

LIEN LIEN FUNG CHEN

恋恋風塵

Liebe, Wind, Staub

Land Taiwan/China 1987
Produktion Central Motion Picture Corporation

Regie Hou Hsiao Hsien
Buch Wu Nien Jen, Chu Tien Wen

Kamera Lee Ping Bin
Schnitt Liao Ching Sung
Dekor Liu Ji Hwa
Ton Chi Chiang Hsing
Produzent Ling Deng Fei
Koproduzent Hsu Kuo Liang

Darsteller
Sin Shu-Fen, Wang Tsing-Wen, Lee Tien-Lu, Mei Fang

Uraufführung 24. Februar 1987, Internationales
Forum des Jungen Films, Berlin

Format 35 mm, Farbe, 1 : 1.66
Länge 109 Minuten

Anmerkung: In der Pin Yin-Transkription lautet der Titel des
Films LIAN LIAN FENG CHEN. Als englischen Titel nennt
die Produktionsfirma DUST IN THE WIND.

Inhalt

Nachdem er die Schule abgeschlossen hat, verläßt Ah-Huen seinen
Heimatort und zieht nach Taipeh, um dort Arbeit zu suchen. Mit
ihm zusammen ist Ah-Yun, das Mädchen, mit dem zusammen
Ah-Huen aufgewachsen ist.

Er ist 15 Jahre alt, aber er ist mit Ah-Yun seit 14 Jahren zusam-
men. In Taipeh ist das Leben für beide sehr hart. Er muß Geld
verdienen, um für sich und seine Familie zu sorgen und auch
an seine Weiterbildung zu denken. Er möchte gern die Universi-
tät besuchen.

Sie sind sehr beschäftigt, aber glücklich. Vielleicht gibt es zwi-
schen ihnen so etwas wie Liebe. Aber sie bemerken es nicht.

Dann wird Ah-Huen zum Militär eingezogen. Am Vorabend seiner
Abreise macht ihm Ah-Yun ein sehr ungewöhnliches Geschenk:
sie übergibt ihm 1.096 selbst adressierte und frankierte Briefum-
schläge. Sie möchte, daß Ah-Huen ihr jeden Tag während seiner
dreijährigen Dienstzeit, in die auch ein Schaltjahr fällt, einen
Brief schreibt.

Vielleicht ist Ah-Yun zu einsam in der Zeit der Trennung von
Ah-Huen. Noch bevor Ah-Huen die 1.096 Briefumschläge aufge-
braucht hat, die sie ihm gegeben hatte, heiratet sie einen anderen.

Ah-Huens Herz ist gebrochen, aber er empfindet keinen Haß ge-
gen sie. Er kann nicht verstehen, wieso Ah-Yun ihn verlassen
konnte. Aber diese Frage wird er ihr nie stellen.

(Produktionsmitteilung)

Zu diesem Film

Obwohl er sich niemals auf ihn beruft, bestätigt sich Hou Hsiao
Hsien mehr und mehr als geistiger Erbe von Ozu. Bei ihm domi-
niert der gleiche poetische Blick auf die Alltagswelt, die gleiche
distanzierte und starre Art der Einstellungen, die gleichen unend-
lich oft, bis zur Besessenheit wiederholten Motive. Die gleichen
Geschichten von Familie und Kindheit, die Mischung aus reiner
Fiktion und echten Erinnerungen. In dieser Hinsicht bezeichnete
Tong nien wang shi (Geschichte einer fernen Kindheit), auf dem
letzten Internationalen Forum des Jungen Films präsentiert, den
Abschluß einer Epoche. Es erscheint in der Tat schwer, in der
autobiographischen Suche noch weiter zu gehen. Mit seinem letz-
ten Film LIEN LIEN FUNG CHEN hat sich der Filmemacher
etwas von seiner persönlichen Geschichte entfernt, ohne jedoch
sein bevorzugtes Sujet aufzugeben: die Darstellung der taiwanesi-
schen Familie. Man begegnet auch in diesem Film einer bestimm-
ten Art von Person, einem unschuldigen jungen Mann, der so gut
wie möglich auf den Wegen der Liebe und des ökonomischen
Überlebens großzuwerden versucht. Denn Ah-Huen (so nennt er
sich) kommt aus einem kleinen Bergarbeiterdorf, verloren irgend-
wo in den grünen Hügeln nordöstlich von Taipeh. Gezwungen, sein
Studium aufzugeben, arbeitet er als Druckergehilfe und als Lauf-
bursche in der Hauptstadt. Seine Freundin, die aus dem gleichen
Dorf kommt, geht bei einer Schneiderin in die Lehre. Dann, ein
unabweisbarer Ritus, kommt die Zeit der Armee – auf Quemoy,
einer strategisch wichtigen Insel, nur einen Kanonenschuß weit
vom chinesischen Festland entfernt. Drei Jahre Abwesenheit,
drei lange Jahre. In dieser Zeit heiratet das von ihm geliebte Mäd-
chen einen anderen ...

Aber LIEN LIEN FUNG CHEN gehört zu jenen Filmen, die
sich nicht erzählen lassen. Denn das Wichtige liegt nicht in seiner
Handlungslinie. Es liegt anderswo, in jener unendlichen Vielfalt
kleiner Dinge, aus denen der Alltag zusammengesetzt ist. Ein An-
griff, ein Diebstahl, ein Brand, ein dörfliches Fest, Tränen der Lie-
be und der schmerzlichen Revolte, ein Streik – Ereignisse wie die-
se, kleine und große Dramen filmt der Regisseur mit einer bewun-
dernswerten Empfindsamkeit, mit Distanziertheit, mit Gespür für
Entdramatisierung; es gelingt ihm, die Ereignisse von ihrer anekdo-
tischen Umhüllung zu befreien. So, als ob es sich im Grunde nur um
Zufälle handelte, Zwischenfälle ohne Bedeutung gegenüber dem,
was eigentlich zählt: dem unaufhaltsamen Fortschreiten der Zeit,
der unwandelbaren Folge der Jahreszeiten, dem Wechsel von Ta-
gen und Nächten, die erfüllt sind vom Zirpen der Grillen. Am Schluß
des Films, als Ah-Huen in das Dorf zurückkehrt, begegnet ihm sein
Großvater mit Schweigen. Kein Wort, nichts, weder über die Hei-
rat seiner Freundin noch über die Armee. Weise gibt er sich damit
zufrieden, die Natur zu betrachten; seine einzigen Worte sind:
„Der Taifun ist in diesem Jahr früh gekommen. Selbst Kartoffeln
sind jetzt schlecht anzupflanzen.“ In diesem sublimen Epilog zeigt

sich die Philosophie Hou Hsiao-Hsiens, eine subtile Mischung aus bittersüßer Ironie und nostalgischer Resignation.

Noch nie hat der Filmemacher auf diese Weise die Schönheit der Natur dargestellt, die Landschaften mit solcher Zartheit und Leichtigkeit gefilmt. Lange kontemplative Schwenks sind häufig in den Fluß der Erzählung eingebaut und treten zu den vielen Leitmotiven hinzu, die jeweils eine bestimmte Bedeutung tragen und dem Film von innen her Rhythmus geben. Ständig fahren Züge vorbei, fahren ab oder kommen an, dringen in Tunnel ein und kommen wieder ins klare Licht hinaus. Als ob Hou Hsiao Hsien uns sagen wollte, daß das Leben – und mehr noch die Jugend im Grunde nichts anderes sind als eine Aufeinanderfolge von Todesfällen und Wiedergeburten, ein ständiges Herausgerissenwerden zwischen Schatten und Licht. Diese Züge sind nicht nur ein Bindestrich zwischen Stadt und Land, sondern auch das Emblem einer ständig fortschreitenden Verstädterung der taiwanesischen Gesellschaft, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft, Tradition und Modernität. Wenn die Stadt der Ort der Arbeit und der Aggression ist, so bleibt das Land die Welt der Riten, der Feste und des Aberglaubens. Der Film evoziert übrigens mehr als einmal den sehr tiefgehenden und dauerhaften Einfluß des Taoismus – zum Beispiel in der Szene am Meer, als ein Mönch ein Ritual ausführt, um die Geister nach dem Tode einer Person zu besänftigen. Ebenso erinnern die Fieberträume des kranken Ah-Huens daran, daß die Tradition vorschreibt, ein Mönch habe nach jeder Geburt ein Gebet zu sprechen, um eventuelle Dämonen zu vertreiben, die das neugeborene Kind belästigen könnten.

Ein anderes Leitmotiv sind die Mahlzeiten. Momente einer engen sozialen Kommunikation, die stets Hinweise liefern auf die eigentlichen Lebensprobleme und materiellen Sorgen der Leute: auf die Frage des Einkommens und des Geldes. Da ist das fette Fleisch, das man aufbewahrt, um den Reis zu befeuchten, da sind die Medikamente, die man plündert, um der Soße einen besseren Geschmack zu verleihen, man tauscht Geschenke, eine amerikanische Timex-Uhr wird auf Raten gekauft, zum billigsten Preis auf dem Uhrenmarkt. Situiert zu Beginn der sechziger Jahre ist LIEN LIEN FUNG CHEN auch ein Werk über die Armut.

Der Film geht aber noch weiter. Er ist konzipiert wie ein 'Bild' im doppelten Sinn des Begriffs, malerisch und theatralisch. Jede Sequenz öffnet sich auf ein dahiner liegendes Feld von Bedeutungen, wobei eine Linie vom sorgfältig beobachteten mikroskopischen Bereich bis zum Makrokosmos führt. Eine Familie 'kontinentaler' Fischer strandet am Ufer der Insel Quemoy, und schon bricht das Drama zwischen den beiden Chinas wieder los, mit allen Nostalgien und Absurditäten, die dazu gehören. Mit falscher Naivität und leiser provokatorischer Gebärde umgeht Hou Hsiao Hsien die politische Dimension des Konflikts. Soldaten, die die Verirrten aufnehmen, beweisen ein wunderbares Empfinden für Gastfreundschaft. Kriegsrecht oder nicht, strategische Überlegungen hin oder her, die menschliche Solidarität und die brüderliche Geste gelten mehr als die bornierte Ehrfurcht vor Fahnen und Nationalhymnen!

Man könnte noch viele andere Beispiele dieser Art zitieren. Einige Worte in einem Dialog, der ohnehin aufs strikte Minimum reduziert ist, bringen die ganze Härte der japanischen Besatzungszeit wieder an die Oberfläche. Einige Bilder konfrontieren die Realität des Lebens der Bergarbeiter mit dem optimistischen Bild, das eine Fernsehreportage von diesen Verhältnissen zeichnet, und die Manipulation des offiziellen Informationswesens tritt voll zu Tage. Kurz, viele scheinbare Nichtigkeiten werden wie Perlen auf einer Schnur aufgezogen und ergeben schließlich ein reichhaltiges Bild der taiwanesischen Gesellschaft, ihrer Vielschichtigkeit, ihrer inneren Widersprüche. Auch wenn der Blick des Autors immer eine Distanz einhält, verfallen die Szenen doch nie der Abstraktion. Im Gegenteil wird die Realität in ihrer ganzen fleischlichen Präsenz festgehalten. Man glaubt, die Landschaften, die Elemente berühren zu können. Die Atmosphäre zieht uns an, hüllt uns ein.

Um das Ganze zu krönen, ist LIEN LIEN FUNG CHEN auch eine wunderbare Hommage an das Kino. Ob als off-Ton in einem

Hinterhof in Taipeh oder bei einem dörflichen Fest, wo man einen der ersten Farbfilm in der Geschichte des taiwanesischen Kinos vorführt, *Die Entenfamilie* (1962) von Li Hsing, die siebte Kunst ist überall präsent. Sie beherrscht das Bewußtsein, darin ähnlich den taoistischen Geistern, zwischen dem Schatten und dem Licht, zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen.

(Michel Egger)

Gespräch mit Hou Hsiao Hsien

Von Michel Egger

Frage: Wie sind Sie zum Film gekommen?

Hou Hsiao Hsien: Mein Interesse für Kino geht auf die Zeit zurück, als ich meinen Militärdienst absolvierte. Das war eine furchtbare Zeit, aber sie war insofern auch nützlich, als ich mir über manche Dinge klar geworden bin. Bis dahin hatte ich praktisch nichts Besonderes gemacht. Ich hatte mich nur mit Freunden herumgetrieben. Während des Urlaubs habe ich angefangen, ins Kino zu gehen, bis zu vier mal am Tag. Eines Abends habe ich einen englischen Film gesehen, in der Art und im Stil des 'Free Cinema'. Ich erinnere mich nicht an den Titel, aber es war die Geschichte von zwei Leuten, die aus ganz verschiedenen sozialen Milieus kamen. Als ich das Kino verließ, war ich erschüttert. Und in mir entstand der Wunsch, selber Filme zu machen.

Nach meiner Zeit in der Armee ging ich zur Nationalen Kunst-Akademie in Taipei, wo es auch eine Theater- und Filmabteilung gab. Ich habe meine Examen bestanden, aber ich fand keine Arbeit. Es war eine ziemlich harte Zeit, weil ich immer geglaubt hatte, beim Film könne man leicht zu Geld und Renommee gelangen. Um meinen Unterhalt zu verdienen, ging ich zu Hitachi als Verkäufer von Elektronenrechnern (Gelächter). Nach einem Jahr fand ich Arbeit als Scriptboy bei einem Film von Li Hsing. Dann habe ich acht Jahre lang als Regieassistent gearbeitet. 1981 habe ich begonnen, selbst Filme zu drehen. Zunächst Filme für das große Publikum, sehr kommerzielle Werke, Love-Stories oder Komödien. Damals war das einzige Kino, das ich kannte und liebte, das Hollywood-Kino. Dann drehte ich 1983 *Das grüne, grüne Gras der Heimat*, der ziemlich gut gegangen ist – ein Film über das Problem der Umweltverschmutzung. Eins kam zum anderen, und ich fand mich verbunden mit drei anderen jungen Regisseuren, die in den USA studiert hatten. Man brachte mich dazu, eine der vier Episoden von *The Sandwich Man* zu drehen, nach den Erzählungen von Hwan Tsen-Ming. Bei diesem Film begegnete ich Leuten, die sich viel über Film unterhielten, sich Fragen stellten, wie man Filme machen sollte. Es war der Beginn einer Bewußtwerdung.

Frage: Damals haben Sie *Die Jungen von Feng Kuei* gedreht. War das die Suche nach einem neuen, persönlichen Stil?

Hou Hsiao Hsien: Nein, nicht wirklich. Tatsächlich wollte ich einen kommerziellen Film drehen. Aber es geschah etwas sehr Seltsames. Das Thema und die Personen waren so nah von mir und meiner Kindheit, daß ich die Szenen schließlich so gedreht habe, wie sie auf mich zukamen, in einem Zustand nicht ganz wachen Bewußtseins ...

Frage: Trotzdem hat dieser Film schon einen persönlichen Stil: da ist der Gebrauch fester Einstellungen, der distanzierte Blick ...

Hou Hsiao Hsien: Ja, aber ich war mir dessen nicht bewußt. Ich arbeite übrigens immer noch in sehr instinktiver Manier. Es ist niemals gut, während der Arbeit lange nachzudenken. Wenn man nachdenkt, erschöpft man seine Inspiration. Film, das ist etwas sehr Einfaches: man stellt die Kamera hin und man dreht. Es ist wie ein Feuerzeug (er nimmt ein Feuerzeug vom Tisch), man drückt und die Flamme brennt. Wie das zustandekommt, interessiert mich nicht.

Frage: Nun gut, aber Ihr Stil hat sich in Ihren späteren Filmen immer mehr ausgebildet und verfeinert. Die Strenge Ihrer Methode, die Vertiefung mancher Ausdrucksformen passen doch mit einer nur instinktiven Arbeitsweise nicht zusammen.

Hou Hsiao Hsien: Das ist wie beim Feuerzeug. Wenn man es wieder und wieder gebraucht, findet man schließlich eine Art der Ver-

wendung, die einem am besten zusagt. Film ist nicht das Ergebnis einer vorangehenden ästhetischen Überlegung, sondern das Produkt der Dreharbeiten. Jede Einstellung hängt vom Dekor, vom Drehort ab ...

Frage: O.K. Aber woher kommt dieser fast systematische Gebrauch der festen Einstellung, meistens aus der Distanz?

Hou Hsiao Hsien: Am Anfang war es ganz einfach Faulheit. Dann wurde mir langsam klar, daß diese Art zu drehen Vorteile bei der Arbeit mit den Schauspielern brachte. Dazu muß ich sagen, daß ich praktisch nie mit Berufsschauspielern arbeite. Laiendarsteller sind manchmal bei Großaufnahmen sehr nervös. Anfangs habe ich oft meine Einstellungen mit einem Zoom auf die Gesichter abgeschlossen, aber ich habe das bald aufgegeben, denn die Ergebnisse waren sehr mittelmäßig. Das hat meinen Filmen diese Eigenschaft der Distanziertheit gegeben. Mir gefiel das immer besser.

Frage: Woher kommt diese Vorliebe für nicht-professionelle Darsteller?

Hou Hsiao Hsien: Es fällt mir sehr schwer, mit Berufsschauspielern zu arbeiten. Hier in Taiwan sind die Schauspieler Gefangene ihres eigenen 'Image'. Da sie immer das Gleiche machen, ist ihr Spiel schließlich mechanisch geworden und kann nur noch sehr schwer verändert werden. Laiendarsteller sind dagegen viel flexibler. Man muß nur eine gute Auswahl treffen, Leute finden, die perfekt zu den Personen passen, die sie spielen sollen. Dann ist das Resultat viel besser, und der Film gewinnt an Authentizität.

Frage: Wie arbeiten Sie mit den Schauspielern?

Hou Hsiao Hsien: Das kommt auf die Szenen, auf die Situationen an. In *Tong nien wang shi* z.B. wurde die Szene vom Tod des Vaters weitgehend improvisiert. Es gab nur eine Aufnahme, und wir haben praktisch nicht geprobt. Ich habe ihnen die Situation erklärt und ihnen gesagt, sie sollten sich von der Atmosphäre der Szene und von dem, was passiert, leiten lassen. Allerdings gab es in dieser Szene zwei, drei professionelle Schauspieler, den Vater, die Mutter und in gewisser Hinsicht auch die Großmutter.

Frage: Ihre Dialoge scheinen sehr genau, durchgearbeitet, auf das Wesentliche reduziert zu sein. Schreiben Sie sie sehr genau auf?

Hou Hsiao Hsien: Nein. Ich definiere nur den allgemeinen Rahmen, ich erkläre die Bedeutung einer Szene. Der Rest ist Improvisation. Die Darsteller müssen die Worte finden, die zu der Situation passen. Ich möchte, daß sie mit ihren eigenen Worten sprechen, auf möglichst natürliche Weise.

Frage: Und die leeren Einstellungen, die oft am Schluß einer Szene stehen?

Hou Hsiao Hsien: Sie sind eine Verlängerung der Einstellung, wie ein Atemholen. Dadurch komme ich wieder zu meiner ursprünglichen Idee zurück, zu dem, was ich mir bei der Motivsuche am Drehort vorstellte.

Frage: LIEN LIEN FUNG CHEN scheint in ihrem Werk eine Zäsur zu markieren. Der Film scheint wie das Ende einer autobiographischen Suche. Trotzdem ist das Sujet Ihren früheren Filmen sehr nahe.

Hou Hsiao Hsien: Ich habe tatsächlich zu meiner eigenen Geschichte jetzt eine gewisse Distanz gefunden. Das Drehbuch enthält zwar einige persönliche Dinge, aber es wurde von Wu Nien-Jen geschrieben. Aber ich bleibe meiner eigenen Thematik doch treu. Ich beschäftige mich weiterhin mit der chinesischen Familie. In meinen früheren Filmen ging es um Familien, die vom Festland stammten und heimlich hofften, dorthin wieder zurückkehren zu können. Diesmal zeige ich eine typisch taiwanische Familie, die schon seit mehreren Generationen auf der Insel lebt und ganz anderen Problemen gegenübersteht, nämlich solchen materieller und wirtschaftlicher Art.

Frage: Hat dieses 'Außenstehen' gegenüber Ihrem Sujet etwas an Ihrem Stil geändert?

Hou Hsiao Hsien: Ich habe tatsächlich den Eindruck, daß sich

etwas geändert hat, aber ich kann es nicht definieren. Vielleicht habe ich mich ein bißchen mehr bewegt (Lachen), die Kamera mehr in Bewegung versetzt. In *Die Jungen von Feng-Kuei* fiel mein Blick absolut mit dem der Hauptperson zusammen. In *Sommer beim Großvater* vermischten sich zwei Gesichtspunkte, der der Kinder und der meine. In *Tong nien wang shi* gab es nur noch meinen Gesichtspunkt, den des Autors. Mit LIEN LIEN FUNG CHEN habe ich das Gefühl, noch einen Schritt weiter in diese Richtung getan zu haben.

Frage: Ihr Stil erinnert auf eine sehr direkte Weise an die Filme von Ozu. Gibt es da einen Einfluß, einen Hinweis?

Hou Hsiao Hsien: (Lachen) Nein. Ich habe Ozu erst entdeckt, als ich schon meine ersten Filme gedreht hatte. Ich muß zugeben, daß mich seine Filme zuerst gelangweilt haben. Erst jetzt beginne ich sie zu schätzen. Nein, wenn mich etwas beeinflusst hat, ist es das Hollywood-Kino.

Frage: Eine der wenigen Schwächen Ihrer früheren Filme war immer die Musik. Durch die Verwendung ziemlich bekannter Melodien von Bach oder Vivaldi entstand manchmal ein Bruch im allgemeinen Klima des Films. In LIEN LIEN FUNG CHEN scheint es mir hier einen sehr deutlichen Fortschritt zu geben.

Hou Hsiao Hsien: Ich bin einverstanden mit Ihnen. Das ist ein großes Problem in Taiwan, denn es gibt keine Filmkomponisten, die diesen Namen verdient hätten. Man mußte sich immer mit den vorhandenen Mitteln etwas zusammenbasteln. Zum ersten Mal wurde jetzt von einem Taiwanesen eine spezielle Musik für diesen Film komponiert.

Frage: Ihre Situation als Filmemacher in Taiwan erscheint sehr schwierig. Was für Wege gibt es, um aus der gegenwärtigen Sackgasse wieder herauszukommen?

Hou Hsiao Hsien: Im Moment bin ich ziemlich pessimistisch. Das Publikum hat sich von den Filmen der Neuen Welle vollkommen abgewandt. Wir sind dabei, die Unterstützung der Regierung zu verlieren, und auf die Privatwirtschaft können wir nicht zählen. Was also tun? Ich sehe nur zwei Auswege. Entweder zu einem kommerzielleren Kino zurückzukehren, mit Stars und allem Beiwerk, oder Kapital im Ausland aufzutreiben. Bis jetzt habe ich der ersten Lösung widerstanden. Sie mißfällt mir und sie ist auch deswegen problematisch, weil sie voraussetzt, daß sich die Stars meinem Stil anpassen und nicht umgekehrt. Ich neige also mehr dazu, in Europa oder den USA nach Koproduktionen zu suchen, aber das ist auch sehr schwierig.

(Das Interview wurde in Taipeh am 22. November 1986 aufgenommen)

Zur Situation des Kinos in Taiwan / Von Michel Egger

Zwei Gründe bestimmen die neuerlich akute Krise des taiwanesischen Films: der wachsende Erfolg der Videokassetten, trotz eines scharfen Kampfes gegen die Piraterie; dazu und vor allem die Konkurrenz aus Hongkong. Sie ist unwiderstehlich. „Die Industrie aus Hongkong ist dabei, unseren Markt vollkommen zu verschlingen“, beklagt Hsiao Yeh. Drehbuchautor und Hauptvertreter der Central Motion Picture Corporation (CMPC), der nationalen Filmgesellschaft. Im letzten Jahr kamen 60 % der im 'chinesischen' Verleihkanal gezeigten Filme aus der Bucht der Düfte; in diesem Jahr könnte der Prozentsatz auf 80 % ansteigen. Und die lokalen Verleiher können diesen Filmen keinen Widerstand leisten, die oft besser gemacht sind, mit populären Stars und überlegenen Mitteln sowie einem Empfinden für das Spektakuläre. „Es ist umso leichter für Hongkong, unser Territorium zu erobern, als seine eigenen Produkte zumeist schon zu Hause amortisiert werden konnten, erklärt Hsiao Yeh. Um ihre Filme abzusetzen, verfügen die Hongkonger über große Werbemittel und schrecken auch nicht vor Dumping-Maßnahmen zurück. Dagegen leiden unsere Produkte an der Kleinheit des Marktes und an der politischen Verfemung, die unser Land isoliert.“ Das Resultat: viele nationale Gesellschaften brechen zusammen, schließen ihre Pforten oder stellen sich auf Video um. „Um daraus wieder herauszukommen,

brauchten wir zwei oder drei gute Produzenten, denen die CMPC Unterstützung geben müßte", erklärt Hsiao Yeh.

Natürlich hat diese Situation die Neue Welle, die zu Beginn des Jahrzehnts in Erscheinung getreten war, mit voller Schärfe getroffen. Umso mehr, als die CMPC, bisher die Hauptstütze der jungen Autoren, ihrer Politik eine deutlich kommerzielle Ausrichtung gegeben hat. Ihr neuer Direktor, Herr D.J. Ling, kommt vom Fernsehen und ist ein exzellenter Geschäftsmann. „Die Situation ist wirklich schlecht“, kommentiert Edward Yang, Regisseur von *Taipeh Story*. „Die CMPC ist an Filmen, die sich um Innovation bemühen, desinteressiert.“ Auf ungefähr zehn Filme, die jedes Jahr produziert werden, kommen ungefähr nur zwei bis drei Autorenfilme, gegenüber sieben bis acht noch vor kurzem. Hsiao Yeh ist kategorisch: „Zu Anfang haben viele junge Regisseure ihre Chance gehabt. Jetzt ist es vorbei. Die meisten sind arbeitslos oder haben ihren Stil ändern, die Karte des breiten Publikums ausspielen müssen, mit Stars, Melodramatik, Aktion usw.“ Es stimmt, daß bis auf zwei oder drei Ausnahmen die meisten Werke der Neuen Welle nur einen begrenzten Erfolg hatten, um nicht spektakuläre Mißerfolge wie *Taipeh Story* oder die letzten Filme von Hou Hsiao Hsien zu erwähnen. Man ändert eben nicht so leicht die Gewohnheiten eines Publikums, das seit Jahrzehnten überfüttert ist mit rein unterhaltenden Produkten. Nachdem die erste Phase der Neugier auf diese neuen Filme vorüber war, die bestimmte Aspekte der sozio-politischen Realität des Landes zu zeigen versuchten, kehrte das Publikum rasch wieder zu seinen Bedürfnissen nach Evasion, kitschigen Träumen und Katharsis zurück.

„Man muß aber nuancieren und sich vor absoluten Zahlen in Acht nehmen, präzisiert Hsiao Yeh. Gemessen an den investierten Mitteln haben die Filme der Neuen Welle nicht einmal so viel Geld verloren. Imgrunde handelt es sich nur um ein Problem des Verleihs. Diese Filme verlangen eine andere Art von Werbung als die traditionellen Produkte. Ein solcher Versuch wurde von einem Kino in Hongkong angestellt, das den Film *Tong nien wang shi* von Hou Hsiao Hsien mehrere Wochen im Programm beließ, was relativ gut gelaufen ist. Denn diese Filme brauchen mehr Zeit. Leider glaubt hier niemand daran.“

Aber das Schlimmste in dieser Krise ist sicher die Abwendung der Medien und der Kritik von dem neuen Kino. Das ist die Frucht einer äußerst konservativen Politik der Verleger, bei der sich merkantile Rücksichtnahme und politische Vorsicht mischen. Denn die Medien in Taiwan spiegeln getreulich die Stimmungen der Regierung. Besorgt um das Bild des Landes sieht diese die Filme der Neuen Welle, die soziale Probleme mit politischen Implikationen (der Übergang zum Erwachsenenalter, der Konflikt Tradition-Moderne) mehr oder weniger direkt aufgreift, nicht immer mit einem sehr wohlwollenden Auge. Von daher ist auch die Situation der CMPC, deren Auftrag eigentlich dahin geht, Propagandafilme zu machen, zutiefst widersprüchlich. Eine Position, die ziemlich ungemütlich werden kann, wenn das politische Klima eine Verhärtung verzeichnet, wie es jetzt der Fall ist.

Aber dennoch kann man nicht von einem generellen Scheitern sprechen. Inmitten von Ebbe und Flut konnten die beiden einzigen wahren Autoren des neuen taiwanesischen Kinos, Hou Hsiao Hsien und Edward Yang, doch weiterarbeiten, unter Schwierigkeiten zwar, aber doch nicht allzusehr behelligt von der kommerziellen Erfolglosigkeit ihrer letzten Filme. Die Achtungserfolge, die diese auf internationalen Festivals erringen konnten (Nantes, Locarno, Berlin insbesondere) haben sie geschützt. Angesichts ihrer Isolierung brauchen die Regierung und die CMPC kulturelle Botschafter. Und Edward Yang und Hou Hsiao Hsien sind gute Exportwerte. (...)

Das Werk Edward Yangs (*Taipeh Story* sowie sein letzter Film *Konbu finze*) bezeichnet eine Wende in der Produktion des jungen taiwanesischen Kinos: das Auftreten der psychologischen Thematik und der Thematik der Zweierbeziehungen. Ein Zeichen der Verstärkung der Insel, ihrer 'Verwestlichung'. Eine Tendenz, die zum Beispiel auch in einem Film wie *Vater und Sohn* auftritt. Der Regisseur Li Yo-ning erzählt in diesem Film

(1986) die Geschichte eines Mannes, der durch die Rezession ruiniert und von seiner Frau verlassen wird; er muß sich ein neues Leben aufbauen, indem er seinen Sohn erzieht. Das Ende ist heroisch. Konfuzius und die Ehrerbietigkeit der Kinder gegenüber den Eltern sind nicht weit. Der Regisseur spricht im off-Kommentar einige Sätze über die Grausamkeit der Verhältnisse und den Wert des Kampfes um eine bessere Welt, das ganze vor dem Hintergrund eines überzuckerten Sentimentalismus.

Der Spezialist dieses Genres ist jedoch ohne Zweifel Chang Yi, Autor eines Films, der zum Hit an den Kinokassen wurde. *Jade Love* (1984). Typisch für diese Tendenz ist auch sein letztes Werk, *This love of mine* (1986), das den hysterisch-depressiven Zusammenbruch einer betrogenen Frau darstellt. Der Film endet auf tragische Weise durch einen kollektiven Mord/Selbstmord. Trotz eines klaustrophobischen Klimas, das durch ausgefeilte Lichteffekte und Kamerawinkel hergestellt wird, trotz eines Strebens nach anti-Naturalismus kommt diese taiwanesisch 'Frau, die weint' nicht vom Boden los. Die psychologische Analyse ist zu schwerfällig, zu wortreich, die Ausmalung eines ungesunden Klimas zu selbstgefällig.

In anderen Filmen liefert die Neue Welle weniger eine echte Gesellschaftskritik als vielmehr eine moralische Erbauung. Das geht vom **Liebesdrama** zwischen Kindern verschiedener Klassen (*Die Hochzeit* von Chen Kwen Hou, 1985) über den außerordentlichen und soziologisch aufschlußreichen Kreuzweg einer armen Frau (*Kuei-Mei, eine Frau* von Chang Yi, 1985) bis zur Boy Scout-Solidarität und Nostalgie einer alten Schulklasse, die zerrissen ist zwischen Mildtätigkeit und Karrierismus (*Reunion* von Ke Yi-Cheng, 1986).

Der Mangel an guten Sujets und Drehbüchern ist umso offenkundiger, als kein Filmemacher es vermag, die anekdotische Erzählweise durch eine persönliche Handschrift zu ersetzen. Die meisten Filme erschöpfen sich in der platt naturalistischen Illustration einer beispielhaften gesellschaftlich melodramatischen Geschichte. Und wenn eine wirklich neue und starke Idee auftritt, dann mischt sich die Zensur ein. Beispiel: *Supercitizen* (1986) von Wan Jen. Die Geschichte zweier Typen, eines neu angekommenen Provinzlers und eines kleinen illegalen Händlers in einem Bidonville im Herzen von Taipeh. (Fortsetzung und Abschluß im Infoblatt zum Film *Konbu finze*.)

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 hapan 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 Fangkue)
- 1984 *Dongdong de jiagi* (Ein Sommer beim Großvater)
- 1985 *Tong nien wang shi* (Geschichten aus der fernen Kindheit)
- 1987 LIEN LIEN FUNG CHEN