

Erinnerungsfilme – Verdrängungsfilme? Das Bild Mao Zedongs im chinesischen Spielfilm

Carsten Schäfer

This paper focuses on the Mao persona in Chinese fictional films between 1978 and 2015. Movies not only illustrate the political framework within which discussions about Mao were and are allowed in China; they also influence how a society remembers the past. Yet, the analysis shows that China still strives for a historical master narrative. Mao's image not only oscillates between deification and de-mystification, but also between legitimization of the CCP and criticism on contemporary China. In this sense Mao, up until today, still inheres both a "tiger spirit" safeguarding official China and a rebellious, subversive "monkey spirit".

Maos Leichnam wacht noch immer über dem Platz des Himmlischen Friedens, dem Zentrum Chinas, und sein Konterfei prangert am Eingang zur Verbotenen Stadt: „Bis heute wird Mao als Identifikationsfigur und Quelle der Legitimation der Herrschaft der KPCh gebraucht.“¹ Die Geschichte des Großen Vorsitzenden ist untrennbar mit jener der Volksrepublik (VR) China verwoben. Schulbücher und Mao-Statuen, Anhänger und Autoplaketten, Tonfiguren oder T-Shirts: Längst hat dabei die Erinnerung an Mao verschiedenste Ausdrucksformen angenommen; er ist nicht mehr bloßes Objekt staatlicher Propaganda, er ist auch ein Phänomen der Popkultur und des Massenkonsums. Ein Bereich, der diese Elemente miteinander verbindet wie wenige andere, ist der Film. Seit 1978 – zu Maos Lebzeiten war es verboten, politische Persönlichkeiten filmisch darzustellen – sind Hunderte von Kino-Produktionen entstanden, die aus dem Leben Maos in fiktionalisierter Form erzählen. Dieser Artikel rückt solche Spielfilme aus der VR China, die zwischen 1978 und 2015 entstanden sind, in den Fokus. Er soll Brüche und Kontinuitäten des Mao-Bildes, historische Masternarrative und die ihnen innewohnenden Tabus im Spannungsfeld zwischen politischen Rahmenbedingungen, offizieller Historiographie sowie populärkultureller Rezeption nachzeichnen.

Im Zentrum stehen dabei so genannte *zhuxuanlü dianying* 主旋律电影 (Hauptmelodie-Filme), die die großen (und offiziell gewünschten) Erzählungen der chinesischen Revolution wiedergeben. Weil nicht annähernd alle von ihnen berücksichtigt werden können, fokussiert sich der vorliegende Artikel auf zwanzig exem-

¹ Wemheuer 2009, S. 140.

plarische Filme, die jeweils einen stilprägenden Charakter hatten und haben: Sie erregten, staatlicherseits gefördert und beworben, bei ihrer Erstaussstrahlung großes Aufsehen und entstanden meist anlässlich offizieller Jubiläen; viele von ihnen erhielten die wichtigsten Filmpreise und gelten heute als Klassiker. Der vorliegende Artikel ist damit keine erschöpfende Darstellung über die Geschichte der Mao-Filme – wohl aber eine repräsentative, die sich vor allem auf die in China bekanntesten Filme beschränkt.

Im Mittelpunkt des Artikels steht die Leitfrage nach der filmischen Darstellung Maos im Wandel der Zeit: Welche Rollen nimmt die Figur in den Filmen ein? Für welche Leistungen wird Mao gewürdigt? Für welche wird er kritisiert? Zur Beantwortung dieser Frage werden die ausgewählten Filme, in drei Zeitphasen aufgeteilt, diskutiert: Die 1970er Jahre, die 1980er Jahre sowie die Phase von 1989 bis heute. Dabei freilich geht es nicht nur um die Frage, was erinnert wird – sondern auch, was zugleich dem Vergessen anheimfällt, weisen Filme doch stets auch auf Tabus im politischen und historiographischen Diskurs hin. Innerhalb der Sinologie ist das Interesse an solchen Propagandafilmen eher gering; in diesem Sinne soll der vorliegende Text auch einen Beitrag dazu leisten, eine Lücke zu schließen.

Auch wenn Filmanalysen die Elemente Produktion, Werk und Rezeption zu umfassen haben, liegt der Fokus im Folgenden vor allem auf dem Werk selbst, dessen narrative und visuelle Ebene aus einer historischen Perspektive analysiert und interpretiert werden soll. Produktion, Autorenschaft sowie offizielle und inoffizielle Rezeption hingegen werden nur als Nebenaspekte behandelt.

Prolog: Propaganda und kollektives Gedächtnis

Als Analysegegenstand sind Spielfilme von Interesse, weil Propaganda und Kommerz hier eine besonders produktive Symbiose eingehen. Gerade Historienfilme haben sich in China als außerordentlich erfolgreiches Genre etabliert. Zugleich bleiben filmisches Schaffen und politische Propaganda in China eng miteinander verwoben. Filme sind nach wie vor politischen Vorgaben ausgesetzt und erfüllen eine herrschaftslegitimierende Funktion. Stärker noch als andere Medien dienen sie der politischen Erziehung der Bevölkerung; sie bleiben damit dem „geschichtspolitischen Monopolanspruch“² der Kommunistischen Partei (KP) unterworfen. In dem Sinne freilich, in dem „der Zuschauer in erster Linie ein Schüler, ein Rezipient

² Holbig 2009.

patriotisch-historischer Unterweisung, erst dann Konsument“³ ist, konstruieren Erinnerungsfilme in China Geschichte weniger faktengetreu – egal wie exzessiv die KP den Begriff der historischen „Wahrheit“ in diesen Kontexten nutzt (und damit bagatellisiert) –, sondern sie erinnern das politisch Gewünschte.⁴ Entsprechend werden Filmproduktionen von einem politischen Apparat überwacht, in dessen Zentrum die Staatliche Behörde für Presse, Publikation, Radio, Film und Fernsehen (*Guojia guangbo dianyin dianshi zongju* 国家广播电影电视总局) sowie – im Falle der hier zu besprechenden Mao-Filme – die Leitende Arbeitsgruppe für Filmproduktionen über die große Revolutionsgeschichte (*Zhongda geming lishi ticao yingshi chuanguo lingdao xiaozu* 重大革命历史题材影视创作领导小组) stehen; letztere fungiert als zentrale Behörde, der sämtliche Filme, in denen Themen der kommunistischen Revolution dargestellt werden, zur Kontrolle vorgelegt werden müssen.⁵ Auch die hier besprochenen Filme unterstanden ihrer Aufsicht: Sie alle sind mithin immer auch Ausdruck der offiziellen chinesischen Historiographie. Die sich daraus ableitende politische „Wahrheitsmission“ findet in einer Reihe von Stilmitteln ihren Ausdruck, die in allen Filmen eine größtmögliche Nähe zur historischen Wahrheit suggerieren sollen. Nicht nur wird die Mao-Rolle stets mit optischen Mao-Doppelgängern besetzt; auch die Nutzung von eingeschobenen Originalaufnahmen oder nachgestellte Schwarz-Weiß-Aufnahmen gehören zum Standardrepertoire der Filme. Gleiches gilt für Texteschübe oder Erläuterungen aus dem Off, die den Stil dokumentarischer Produktionen imitieren und vergessen machen sollen, dass Filme immer das Produkt einer Selektion sind, bestimmte Inhalte zu zeigen – und andere nicht. Das heißt: Mao-Filme sind als Ergebnis einer „klar berechneten Erinnerungspolitik“⁶ zu verstehen – und damit immer vornehmlich an der Gegenwart und ihren Bedürfnissen orientiert. In diesem Sinne zeigen sie, aus einer historischen Perspektive von den 1970ern bis heute, die Rahmenbedingungen, innerhalb derer Diskussionen über Mao erlaubt waren und sind. In historiographische Narrative gehen stets „spezifische Legitimationsansprüche, Machtinteressen, Gegenwarts- und Zukunftsdeutungen ein“.⁷ Über diese – und ihre Brüche und Veränderungen – legen die Filme als historische Quellen Zeugnis ab.

³ Niedenführ 2012, S. 321.

⁴ Cai 2016, S. 40.

⁵ Yang Xingui 2007.

⁶ Niedenführ 2012, S. 119.

⁷ Holbig 2009.

Filme sind als Analysegegenstand darüber hinaus von Interesse, weil sie einen starken Einfluss darauf haben, wie eine Gesellschaft die Vergangenheit erinnert. Erinnerung basiert nicht nur auf historischen Fakten, sondern auch auf der *Wahrnehmung* von Fakten – und hierbei spielen Filme eine Schlüsselrolle, indem sie komplexe historische Zusammenhänge erzählbar machen, personalisieren und mit Emotionen aufladen. Zugleich liefern sie Bilder und Eindrücke, die immer die Art und Weise, wie wir uns selbst und die Welt wahrnehmen, beeinflussen und prägen: „Can we think of history, and specially modern history, without reference to visual representation?“⁸ Durch ihre „Fiktionalisierung von Fakten“⁹ helfen Filme, Geschichte in das kollektive Langzeitgedächtnis einer Nation zu überführen. Gerade in China stellen sie eine besonders große Herausforderung für die akademische Historiographie dar: In der heutigen „post-literate world“ – also einer Welt „in which people can read, but won't“¹⁰ – sind sie bedeutend populärer und einflussreicher als (wissenschaftliche) Bücher. Sie spielen eine wichtige Rolle dabei, wie Mao erinnert wird und welche Vorstellungen sich Menschen von ihm machen. Die Frage wiederum, wie Mao wahrgenommen wird, ist kaum weniger wichtig als jene, wie er tatsächlich war. Filme können uns darauf eine Antwort geben, gilt doch: „Wir kommen der Wahrheit nie näher als mit erfundenen Geschichten“¹¹.

Mao als Heilsfigur: Die 1970er Jahre

Zwei Jahre nach seinem Tod erschien Mao im Film *Dahe benliu* 大河奔流 (Der reißende Strom des großen Flusses, 1978) erstmals als fiktive Figur auf der Leinwand. Gespielt wurde er von Yu Shizhi 于是之 (1927–2007), der Mao zuvor bereits auf der Bühne gemimt hatte (erstmalig 1951 in der Oper *Changzheng* 长征 [Der Lange Marsch]). Der erste Auftritt der Mao-Figur im Film dauerte kaum eine Minute und blieb stark von der Verehrung und Vergöttlichung Maos während der Kulturrevolution geprägt (2:19:30–2:20:25). Eine handlungstragende Rolle spielte sie nicht: Mit einem Mal erscheint die Figur in der Mitte des Films, vor dem Panoramabild des Gelben Flusses und von pathetisch-ruhiger Musik begleitet, mit sichtbarem Abstand gefolgt von einer Gruppe von Leibwächtern, die Arme hinter dem

⁸ Deshpande 2004, S. 4458.

⁹ Braun 2013, S. 11.

¹⁰ Deshpande 2004, S. 4458.

¹¹ Begley 2008, S. 15.

Rücken verschränkt, dabei erhobenen Kopfes in die Ferne blickend. Durch die von Bewunderung erfüllten Augen der Hauptfigur wird dieser perspektivische Kamerablick, der mit dem Szenenaufbau die übergeordnete Rolle Maos unterstreicht, vermittelt. Erst am Ende der Szene verlässt die Kamera diesen Perspektivblick und nähert sich der Figur. Sein Gesicht bleibt dem Zuschauer jedoch verborgen. Würdevolle Distanziertheit prägt sein Verhältnis zum Umfeld auch in dieser Einstellung.

Die Produktionen der folgenden Jahre – wie *Xi'an Shibian* 西安事变 (Der Zwischenfall von Xi'an, 1981) – folgten diesem Rollenmuster im Wesentlichen, auch wenn die Figur nun wichtigere Nebenrollen einnimmt, häufig in der Nahaufnahme zu sehen ist und aktiv in die Handlung eingreift. Trotzdem: Auch die Werke der frühen 1980er Jahre bedienten das Mao-Bild der Kulturrevolution. Gezeigt wurde weniger eine realistische Figur mit Innenleben, als vielmehr ein mit Stereotypen aufgeladenes Symbol. Erst in den späten 1980ern rückte dieses Motiv zunehmend in den Hintergrund. Gleichwohl sind visuelle und symbolische Akzentuierungen des alten Mao-Mythos bis heute nicht verschwunden, sondern bleiben, meist als kurze Handlungseinschübe, ein szenisches Grundelement *aller* hier analysierten Mao-Filme. Besonders kommen sie in jenen unzähligen, von pathetischer Musik untermalten und einen starken visuellen Sog ausübenden Szenen zum Ausdruck, in denen Mao als majestätische Figur aus der Weit-Einstellung einsam vor prächtigen Berg- oder Flusslandschaften zu sehen ist. Mao bleibt, das zeigen diese Szenen, weiterhin die Figur, in der das „neue China“ der KP seine Projektion findet wie keine andere vor oder nach ihm.

Menschelnde Heilsfigur: Die 1980er Jahre

Bereits im genannten *Xi'an Shibian* wird eine Umdeutung der Figur vorgenommen, die die Darstellungen der 1980er Jahre prägen sollte und in Filmen wie *Fengyu xia Zhongshan* 风雨下钟山 (Den Gefahren trotzend den Zhong-Berg hinabsteigen, 1982) und *Sidu chishui* 四渡赤水 (Viermalige Überquerung des Chishui-Flusses, 1983), in denen Mao von einer Neben- zur Hauptfigur aufrückt, weitergeführt wird. Mit Zhang Keyao 张克瑶 (1933–2017) oder Gu Yue 古月 (1937–2005) betreten zugleich neue Schauspieler die Bühne. Vor allem zwei Elemente prägen die Neuorientierung der Mao-Darstellung in dieser Phase.

Erstens wird die Figur nun mit individuelleren Zügen ausgestattet. Sie rückt von der ausschließlichen Symbolebene ab und wird „menschlicher“. Aus dem eingefro-

renen Heiligenbild wird eine lachende, rauchende, plaudernde Figur. Trotzdem: Dem Stil des sozialistischen Realismus, der wenig Sinn für Charakter- und Persönlichkeitsdarstellungen hat, sondern auf eine Verehrung durch das Publikum abzielt, bleibt die Figurenzeichnung auch in dieser Zeit verhaftet. Monoton und schablonenhaft kommen die Darstellungen daher; sie wollen Autorität, Tugend und Heldentum transportieren. In diesem Sinne ist die Mao-Darstellung in dieser Zeit weiter stark geprägt von einer historiographischen Tradition in China, die offizielle Biographien „nicht über Individuen, sondern über Repräsentanten der staatlichen Ordnung erstellt. Ihre Darstellung dient [...] als Lehrbeispiel“.¹²

Zweitens erhält die Mao-Verehrung in dieser Zeit erstmals konkrete, in der Ereignisgeschichte verankerte Zuschreibungen und Begründungen – auf die sie gleichsam, wie zu sehen sein wird, bis heute beschränkt wird. Die Figur ist nicht länger ein bloßes ikonenhaftes Sinnbild ihrer Partei, sondern wird nun zum Akteur historischer Ereignisse, der ob seiner konkreten Erfolge erinnert wird: Mao tritt als Führer der chinesischen Revolution vor sein Publikum. Filme erzählen nun Episoden aus der Zeit von 1937 bis 1949, in denen Mao als militärisches Genie die Gründung der VR China ermöglichte. Diese Motive und ihr zeitlicher Rahmen geben zugleich das Grundnarrativ für die folgenden Jahrzehnte vor.

Dieser Wandel von einer ausschließlichen Heils- zu einer auch politischen Figur, die die historischen Entwicklungsprozesse voranbringt, kommt besonders dort zum Ausdruck, wo Mao im Kreise seiner Genossen gezeigt wird. Mao tritt hier – ganz dem Zeitgeist der frühen Deng Xiaoping 邓小平 (1904–1997)-Ära entsprechend – nicht mehr als kultisch verehrter Führer auf, sondern als *primus inter pares*, der dem Prinzip der kollektiven Führung gemäß den revolutionären Zeitenlauf prägt. Vor allem die Figuren Zhou Enlai 周恩来 (1898–1976) und Zhu De 朱德 (1886–1976) werden nun als seine vertraulichen Partner in der Parteiführung gezeigt. In unzähligen Szenen sitzen sie in Maos Hütte beisammen und beraten über die militärische und politische Lage. Jeder kommt in der freundschaftlichen Atmosphäre zu Wort und bringt Ansichten ein, die Mao am Ende zu einer Entscheidung zusammenführt: Machtkämpfe und Faktionismus,¹³ Machtmissbrauch und ideologiegeleitete Beratungsresistenz,¹⁴ Selbstherrlichkeit und pervertierter Personen-

¹² Weigel-Schwiedrzik 1984, S. 80.

¹³ Pantsow und Levine 2012.

¹⁴ Li Zhisui 1994.

kult¹⁵ – allesamt Aspekte, die in westlichsprachigen Mao-Biographien genannt werden – spielen in dieser Lesart keine Rolle.

Heilsfigur und Mensch: Die Zeit seit den 1990er Jahren

Bereits die Filme *Weiwei Kunlun* 巍巍昆仑 (Das himmelhohe Kunlun-Gebirge, 1989) und *Kaiguo dadian* 开国大典 (Die Gründungszeremonie der Nation, 1989), die beide noch in die ausgehenden 1980er Jahre hineinreichen, markierten einen Wendepunkt, der die darauffolgenden Jahrzehnte prägen sollte. Die starre Modellhaftigkeit der Mao-Figur wurde zunehmend aufgeweicht, während individuelle Elemente seiner Figur noch stärker betont wurden und er lebendiger, emotionaler und vielschichtiger gezeichnet wurde – auch wenn, bis heute anhaltend, Züge des sozialistischen Realismus in seiner Figur bedeutend bleiben. Auch seine Rolle als politische Figur erhält neue Facetten. Nicht weniger wichtig ist, dass er nicht länger ausschließlich auf seine revolutionäre Rolle beschränkt wird, sondern auch in seinem Privatleben gezeigt wird. Beide Rollen prägen die Filme, die folgen sollten, und wurden in den anschließenden Jahren weiter verfeinert und vertieft.

Wichtig für diese Epoche ist nicht zuletzt, dass Mao nun von einer Vielzahl an unterschiedlichen – und, im Gegensatz zu Gu Yue, der ihn häufiger als jeder andere spielte, auch professionell ausgebildeten – Schauspielern verkörpert wird. Dazu gehören Tang Guoqiang 唐国强 (geb. 1952), Wang Ren 王仁 (geb. 1965) oder Wang Ying 王冀 (geb. 1957). Sie alle tragen dazu bei, der Figur mehr Tiefe und Persönlichkeit zu verleihen, als es in den Jahren zuvor der Fall gewesen war.

Der Revolutionär und Staatsgründer

Die zentrale Filmrolle der Mao-Figur bleibt auch in dieser Phase die des Feldherrn und militärstrategischen Genies – und damit die des nationalen Revolutionärs, der die Gründung der VR China orchestrierte. Nach wie vor ist es das Jahrzehnt vor der Gründung, aus dem sich Maos historische Verdienste ableiten, denen in den Filmen ein Denkmal gesetzt wird: Mao war der Staatsgründer, der nach einem Jahrhundert imperialistischer Demütigung die nationale Revolution vollendete. Zahlreiche Filme, darunter die Trilogie *Da jinjun* 大进军 (Der große Marsch, 1995–1999) oder *Da zhuanzhe* 大转折 (Die große Wende, 1996) helfen, den Siegeszug der KP

¹⁵ Chang und Halliday 2007.

unter der Führung Mao Zedongs zu glorifizieren. Seine übergeordnete Rolle im Bürgerkriegsgeschehen findet ihren Ausdruck in Motiven, die sich wie ein roter Faden durch die Filme ziehen: Wir sehen Mao, der alleine in seiner Hütte sitzt und Befehle zu Papier bringt; wir schauen zu, wenn er mithilfe von Telegrammen das Kriegsgeschehen lenkt (z. B. *Da juezhan 1* 大决战 1, Die große Entscheidungsschlacht – Teil 1, 1991, 0:41:45–0:42:00); wir beobachten ihn in tiefer Nacht in seiner Hütte Landkarten studierend (z. B. *Da juezhan 2*, 0:47:30–0:48:25); wir lauschen seinen Worten über den Fortgang der Revolution (z. B. *Weiwei Kunlun*, 0:00:30–0:03:20). Auch wenn die zentrale Bedeutung Maos im Bürgerkrieg in der Forschung innerhalb und außerhalb Chinas¹⁶ sowie in chinesischen Erinnerungsbüchern über Mao¹⁷ historisch verbürgt ist, ist er bei all dem doch mehr als eine historische Figur; er überschreitet hier die Grenze zur klassischen Literatur: So wie Zhuge Liang 诸葛亮 (181–234) oder Cao Cao 曹操 (155–220), ist auch er von Tapferkeit, von Führungsstärke, Weitsichtigkeit und Strategemkundigkeit geprägt. Nicht nur dadurch setzt sich Mao aus dem Figurentableau ab, sondern auch durch Charaktereigenschaften wie Heiterkeit und Milde, die ein Quell der Ruhe in den lauten, von Schlachtengebrüll geprägten Filmen sind. Ihm folgen die KP-Genossen, die Soldaten, die Bauern, genauso wie der vor allem in den Filmen der 1990er Jahre immer wiederkehrende, im Handlungsverlauf bekehrte Guomindang-Soldat.

Nur sehr selten gehen Filme über diese Rollenzuschreibung des revolutionären Militärs hinaus. Als Staatsmann nach 1949 wird er nur am Rande gezeigt, so etwa während des Koreakrieges in *Mao Zedong he ta de erzi* 毛泽东和他的儿子 (Mao Zedong und sein Sohn, 1991) oder während seines Shaoshan-Besuchs in *Mao Zedong de gushi* 毛泽东的故事 (Die Geschichte Mao Zedongs, 1992), bei dem er der Versorgungsnotlage auf dem Land gewahr wird. Allein: Lange Darstellungen und Erzählungen widmen auch diese Filme den Episoden nicht; darüberhinausgehende politische Schlüsselereignisse nach 1949 fallen dem (Ver)Schweigen gänzlich anheim. Auch andere Rollen, in denen die Figur seit den 1990er Jahren vereinzelt zu sehen ist – sei es als Gelehrter in *Jiandang weiye* 建党伟业 (Die großartige Gründung der Partei, 2011), als Literaturliebhaber in *Mao Zedong de qingjia Zhang Wenqiu* 毛泽东的亲家张文秋 (Mao und seine Nichte Zhang Wenqiu, 2002) oder als Poet in *Da jinjun* –, bleiben verzierende Randerscheinungen.

¹⁶ Jin Chongji 2004; Westad 2003; Dabringhaus 2008.

¹⁷ Wang Hebing 1991.

Dennoch wird hier bereits deutlich: Sowohl in Bezug auf die politische Person als auch in Bezug auf die historischen Masternarrative, vor deren Hintergrund sich die Figuren bewegen, werden seit den 1990er Jahren Veränderungen in der filmischen Darstellung augenscheinlich, die bis heute anhalten.

Zwischen Legitimation und Rebellion

Die Mao-Figur wird seit den 1990er Jahren immer wieder mit neuen Eigenschaften versehen, die politischen Ideen und der Propaganda der jeweiligen Produktionszeit entsprachen, weniger jedoch den historischen Realitäten der Mao-Ära. So wird die bereits in den Filmen der 1980er Jahre zu findende Figureneigenschaft der Volksnähe in dieser Zeit mit weiteren *Good Governance*-Elementen ergänzt. Immer wieder wird Mao als Figur gezeichnet, die die Nähe einfacher Bauern (*Mao Zedong hui Shaoshan* 毛泽东回韶山 [Mao Zedong kehrt nach Shaoshan zurück, 2007]), von Stadtbewohnern (*Jianguo daye* 建国大业 [Die großartige Gründung der Nation, 2009]) oder Journalisten (*Chongqing tanpan* 重庆谈判 [Verhandlungen in Chongqing, 1993]) sucht. Er fordert sie alle auf, der Regierung gegenüber eine kritische Haltung zu wahren und offen zu sprechen (z. B. in *Chongqing tanpan*, 1:20:06–1:20:28). Nicht nur die Massenlinie, der zufolge Wünsche der Bevölkerung durch die Partei umzusetzen sind, stand Pate für diese Darstellungen; in den 1990er Jahren erhält auch der in der KP-Propaganda viel bemühte „Demokratie“-Begriff (*minzhu* 民主) eine Aufwertung – etwa in *Chongqing tanpan*. Er orientiert sich an der von Peking heute propagierten „sozialistischen Demokratie chinesischer Prägung“, die Elemente der Konsultation und des Beschwerdewesens zu vereinen versucht. Auch das Prinzip der Rechtsstaatlichkeit, das heute, so will es die offizielle Lesart Pekings, zu einer grundlegenden Staatspolitik Chinas¹⁸ geworden ist, findet in den Produktionen der 1990er Jahre seinen filmischen Widerhall. Obwohl das Recht in Maos China keinerlei Rolle spielte,¹⁹ ist es in den Filmen immer wieder Mao, der die Befolgung der Gesetze einfordert – von sich selbst, seiner Familie und seiner Entourage. Zuletzt fällt die Eindämmung von Korruption und Nepotismus als Grundnarrativ zahlreicher Filme ins Auge. Nicht nur kommt sie in der Bescheidenheit der Mao-Figur zum Ausdruck, dessen abgetragene Kittel und Hosen über und über mit Flecken besetzt sind, der in einfachen Hütten haust und isst, was seine Soldaten essen. Auch bringt Mao seine Haltung immer wieder direkt zum Ausdruck:

¹⁸ Li Junru 2014.

¹⁹ Senger 2008, S. 33.

Selbst Jahre später noch kann er sich an Schulden erinnern und besteht darauf, sie zurückzuzahlen (*Kaiguo dadian*, 1:16:51–1:17:30), Geschenke an ihn reicht er an seine Untergebenen weiter (*Chongqing tanpan*, 0:36:50–0:36:56) – auch hier erinnert er an historische Figuren wie Cao Cao – und Familienmitglieder warnt er vor Vetternwirtschaft (*Mao Zedong he ta de erzi*, 0:51:01).

Einerseits verdeutlichen derart teils schroffe Unterschiede zum China der Jetztzeit – man denke an die „Prinzling“-Kultur, an korrupte, sich selbst bereichernde Kader oder an Massenproteste enteigneter Bauern – die Legitimitätsstiftende Komponente der Mao-Filme: Maos Figur vereint in sich Elemente eines kommunistischen Rollenmodells ebenso wie die eines Idealbilds des konfuzianischen Herrschers. Die Filme schreiben Mao damit gezielt Werte und Haltungen zu, die implizit auch auf seine Erben der Jetztzeit abstrahlen sollen – mit teils bemerkenswerten Ausgestaltungen wirbt er in *Mao Zedong hui Shaoshan* gar für eine umweltfreundliche, grüne Politik (0:21:41–0:22:43). Andererseits: Indem dem fiktiven Mao Attribute zugeschrieben werden, die die Figur gleichsam von der historischen Person entkoppeln, erscheint er zugleich doch auch immer, dem Muster folgend, „die Geschichte als Spiegel“ (*yi shi wei jing* 以史为镜) zu nutzen, als Instrument der Kritik an gegenwärtigen Zuständen. In der Tat: Immer wieder gewinnt man als Zuseher den Eindruck, dass Maos Verhalten auch als Warnung an heutige Kader verstanden werden kann, die die genannten Ideale nicht mehr teilen.

„Broken Narratives“²⁰: Die USA und die Guomindang (GMD)

Auch in Bezug auf das ereignisgeschichtliche Narrativ ändert sich der Ton der Filme in dieser Phase. So wie Mao facettenreicher gezeichnet wird, wird auch die Welt um ihn herum vielschichtiger und ambivalenter. Die einfachen, auf simplen Binaritäten begründeten und stringenten historischen Erzählmuster der 1980er Jahre werden aufgelöst. Exemplarisch lässt sich dies an den Erzählungen über die USA und die GMD zeigen.

In Filmen wie *Fengyu xia Zhongshan* oder *Chongqing tanpan* tauchten die USA ausschließlich in der Rolle der „Imperialisten“ auf, die Hand in Hand mit Chiang Kaishek 蔣介石 (1887–1975) die Friedens- und Befreiungsmission der KP zu unterwandern versuchten. Sie fungieren neben den Nationalisten als Hauptfeinde des chinesischen Volkes und der „friedensliebenden“ KP. Mit *Mao Zedong he Sinuo* 毛泽东和斯诺 (Mao Zedong und Edgar Snow, 2001) wird dieses Narrativ erstmals

²⁰ Zitiert nach Weigel-Schwiedrzik 2014.

durchbrochen: Der Film erzählt die Geschichte der beiden Figuren als Parabel einer schwierigen Annäherung der beiden Länder. Edgar Snows Proklamation „I love China“ (0:47:01) findet schließlich in Maos positiven Bewertungen der USA ihre dialektische Entsprechung. Nicht zufällig endet der Film mit einem positiven Ausblick: Nixons Besuch in China. Einerseits spielten Entwicklungen wie der WTO-Beitritt Chinas im Dezember 2001 eine Rolle bei dieser Neuerzählung; auch sind die Filme Resonanzkörper für Chinas Streben nach Weltgeltung. In *Kailuo xuanyan* 开罗宣言 (Die Kairoer Erklärung, 2015) werden die USA nicht mehr, wie noch in *Xi'an Shibian*, in der Riege feindlich gesinnter imperialistischer Staaten verortet. Stattdessen stehen China und die USA als zentrale Mächte einer globalen antifaschistischen Einheitsfront auf einer Seite. Hier, in der Erzählung über zwei gleichrangige Supermächte, gipfelt die filmische Wiederannäherung beider Staaten.

Äquivalent – und bereits ein Jahrzehnt früher einsetzend – wandelt sich auch der Blick auf den Feind im Inneren: Wurden GMD-Mitglieder und insbesondere Chiang Kaishek in den 1980ern als eindimensionale, entmenschlichte Zerrbilder dargestellt, die Verrat am eigenen Volk begingen, so markiert der Film *Kaiguo dadian* einen narrativen Bruch, in dessen Folge die distanziert-kritischen GMD-Betrachtungen mit zunehmend positiven Attributen ergänzt wurden. Zugleich tritt Mao nun als Mahner auf, der offen für eine Zusammenarbeit mit seinem Kontrahenten ist – und den Bürgerkrieg, den er in den Filmen nie wollte und mit verschiedenen Kompromissen und Zugeständnissen zu verhindern versucht hatte, letztlich von Chiang aufgezwungen bekam. In *Jianguo daye* erklärt die Mao-Figur, händeschüttelnd mit Chiang Kaishek vor einem Bildnis Sun Yatsens 孙中山 (1866–1925) stehend: „Sowohl der Vorsitzende Chiang als auch ich selbst sind Schüler Dr. Sun Yat-sens. Die GMD genauso wie die KPCh haben das revolutionäre Erbe Dr. Suns übernommen. Wir teilen uns die gleichen Wurzeln“ (0:04:53–0:05:05). Zwar bleibt Mao auch hier die Figur, die China von der GMD befreite, zugleich wird er aber zum Akteur, der die Tür zur Versöhnung aufhält: Die seitens Pekings angestrebte Wiedervereinigung mit Taiwan erhält hier ihre historische Legitimierung. In den beiden Beispielen freilich sind die Filme nicht zuletzt auch Spiegel eines größeren Trends, in dem die Gewissheiten des Kalten Krieges – hier das kommunistische „Gute“, dort das konterrevolutionär und imperialistische „Böse“ – obsolet geworden sind und alte Konstellationen neu geordnet werden müssen – eine Entwicklung, die bis heute anhält und weltweit zu beobachten ist.²¹

²¹ Weigelin-Schwiedrik 2014.

Der Privatmann

Ab 1991 entstand eine Reihe von Filmen, in denen Maos Privatleben im Fokus stand – darunter Werke wie *Mao Zedong he ta de erzi*, *Mao Zedong de gushi* oder *Mao Zedong de qingjia Zhang Wenqiu*. Sie fallen in den Kontext des so genannten „Mao-Fiebers“. Mit den Filmen reagierten ihre Macher auf ein Publikum, das mit allzu simplen Propagandaplots zunehmend schwerer zu gewinnen war: Im Jahre 1993 wurde in China durch die Lockerung politischer Restriktionen der Übergang von einer planwirtschaftlichen hin zu einer zunehmend marktwirtschaftlich geprägten Filmindustrie eingeleitet.²² In der Folge mussten Filme, wollten sie ein Publikum erreichen, gezielter auf dessen Wünsche eingehen; und dazu gehörte auch, so Thomas Scharping, „the gusty appetite of the public for a peep show into the private lives of leaders“.²³

Ein wesentliches Element, das seither Teil der Mao-Darstellung ist, ist die Rolle des liebevollen, scherzenden Familienvaters – auch wenn in der Regel nur sein ältester Sohn aus der Ehe mit Yang Kaihui 杨开慧 (1901–1930), Mao Anying 毛岸英 (1922–1950), sowie seine Tochter Li Na 李讷 (geb. 1940) aus der Ehe mit Jiang Qing 江青 (1914–1991) als Figuren im Plot auftauchen, nicht aber seine übrigen sechs Kinder. Mit dieser Loslösung von einer ausschließlich politik-historischen Lesart der Figur rückt sie zugleich an die Lebenswirklichkeiten der Zuschauer heran und schafft neue Identifikationsflächen. Gewiss: Faktizität und Fiktionalität stehen auch hier in einem Konfliktverhältnis. Die Darstellung des Familienmenschen ist weniger an historischen Realitäten orientiert als vielmehr an konfuzianischen Idealvorstellungen, hat Mao doch in der historischen Realität seine Kinder „nur aus der Distanz [erlebt], und nur in Einzelfällen zeigte er sich als fürsorglicher Familienvater“.²⁴ So wie das Wort für „Staat“ (*guojia* 国家) die Komponente *jia* für „Familie“ enthält, so fungiert im Film auch die Zuneigung Maos zu seiner Familie in erster Linie als Parabel auf Maos Vaterrolle gegenüber der chinesischen Nation – und kann in diesem Sinne als weitere Kennzeichnung des Mao-Kults verstanden werden.

Zum neuen Blick ins Private gehören auch jene zahlreichen Szenen, die von Maos Hobbys und Leibspeisen erzählen. Am stärksten aber sind es solche Momente, in denen er kränklich und schwach (*Da zhuanzhe* 2, 0:12:21–0:12:36), tollpatschig

²² Hong 1996.

²³ Scharping 1995, S. 3.

²⁴ Schmidt-Glintzer 2017, S. 79.

(*Da juezhan 1*, 2:12:25–2:12:34), oder, wie in *Jianguo daye* (1:45:55–1:46:00), betrunken gezeigt wird, die eine Abkehr von der früheren Heilsfigur markieren. Auch Maos Innenleben, seine Fröhlichkeit, manchmal sein aufbrausendes Gemüt oder sogar seltene Zornesausbrüche werden Teil der Darstellung (z. B. in *Da juezhan 1*, 0:39:37–0:40:59). Besonders eindringlich freilich sind jene Episoden, in denen Maos Trauerarbeit nach dem Tod seines Sohnes Mao Anying im Koreakrieg im Zentrum steht. Hier erscheint er, etwa in *Mao Zedong he ta de erzi*, schlaflos, gereizt, bestürzt, sogar weinend – und damit menschlicher denn je. Freilich: Auch hier spielt die politische Ebene eine Rolle, vermittelt Maos Trauer doch nicht zuletzt das Narrativ des geteilten Schicksals, das Mao mit Millionen anderen Eltern gefallener Soldaten verbindet. Maos persönliches Trauma als Vater, der seinen Sohn verloren hat, rechtfertigt in diesem Sinne zugleich die Opfer des Krieges, deren Tod er, in *Mao Zedong hui Shaoshan* (1:20:12), gleichwohl leidend, als patriotische „Ehre“ (*guangrong* 光荣) deklariert.

Auch wenn derartige Darstellungen dazu beitragen, die vorherige Modellhaftigkeit der Mao-Figur ebenso wie die „Geringschätzung von Individualität“²⁵ in der offiziellen Historiographie durch neue, „menschlichere“ Darstellungsweisen zu ergänzen, bleiben sie doch selektiv: Momente der engen Bindung zu zwei seiner acht Kinder werden in den Filmen generalisiert, während die dunklen Seiten seines Familienlebens ausgeklammert werden; seine Liebe zur klassischen Literatur wird zum immer wiederkehrenden Motiv, die von ihm geduldeten Bücherverbrennungen durch Rote Garden aber werden verschwiegen. Andere Beispiele ließen sich mit Leichtigkeit hinzufügen. Insofern ist die Mao-Figur auch hier nicht die „komplexe, vielschichtige und vielgesichtige“ Persönlichkeit,²⁶ die sie in der Realität war: Statt eines Charakterpanoramas bieten die Filme weiterhin nur Mosaiksteine, die auf eine Verkitschung der Figur hinauslaufen. Mao bleibt immer eine stereotype und unterkomplexe, weil fast ausschließlich positive Figur. Nirgends werden diese bleibenden Anleihen an das Standardpersonal des sozialistischen Realismus so deutlich wie in der Gegenüberstellung mit Maos Antagonisten Chiang Kaishek, der ebenfalls in einem Gros der Filme auftaucht: Maos Fröhlichkeit wird mit Chiangs grimmiger Miene kontrastiert; sein charmanter Witz mit Chiangs mürrischer Humorlosigkeit; seine bäuerliche Kleidung mit Chiangs akkuraten Uniformen; seine karge Hütte mit den prunkvollen Palästen des GMD-Vorsitzenden. Derartige stereotype Kennzeich-

²⁵ Weigelin-Schwiedrzik 1984, S. 80.

²⁶ Pantsov und Levine 2012, S. 775.

nungen verwandeln die historische Persönlichkeit Mao in ein holzschnittartiges Demonstrationsobjekt, das auf die politische Erziehung des Publikums abzielt. Indem der historische Konflikt zwischen der KP und der GMD derart verwischt, anstatt verdeutlicht, derart bagatellisiert, anstatt analysiert wird, bedienen die Filmschaffenden freilich ein klassisches Motiv der chinesischen Historiographie: Mao, so die Botschaft, musste das Mandat des Himmels zufallen, während Chiang Kaishek es verlor.

Abspann: Maos Fehlschläge

Die Filme sind in einer Gesamtschau Ausdruck dafür, dass die kurze Epoche des kommunistischen Befreiungskampfes „bis in die Gegenwart die maßgebliche Legitimation für die [...] Einparteienherrschaft seit 1949“²⁷ darstellt. Andere Episoden aus Maos Leben scheinen hingegen nicht erzählenswert: Maos Leistungen begrenzen sich auf wenige Jahre während des chinesischen Bürgerkrieges. Selten wagen sich filmische Schilderungen in die Phase nach der Gründung der VR – und wenn, dann sehen wir Mao meist als Privatmann, nicht aber als Staatschef. Indem die Filme derart die Schattenseiten in Maos Biographie meiden, vermitteln sie implizit freilich den Eindruck, dass die KP an der Macht und Mao als regierender Staatsmann für die Erzählungen von Gut und Böse, um die es der Propaganda geht, ungeeignet sind.

Diese simplifizierende Fragmentierung der komplexen Persönlichkeit ist einerseits Ausdruck eines Versuchs, der Partei einen Grundpfeiler ihrer Legitimation zu bewahren. Andererseits freilich verbirgt sich gerade hierin der kritische Unterton der Filme. Immer schon zog die offizielle Historiographie in China „indirekt wirkende Methoden der Relativierung [...] Mittel[n] der direkten Kritik vor“.²⁸ Indem die Filme Mao nie als Ökonom, kaum als marxistischen Theoretiker zeigen, indem seine Vorstellungen über die Gestaltung des zukünftigen China auf der Leinwand keinerlei Widerhall finden, „erzählen“ sie mithin zugleich die Geschichte eines Gescheiterten. Selten schimmert gar direkte Kritik durch: In *Mao Zedong he Sinuo* etwa wird auf die Große Hungersnot angespielt, in *Kaiguo dadian* sein Konflikt mit Liu Shaoqi 刘少奇 (1898–1969) um die wirtschaftliche Entwicklung des Landes vorgezeichnet. An all diesen Stellen zeigen uns die Filme: Maos nationale Revolution war erfolgreich, seine soziale Revolution jedoch ist gescheitert.

²⁷ Kramer 2004, S. 404.

²⁸ Weigelin-Schwiedrzik 1984, S. 69f.

Conclusio

Der filmische Umgang mit Mao verrät viel über den Umgang mit Erinnern und Erinnerung, Gedächtnis und Gedenken in China – und über die Gefahren, die darin lauern. Die dargestellten Mao-Filme sind nicht, obschon sie es vorgeben, Abbild der Geschichte, sondern Ausdruck ihrer Inszenierung. Maos Bild in der Geschichte erlebte dabei nicht nur Metamorphosen – die, nebeneinanderstehend, freilich auch Ausdruck der Polyvalenz der Erinnerung an den Großen Vorsitzenden sind –, sondern blieb auch stets hochselektiv. Letzteres reicht bis hin zur Geschichtsverfälschung. Dies gilt nicht nur für das Auslassen aller kritischen Teile seiner Biographie, sondern auch für das Gezeigte: Filme kreieren einen Mao, der China im Alleingang „befreite“, verschweigen aber seine „Abhängigkeit von Moskau“²⁹ und insbesondere Stalin in jenen Jahren sowie die Rolle der USA als Siegermacht gegen Japan.³⁰ Insofern sind die besprochenen Erinnerungsfilme immer auch Ausdruck des genauen Gegenteils: Des politisch gewollten Vergessens, Verschweigens und Verdrängens. Auch wenn allerdings, in den Worten Wolfgang Kubins³¹, „[n]ichts in der Volksrepublik weniger zuhause [sein mag] als die historische Wahrheit“: Geschichtliche Tatsachen kommen gelegentlich selbst als ungewollte Nebeneffekte daher. Während etwa ein anti-„westlicher“ und anti-japanischer Nationalismus in China pulsiert, zeigen die Bürgerkriegsfilme dessen ungeachtet, dass Chinesen im 20. Jahrhundert vor allem Opfer von Chinesen waren, viel weniger aber von jenen in der Propaganda viel beschworenen „westlichen Mächten“ und vom „japanischen Imperialismus.“ Auch und gerade die KP hat sich dabei schuldig gemacht. Problematisiert wird dies freilich nicht.

Maos Bild in der filmischen Erinnerung, will man es abschließend bewerten, bleibt von Ambivalenzen geprägt. Einerseits ist es die Ambivalenz zwischen einer heilsfigurenartigen Verehrung und einer zunehmenden „Menschwerdung“. So bleibt er für die Phase vor 1949 ein „großer Mann“, der die Geschichte alleine – und damit entgegen der Logik der marxistischen Geschichtsschreibung – voranbringt; zur Entwicklung Chinas nach 1949 jedoch hat er wenig Bleibendes geleistet. Andererseits kommt die Ambivalenz der Mao-Figur in ihrer Funktion als Quelle der Legimitation auf der einen und als Instrument der Kritik auf der anderen Seite zum Ausdruck:

²⁹ Pantsov 2012, S. 24.

³⁰ Spence 1999 und Feigon 2002.

³¹ Kubin 2011, S. 3.

Sicher, die Filme glorifizieren nicht nur Mao, sondern auch die durch ihn personifizierte KP und die „Volksbefreiungsarmee“. Zugleich aber erhält der Zuschauer stets den Eindruck, dass Mao auch als Symbol für bessere Zeiten fungiert – und damit als Leitfigur gegen die Verhältnisse des heutigen China: In der Welt der Filme sind die Menschen gleich, die KP ist untrennbarer Teil des einfachen und armen Volkes und allenthalben ist, fernab von Materialismus, Pragmatismus, und Nepotismus, der ideologische Glaube an eine gerechtere Gesellschaft spürbar. In der Filmwelt erhält die KP ihre verlorene Unschuld und ihre Ideologie zurück, in deren Namen sie einst angetreten ist. Die schroffen Kontraste zum heutigen China müssen dem Zuschauer auffallen: Bauernland wird enteignet; das verarmte und rechtlose Proletariat ist in Form der Wanderarbeiter heute weiter verbreitet als zu jener Zeit, in der Mao eine Revolution zu ihrer Befreiung ausrief; und KP-„Prinzlinge“ opfern sich nicht mehr heroisch im Kampf gegen den „westlichen Imperialismus“, sondern schwelgen dank ihres Reichtums aus nicht immer klarer Herkunft im kapitalistischen Luxus. In der Tat: Vieles von dem, was Mao in den Filmen verhindern wollte, scheint heute eingetreten zu sein. Und so schlummert in der filmischen Erinnerung stets auch eine Gefahr: Wer der Revolution gedenkt und ihre Erfolge zelebriert und wer eine Figur ins kollektive Gedächtnis rückt, deren Bildnis heute wieder bei Arbeiter- und Bauernprotesten hochgehalten wird,³² gefährdet immer auch gegenwärtige Machtstrukturen. Auch das freilich ist ambivalent: Die KP feiert den gegen eine Regierung gerichteten revolutionären Aufruhr der Vergangenheit, verurteilt Revolten der Gegenwart aber als Vaterlandsverrat; sie feiert die Gründung einer Partei, während sie Gleiches in der Jetztzeit mit harter Hand verbietet. Und doch sind es genau diese Momente, in denen die Filme besonders nah an die reale Figur Mao Zedongs heranrücken: Hier ist er, in seinen eigenen Worten, „Tiger“ und „Affe“ zugleich; er stützt die heutige Machtelite und erinnert die Zuseher doch daran, dass „Revolution gerechtfertigt ist“. So oder so: Maos Geist (und die ihm innewohnende Gegensätzlichkeit) sucht China bis heute heim. Und solange er es tut, wird es schwierig bleiben, „die Vergangenheit in China vor auszusehen“.³³

³² Davin 2013, S. 117.

³³ Kubin 2011, S. 3.

Literaturverzeichnis:

- Begley, Louis. 2008. *Zwischen Fakten und Fiktionen (Heidelberger Poetikvorlesungen*, Frankfurt a. M.: suhrkamp).
- Braun, Michael. 2013. *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film* (Münster: Aschendorff Verlag).
- Cai Shenshen. 2016. *State Propaganda in China's Entertainment Industry* (London und New York: Routledge).
- Davin, Delia. 2013. *Mao* (Oxford: Oxford University Press).
- Dabringhaus, Sabine. 2008. *Mao Zedong* (München: Beck).
- Despande, Anirudh. 2004. „Films as Historical Sources or Alternative History“, in *Economic and Political Weekly*, 40, S. 4455–4459.
- Feigon, Lee. 2002. *Mao. A Reinterpretation* (Chicago: Ivan B. Dee).
- Holbig, Heike. 2009. *Erinnerungskultur und Geschichtspolitik in China* (Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung).
- Hong, Junhao. 1996. *The Internationalization of Television in China. The Evolution of Ideology, Society and Media since the Reform* (London: Praeger).
- Jin Chongji 金冲及. 2004. *Mao Zedong zhuan 毛泽东传* (Peking: Zhongyang Wenxian).
- Kramer, Stefan. 2004. *Vom Eigenen und Fremden. Fernsehen und kulturelles Selbstverständnis in der Volksrepublik China* (Bielefeld: Transkript).
- Kubin, Wolfgang. 2011. „Gedächtnis, aber keine Erinnerung. Zur Instrumentalisierung von Geschichte im modernen China“, in *Orientierungen. Zeitschrift zur Kultur Asiens* 1 (2011), S. 1–13.
- Li Junru. 2014. *Der chinesische Weg und der chinesische Traum* (Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur).
- Li Zhisui. 1994. *The Private Life of Chairman Mao* (London: Arrow Books).
- Niedenführ, Matthias. 2012. *Geschichte fern und neu sehen. TV-Serien über historische Führungsfiguren in China* (Nomos: Baden-Baden).
- Pantsov, Alexander und Stephen Levine. 2012. *Mao: The Real Story* (New York: Simon & Schuster).
- Scharping, Thomas. 1995. „The Man, the Myth, the Message – New Trends in Mao-Literature from China“, in *Kölner China-Studien Online* 1, http://www.phil-fak.uni-koeln.de/fileadmin/chinastudien/papers/No_1995-1.pdf

Schmidt-Glintzer, Helwig. 2017. *Mao Zedong. Es wird Kampf geben: Eine Biografie* (Berlin: Matthes und Seitz).

Senger, Harro von. 2008. *Moulië – Supraplanung* (Hanser: München).

Spence, Jonathan. 1999. *Mao* (München: Claasen).

Wang Hebin 王鹤滨. 1991. *Wo suo jiechu de Mao Zedong* 我所接触的毛泽东 (Peking: Zhongyang dangxiao).

Weigelin-Schwiedrzik, Susanne. 1984. *Parteigeschichtsschreibung in der VR China. Typen, Methoden, Themen und Funktionen* (Wiesbaden: Harrassowitz).

Dies. 2014. *Broken Narratives. Post-Cold War History and Identity in Europe and East Asia* (Brill: Leiden).

Wemheuer, Felix. 2009. *Mao Zedong* (Rowohlt: Hamburg).

Westad, Odd Arne. 2003. *Decisive Encounters. The Chinese Civil War, 1946–1950* (Stanford: Stanford University Press).

Yang Xingui 杨新贵. 2007. „Geming lishi tici chuanguo ruhe yingde qingnian yidai“ 革命历史题材创作如何赢得青年一代, [theory.people.com.cn/ GB/49157/49165/5869009.html](http://theory.people.com.cn/GB/49157/49165/5869009.html) (Zugriff am 16. März 2018).

Zitierte Filme:

Dahe benliu 大河奔流 (Der reißende Strom des großen Flusses). Xie Tieli 谢铁骊. Peking Filmstudio, 1978.

Xi'an shibian 西安事变 (Der Zwischenfall von Xi'an). Cheng Yin 成荫. Xi'an Filmstudio, 1981.

Si du Chishui 四渡赤水 (Viermalige Überquerung des Chishui-Flusses). Cai Jiwei 蔡继渭. August First Film Group, 1983.

Weiwei Kunlun 巍巍昆仑 (Das himmelhohe Kunlun-Gebirge). Hao Guang 郝光. August First Film Group, 1989.

Kaiguo dadian 开国大典 (Die Gründungszeremonie der Nation). Li Qiankuan 李前宽. Changchun Filmstudio, 1989.

Mao Zedong he ta de erzi 毛泽东和他的儿子 (Mao Zedong und sein Sohn). Zhang Jinbiao 张今标. Xiaoxiang Filmstudio, 1991.

Da juezhan 大决战 1 und 2 (Die große Entscheidungsschlacht, Teile 1 und 2). Li Jun 李俊. August First Film Group, 1991.

Mao Zedong de gushi 毛泽东的故事 (Die Geschichte Mao Zedongs). Han Sanping 韩三平. Emei Filmstudio, 1992.

Chongqing tanpan 重庆谈判 (Verhandlungen in Chongqing). Li Qiankuan 李前宽. Changchun Filmstudio, 1993.

Da jinjun 大进军 1-3 (Der große Marsch, Teile 1 bis 3). Yang Guangyuan 杨光远. August First Film Group, 1995, 1996 und 1999.

Da zhuanzhe 大转折 (Die große Wende). Wei Lian 韦廉. August First Film Group, 1996.

Mao Zedong he Sinuo 毛泽东和斯诺 (Mao Zedong und Edgar Snow). Song Jiangbo 宋江波. Changchun Filmstudio, 2000.

Mao Zedong de qingjia Zhang Wenqiu 毛泽东的亲家张文秋 (Mao und seine Nichte Zhang Wenqiu). Xue Shouxian 薛寿先. Changchun Filmstudio, 2002.

Mao Zedong hui Shaoshan 毛泽东回韶山 (Mao Zedong kehrt nach Shaoshan zurück). Zhang Jinbiao 张今标. Filmstudio der Inneren Mongolei, 2007.

Jianguo daye 建国大业 (Die großartige Gründung der Nation). Han Sanping 韩三平. China Film Group, 2009.

Jiandang weiye 建党伟业 (Die großartige Gründung der Partei). Han Sanping 韩三平. China Film Group, 2011.

Kailuo xuanyan 开罗宣言 (Die Kairoer Erklärung). Liu Xing 刘星. August First Film Group, 2015.

