf, den Menschen wieder in seinen Kontext zu setzen. Nichts ist in diesem Zusammenhang vielsagender als seine Art zu arbeiten.

Jeder Film ist die Widerspiegelung der 'Methode', die bei den Dreharbeiten die Oberhand hatte. Hou Hsiao-hsien filmt meistens aus der Entfernung, durch Fenster, durch eine Reihe von hintereinander stehenden offenen Türen. Das Ergebnis: eine Folge langer Sequenzeinstellungen, erstarrt, minutiös zusammenge-

stellt - ganz nach einem von Kenji Mizoguchi geschätzten Prinzip. 'One shot, one scene'. Hou Hsiao-hsien glaubt nicht an die Wahrheit des Moments. Für ihn enthüllt sich die Wahrheit im Andauern: Es braucht Zeit, bis Sinn und Essenz der Dinge erscheinen, es braucht Ordnung, bis das Feuer der Leidenschaft, der Funke der Gewalt oder der Verrücktheit ausbricht.

Poetisch und kontemplativ stellen die Filme von Hou Hsiao-hsien eine Kunst der sensiblen Offensichtlichkeit dar. Es bedarf keiner großen Reden und Theorien: Hier ist die Welt, zu entdecken in ihrer Unschuld und umzusetzen so einfach wie möglich. Dieses Zelebrieren der Transparenz schließt keine Anschauung der Welt aus. Mehr noch als politischer ist der Blick von Hou Hsiao-hsien indes moralischer Art. Besser: konfuzianischer Art. Beruhend auf den unantastbaren Grundlagen der chinesischen Gesellschaft, die da sind Familie, Ehrenhaftigkeit, Freundschaft. Werte, die gefährlicherweise mehr und mehr mißachtet werden. Auf eine gewisse Weise erzählen alle Werke Hou Hsiao-hsien von diesem Verlust.

Bedeutsam ist BEIQING CHENGSHI auch aus anderen Gründen. So hat das Budget eine auf der Insel bisher nie gekannte Höhe erreicht: mit mehr als 20 Millionen NT-Dollars kostete der Film fast doppelt so viel wie ein kommerzieller Film im Durchschnitt. Um den Verleih des Films auch in Hongkong sicherzustellen, hat Hou Hsiao-hsien zwei Stars der 'Parfümbuch' (Hongkong) engagiert. Angeführt wird der Vorspann von Tony Leung, dem die Rolle eines Stummen anvertraut wurde, weil er nicht Mandarin spricht. Zweitens wurde der Film total synchronisiert - eine Premiere auf Taiwan und eine Notwendigkeit angesichts der Drehtechnik und des Sprachcocktails. Mit der Synchronisierung sollte vor allem auch die technische Qualität des Films verbessert werden. Ein wichtiger Punkt für den Produzenten Qiu Fusheng. Als Big Boss der Era International Ltd. - die auf der Insel 60 bis 80 Prozent des Videomarktes kontrolliert und auch in Hongkong durch zahlreiche Aktivitäten vertreten ist - möchte Qiu Fusheng seine Tentakel gerne auch auf den westlichen Markt ausstrecken. Und der von einem aufsteigenden Cineasten gedrehte Film BEIQING CHENGSHI ist eine der Waffen seiner Strategie.

Wie aber die kommerziellen Interessen Qiu Fushengs auch sein mögen, für Hou Hsiao-hsien ist die Operation willkommen. Beschuldigt, Filme für 'Ausländer' zu drehen, wegen der Annahme eines kleinen Armee-Auftrags heftig kritisiert, ist er heute eine äußerst umstrittene Persönlichkeit. Hinzu kommt, daß die Diversifikation im Bereich Freizeitbeschäftigung und die aufstrebenden Video-Clubs leidige Folgen für die taiwanische Filmindustrie haben. Die Besucherzahlen in den Kinos gingen allein 1988 um 40 Prozent zurück. Die Anfang der 80er Jahre aufgekommene 'Neue Welle' flaut ab. Das Überleben haben - dank zahlreicher Auszeichnungen bei internationalen Festivals - lediglich zwei Filmemacher geschafft: Hou Hsiao-hsien und Edward Yang.

Michael Egger, in: FILM-Korrespondenz Nr. 6, Köln, 29.3.1989

## Interview mit Hou Hsiao-hsien

*Frage:* Wie sind Sie zum Kino gekommen?

*Hou Hsiao-hsien:* Mein Interesse fürs Kino reicht bis in die Zeit meines Militärdienstes zurück. Eine furchtbare Zeit, aber auch eine nützliche Unterbrechung, die mir erlaubt hat, gewisse Dinge auf den Punkt zu bringen. Denn bis dahin hatte ich eigentlich nichts zuwege gebracht, als mit der Freundesclique herumzuziehen. In der dienstfreien Zeit habe ich dann begonnen, ins Kino zu gehen, bis zu viermal am Tag. Eines Abends habe ich einen englischen Film gesehen, im Stil und Geist des Free cinema. Ich kann mich nicht an den Titel erinnern, aber es war die Geschichte zweier Menschen aus ganz verschiedenen sozialen Milieus. Als

ich aus dem Saal kam, war ich wie umgekrepelt. Der Drang, Filme zu machen, war geboren.

Nach der Armee bin ich also an die Nationale Kunstakademie in Taipeh gegangen, wo es eine Film- und Theaterklasse gab. Ich habe die Prüfungen absolviert, aber keine Arbeit gefunden. Das war ziemlich hart, denn ich hatte immer geglaubt, das Kino wäre eine leichte Methode, zu Geld und Ruhm zu gelangen. Um Geld zu verdienen, habe ich bei Hitachi als Verkäufer von Elektrorechnern gearbeitet (lacht). Nach einem Jahr bekam ich Arbeit als Scriptboy bei Li Xing. Schließlich war ich acht Jahre lang Regieassistent. 1981 habe ich dann angefangen, selbst Filme zu machen. Zunächst Arbeiten fürs große Publikum, sehr kommerziell, Love stories, Komödien. Es stimmt, daß ich zu der Zeit eigentlich nur das Hollywood-Kino kannte und wirklich mochte. Dann habe ich 1982 *Zai na hepan qingcao qing* (Das grüne, grüne Gras der Heimat) gemacht, über das Problem der Umweltverschmutzung, der recht gut lief. So ging es gleich weiter, und ich tat mich mit drei anderen jungen Regisseuren zusammen, die in den USA studiert hatten. Man drängte mich, eine der drei Episoden zu *Erzi de da wan'ou* (The Sandwich Man, 1983) zu machen, nach den Kurzgeschichten von Huan Chungming. Durch diesen Kurzfilm bin ich an Leute geraten, die viel übers Kino redeten, die über das Wie des Filmemachens nachdachten. Der Beginn einer Bewußtseinsfindung.

*Frage:* Dann haben Sie *Fenggui lai de ren* (Die Jungen von Fenggui) gedreht. Die Suche nach einem neuen Stil?

*Hou Hsiao-hsien:* Nicht wirklich. Tatsächlich hatte ich Lust, einen kommerziellen Film zu machen. Aber alles ist ganz merkwürdig vonstatten gegangen. Das Thema und die Figuren waren mir und meiner Kindheit so nah, daß ich die Szenen schließlich drehte, wie es mir gerade in den Sinn kam, in einem halbbewußten Zustand...

*Frage:* Was nichts daran ändert, daß der Film bereits durch einen sehr persönlichen Stil geprägt ist, der in den späteren Filmen immer wieder bestätigt wird...

*Hou Hsiao-hsien:* Ja, doch zu Anfang war mir das nicht bewußt. Ich habe rein instinktiv gearbeitet. Nebenbei, es ist nie besonders gut, während der Arbeit zu viel zu grübeln. Durch zu viel Denken erschöpft man seine Inspiration. Das Kino funktioniert sehr einfach: Man stellt eine Kamera auf, und man dreht, das ist alles. Das ist wie ein Feuerzeug: Man drückt, und die Flamme schlägt hervor. Wie das funktioniert, interessiert mich nicht. Im Gebrauch findet man schließlich die geeignetste Art heraus, es anzuzünden. Ein Film ist nicht die Frucht vorheriger ästhetischer Überlegungen, sondern ein Produkt der Dreharbeiten. Jede Einstellung hängt vom Dekor ab, von den Orten, an denen man dreht...

*Frage:* Trotzdem, diese Art aus der Entfernung zu filmen, mit starren Einstellungen...

*Hou Hsiao-hsien:* Wie gesagt, das war eine Frage der Intuition, aber auch der Faulheit und einer zweckdienlichen Bequemlichkeit. Diese Art zu drehen war ein guter Ausgangspunkt für die Arbeit des Schauspielers, der oft Laie war und bei Großaufnahmen sehr aufgeregt. Zu Beginn habe ich die Einstellungen oft mit einem Zoom auf die Gesichter beendet, aber das habe ich bald aufgegeben, weil die Ergebnisse sehr mittelmäßig ausfielen. So ist die typische Distanz meiner Filme entstanden.

*Frage:* Daraus ist inzwischen ein wahrhafter Stil geworden, eine Moral des Blicks...

*Hou Hsiao-hsien:* Ich liebe es, mich am Rande zu halten, die Dinge aus einer gewissen Distanz heraus zu betrachten, ohne mich selbst zu sehr vereinnahmen zu lassen. Aus mehreren Gründen. Erst einmal, weil ich glaube, daß es nicht notwendig ist, die Dinge zu unterstreichen, sie zu übertreiben; ich ziehe es vor, anzuregen, nicht das i-Tüpfelchen zu setzen. Dann eröffnet das Filmen aus der Distanz, durch Türen und Fenster dem Schauspieler eine große Freiheit, einen wesentlichen Raum. Von daher entsteht eine

Öffnung, und es kann etwas Neues geschehen. Schließlich begünstigt es das Beobachten einer Szene, ihrer Entwicklung, ihrer Veränderungen, und es taucht eine Reihe von Details auf, die weder unbedingt festlagen noch gewollt waren.

*Frage:* Die Pforte des Zufalls, des Unvorhergesehenen, der Launen des Lebens, die Renoir so lieb war...

*Hou Hsiao-hsien:* Entwurf und Struktur, wie klar sie auch im Drehbuch ausgearbeitet sein mögen, legen noch nicht fest, wie die Dinge sich entwickeln werden oder sollen. Das läßt sich vorher nie ganz verstehen oder festlegen. Es ist also unnützlich, zu genau zu sein. In meinem Fall liegt die Form umso weniger fest, als vieles sich noch beim Schnitt ändern kann. Sie sehen also, warum ich eine Szene gern auf unterschiedliche Weise filme, von weitem oder von nah, mit oder ohne Zwischenschnitt. Ich lege mir auf diese Weise einen weiten Fächer von Möglichkeiten zu, unter denen ich während des Schnitts auswähle. Erst in dieser Schlußphase schälen sich die Dinge klar heraus.

*Frage:* Kann also, vor allem in Ihrer Arbeit mit den Schauspielern, von Improvisation die Rede sein?

*Hou Hsiao-hsien:* Nein. Im allgemeinen ist es schwer, von den Schauspielern Improvisation zu verlangen. Es ist daher ratsam, genaue Anweisungen zu erteilen. Doch zugleich zeigt die Erfahrung, daß es niemals gelingt, eine Szene so zu drehen, wie man sie sich ausgemalt hat. Von daher wird das Drehen ein wenig zur Kunst des Unmöglichen, zum Spiel mit diesen Grenzen. Für mich kommt es darauf an, eine Atmosphäre zu schaffen, sehr genau in der Gestaltung der Details, aber mehrdeutig genug, um den Dingen ihre Freiheit zu lassen und den Schauspielern zu ermöglichen, sich in eine Situation einzufinden. Die Dialoge sind genau ausgearbeitet, aber sie können sich ändern. Wichtig ist nicht, daß die Figuren etwas Bestimmtes sagen, sondern etwas Selbstverständliches, in einer bestimmten Situation Stimmiges. Ich glaube mehr und mehr, daß sich im Alltäglichen, in den scheinbar banalsten Gesprächen die wichtigsten Dinge ausdrücken und entwickeln. Leider wird das immer schwieriger. Vor einigen Jahren genügte es in einem Film wie *Dongdong de jiagi* (Ein Sommer beim Großvater, 1984), eine Szene in groben Zügen zu entwickeln, damit die Schauspieler spontan die rechten Worte finden. Heute ist das nicht mehr möglich. Der 'taiwanische' Dialekt wird immer weniger natürliche Sprache.

*Frage:* Das Sprachproblem steht im Mittelpunkt von BEIQING CHENGSHI...

*Hou Hsiao-hsien:* Im Grunde könnte man die gesamte Geschichte Taiwans in der Entwicklung und Konfrontation von Sprachen zusammenfassen. Ursprünglich sprachen die Bewohner Taiwans den taiwanischen Dialekt. Unter der japanischen Herrschaft (1895-1945), war Japanisch die Hauptsprache, aber in der Familie sprach man weiter den eigenen Dialekt. Als 1947 der Kuomintang kam, hat er das Mandarin vorgeschrieben. Tatsächlich ist die Frage der Sprachenvielfalt heute zweifellos eines der großen aktuellen Probleme in diesem Teil der Welt. Da die Sprachen auf kultureller Ebene Spiegel und Ausdruck von für uns so wichtigen Begriffen wie Familie und Grund und Boden sind, sind sie auch das größte Hindernis auf dem Wege zu einer chinesischen Einheit. Dabei sind die Dialekte etwas Wunderbares, das es auf keinen Fall zu vergessen gilt. Aber während wir sie bewahren, brauchen wir doch dringend eine gemeinsame Sprache.

*Frage:* Ist BEIQING CHENGSHI ein politisch engagierter Film?

*Hou Hsiao-hsien:* Nein. Wenn ich diesen Teil der Geschichte ausgewählt habe, dann weniger wegen seiner politischen Dimension als vielmehr wegen seines emotionellen und menschlichen Reichtums. Es liegt etwas in diesem Stoff, das mich tief berührt.

*Frage:* Das 'engagierte' Kino interessiert Sie nicht?

*Hou Hsiao-hsien:* Um ehrlich zu sein, nein. Ich glaube nicht, daß wir die Dinge ändern, indem wir sie kritisieren. Ich versuche vielmehr, Empfindungen auszudrücken, grundlegende menschliche Regungen, moralische Werte wiederzufinden, die wir verloren

haben, und ihnen neues Leben einzuflößen. Mehr als durch engagierte Kritik verändern sich der Mensch und die Welt durch die Neuentdeckung gewisser Werte und fundamentaler Tugenden. Um Ihnen meinen Standpunkt besser zu erläutern, lassen Sie mich Ihnen vielleicht eine Geschichte erzählen. Ein Großteil der Opfer des Massakers von 1947 waren Intellektuelle. Einer von ihnen starb im Gefängnis. Seine Frau erlitt einen Schock. Für sie bedeutete Erziehung Tod, sie beschloß also, ihre Kinder nicht zur Schule zu schicken. Eines Tages erreichte sie dann ein Paket mit den Habseligkeiten ihres Mannes. Darin befand sich ein Halstuch, in dem sich ein Stück Stoff fand mit der Inschrift in japanischer Sprache: "Euer Vater hat nichts Schlechtes getan. Ihr solltet in Würde leben und zur Schule gehen."

*Frage:* Da wäre also die Weltgeschichte, vor allem die Art, wie sie sich im Alltag der Menschen, in den Strukturen einer Familie niederschlägt. Woher diese Aufmerksamkeit für die kleinen Dinge des Alltags?

*Hou Hsiao-hsien:* Ich weiß es nicht... Vielleicht ist das ganz einfach eine Art, den Sinn des Lebens als etwas zu zeigen, das tief mit der Natur und ihren Rhythmen verbunden ist.

*Frage:* Welche Bedeutung hat der Titel des Films?

*Hou Hsiao-hsien:* Das ist der Titel eines alten formosischen Liedes. Aber es ist auch eine Metapher. Für mich sind sie traurig, die Menschen Taiwans.

*Frage:* Ganz augenscheinlich setzt BEIQING CHENGSHI Ihre Beschäftigung mit der chinesischen Familie fort. Dennoch markiert der Film auch eine Wende. Zum ersten Mal weichen Sie vom Autobiografischen ab...

*Hou Hsiao-hsien:* Ja, das ist ein neuer Schritt. Wenn man schöpferisch tätig wird, geht man von sich aus, von seinen Nächsten, von dem, was einen am meisten bewegt. Doch je mehr man über sich selbst herausfindet, desto mehr lernt man über das menschliche Wesen. Denn jenseits aller räumlichen und zeitlichen Unterschiede haben wir etwas gemein. Im Grunde sind alle Menschen gleich, und die Chinesen ganz besonders. Es gibt eine chinesische Denkweise, einen 'Way of life', dem ich mich weiter nähern möchte.

*Frage:* Auch wenn die Geschichte, die Sie erzählen, nicht die Ihre ist, so begegnet man doch gewissen Leitmotiven. Da ist natürlich das Essensritual, aber auch die bei Ihnen fast schon zwangsläufige Figur des von 'tragischem' Schicksal heimgesuchten Vaters...

*Hou Hsiao-hsien:* Das hat sicher auch damit zu tun, daß ich sehr jung meinen Vater verloren habe. In einer chinesischen Familie ist der Mann immer derjenige mit den meisten Verbindungen zur Außenwelt. So ist er auch am meisten der Gefahr von Unfall und Tod ausgesetzt. Aber wenn der Mann immer an der Spitze steht, wenn er von großen Dingen und Revolutionen spricht, so spielt die Frau als wahrer Angelpunkt der Familie doch eine ebenso wichtige Rolle. Damit beschäftigt, pragmatisch den Alltag zu organisieren, verkörpert sie die zurückhaltende, wirkungsvolle Kraft, die das tägliche Leben zusammenhält und das Funktionieren der Familie möglich macht. Als Vermittlerin zwischen Vater und Kindern schirmt sie zugleich den Vater von den Kindern ab, erschwert bisweilen den Zugang. Wenn der Vater von der Arbeit zurückkehrt, wechselt die Atmosphäre. Ruhe und Stille kehren ein. Man wagt es nicht, ihn zu stören, doch man weiß, er ist da. Man macht keinen Lärm...

*Frage:* BEIQING CHENGSHI ist auf der Geschichte von vier Brüdern aufgebaut. Verkörpern diese Figuren eine Art Typologie der taiwanischen Gesellschaft jener Zeit?

*Hou Hsiao-hsien:* Eigentlich nicht. Mich interessieren die Wandlungen der Figuren: wie etwa die Starken schwach werden und umgekehrt. Wenn es eine 'Typologie' gibt, dann vielleicht zwischen den 'Intellektuellen' und den einfacheren Leuten, die dem Volk näherstehen und denen ich mich verwandter fühle, weil sie oft eine sehr klare Vorstellung von Familie und Moral besitzen. Natürlich ist es nicht sehr leicht für diese Menschen, solche

Tugenden in einer Gesellschaft wie der Taiwans zu bewahren, die sich vollkommen im Umbruch befindet.

*Frage:* Wie erklären Sie Ihren Erfolg in Europa?

*Hou Hsiao-hsien:* Ich glaube, es besteht in Denkweise und Kultur ein großer Unterschied zwischen der chinesischen und der europäischen Welt. Das Interesse des Abendlandes rührt aus diesem Unterschied, der einen exotischen Aspekt erzeugt. Ich denke allerdings nicht an diese Zuschauer. Ich mache Filme für ein chinesisches Publikum.

*Frage:* Trotzdem scheinen Ihre Filme unter Ihren Landsleuten für wenig Begeisterung zu sorgen, denkt man an die Abneigung und Eifersucht, die Ihr 'Ruhm' im Ausland hervorruft. Wie setzt sich Ihr taiwanisches Publikum zusammen?

*Hou Hsiao-hsien:* Es ist verhältnismäßig klein. Es sind vor allem Intellektuelle, oder eher 'Pseudointellektuelle', und solche, die einer gewissen modebewußten Szene angehören.

*Frage:* Der Clip, den Sie für das Militär gedreht haben, hat sehr ablehnende Reaktionen hervorgerufen. Warum taten Sie das? War das nicht politisch etwas zweischneidig oder naiv?

*Hou Hsiao-hsien:* Der Film ist ein MTV (Video), und ich sehe ihn nicht als Werbung für die Armee an. Sagen wir, ich habe ihn nicht für die Armee gedreht, sondern für einen Freund, der im Kriegsministerium arbeitet. Wichtig ist für mich nicht der Film selbst, sondern die Geste der Freundschaft, die er bedeutet, weil ein mir nahestehender Mensch mich darum gebeten hatte, und es seiner Karriere dienlich sein konnte. Für mich ist die Freundschaft ein Prinzip, ein höherer Wert, selbst wenn mir immer klarer wird, bis zu welchem Grad ihre Verpflichtungen unter bestimmten Umständen meine Freiheit und meine Kreativität beschränken können.

*Frage:* Die Beziehungen zwischen Taiwan und China haben sich in letzter Zeit entspannt. Gewisse menschliche Brücken sind wiederhergestellt worden. Sie selbst kommen vom Festland, Ihre Eltern sind 1948 nach Formosa ausgewandert. Verspüren Sie den Wunsch, nach China zu gehen?

*Hou Hsiao-hsien:* Ja, aber nur um einen Film über die alten Zeiten zu machen und wegen der Schauspieler. Wenn die Schauspieler in Hongkong schon professioneller sind als die in Taiwan, so sind die chinesischen noch besser. Ihr Spiel ist natürlicher, einfacher, nüchterner.

*Frage:* Aber Sie selbst, fühlen Sie sich als 'Chinesen' oder als 'Taiwaner'?

*Hou Hsiao-hsien:* Was heißt das schon? In meinem Herzen und mit meinem Geist fühle ich mich zutiefst chinesisch. China ist wie der Gelbe Fluß, es ist eine Einheit, und Taiwan ist nichts anderes als einer seiner Arme, der durch einen Zufall der Geschichte ins Meer fließt.

*Frage:* Entschuldigen Sie diese etwas aufdringliche und dumme Frage, aber warum machen Sie Filme?

*Hou Hsiao-hsien:* Für mich ist dies die grundlegende Frage: Wie wird man zu einer Persönlichkeit? Wenn ich Filme mache, dann um das auszudrücken, diesen schweren Weg zum Selbst und nicht zu dem, was andere gern in einem sähen. Das Wichtigste ist erst einmal diese Evolution der Existenz, dieser fortschreitende Aufbau seiner selbst, die ständige Herausforderung seiner eigenen Grenzen und Schwächen. Jede Szene, die man dreht, ist ein Anlaß, sich selbst zu übertreffen. Doch dafür, um sich selbst zu finden, braucht man Zeit. Vor allem muß es gelingen, einen Zustand der Sensibilität und der Poesie außerhalb der Logik, des Denkens, der Definitionen und der Strukturen zu bewahren. Die größte Gefahr für einen Film ist es, in die Falle der Stilisierung zu geraten. Zugleich eine klare Sicht auf das zu behalten, was man tut, und die Frische des Unbewußten zu bewahren, die jedem Schöpferischen zugrunde liegt, das ist die wahre Herausforderung!

Das Gespräch führte Michael Egger im Januar 1989 in Miaoli (Taiwan).

## Biofilmographie

**Hou Hsiao-hsien** (in jüngerer Transkription: Hou Xiaoxian) wurde 1947 in Meixian, in der Provinz Guangdong, China geboren. 1949 zog die Familie nach Taiwan. Der Vater verschied, als Hou zwölf Jahre alt war; die Mutter starb 1965 an Kehlkopfkrebs. Im gleichen Jahr macht Hou seinen Oberschulabschluß. 1969 kehrt er aus dem Militärdienst zurück und studiert Film an der National Taiwan Arts Academy. 1972, nach seinem Studienabschluß, arbeitet er als Verkäufer von Elektrorechnern. 1973 wird er zuerst Scriptboy, später Regieassistent bei Li Xing, Lai Chengyin und Chen Kunhou, für den er auch Drehbücher geschrieben hat.

## Filme

- 1980 *Jiushi liuliu de ta* (Cute Girl, auch: That's the Way She Strolls around)
- 1981 *Feng'er titacai* (Cheerful Wind, auch: The Naughty Wind)
- 1982 *Zai na hepan qingcao qing* (Das grüne, grüne Gras der Heimat)
- 1983 *Erzi de da wan'ou* (Des Sohnes große Puppe, Episode aus *Erzi de da wan'ou*, auch: *The Sandwich Man*)  
*Fenggui lai de ren* (Die Jungen von Fenggui, auch: All the Youthful Days)
- 1984 *Dongdong de jiaqi* (Ein Sommer beim Großvater)
- 1985 *Tongnian wangshi* (Geschichten aus der fernen Kindheit, auch: The Time to Live and the Time to Die)
- 1986 *Lianlian fengchen* (Liebe, Wind, Staub, auch: Dust in the Wind, Rite of Passage)
- 1987 *Niluhoe nüer* (Tochter des Nils)
- 1989 BEIQING CHENGSHI (Stadt der Trauer)

Von früheren Biofilmografien abweichende Schreibweisen sind durch unterschiedliche Transkriptionssysteme aus dem Chinesischen bedingt. In diesem Informationsblatt wurde - mit wenigen Ausnahmen, die sich (wie der Name des Regisseurs) eingebürgert haben - die aktuelle Pin Yin-Transkription verwendet.