

CHINAS FILMINDUSTRIE

Der chinesische Film hat auch nach dem Zweiten Weltkrieg im besten Fall regionale Bedeutung gewonnen; er ist zu selten überhaupt ins westliche Ausland gelangt und fast nie als reguläre Spielfilmserie exportiert worden. Zwar hätten theoretisch die großen Zentren außerhalb der Volksrepublik, Taiwan und besonders Hongkong, die den chinesischen Markt in ganz Südostasien beliefern und den Produktionsziffern nach wohl kaum hinter der Volksrepublik zurückstehen, eine solche Aufgabe erfüllen können. Ein solcher Durchbruch ist aber bisher nicht gelungen. Hongkongs Filmwelt mißt sich nach wie vor am japanischen Vorbild, seit die Japaner 1951 mit "Rashomon" einen Welt-erfolg erringen konnten. (1)

HONG KONG

In der Kronkolonie entstehen jährlich über 100 Spielfilme, von billigen Kurzversionen bis zu kostspieligen Breitwandproduktionen in Farbe. Adaptierte traditionelle Opern kommen ebenso in die Lichtspielhäuser wie Abenteuerstreifen und Bildberichte über das moderne Leben Hongkongs. Dabei werden die größeren Filme hauptsächlich in Hochchinesisch (Mandarin) gedreht, oft mit chinesischen und englischen Untertiteln. Die billigeren volkstümlichen Produktionen bedienen sich des Kantonesischen und einiger anderer südchinesischer Dialekte, wobei Mandarin-Filme mehr unter westlichem Einfluß stehen und kantonische Streifen gewöhnlich aus der Tradition schöpfen. Vom Abnehmerkreis bestimmt, hat sich damit die Hongkonger Filmindustrie hauptsächlich der leichten Unterhaltung verschrieben. Dabei darf der Zusammenhalt, der durch solche Produkte unter den Auslandschinesen erzielt wird, nicht unterschätzt werden. Noch im Juni wendete sich etwa das indonesische Bildungsministerium gegen derartige Filme aus Hongkong und Taiwan, die durch ihre Leitbilder von Heldentum und Schwerttechnik angeblich die Bemühungen der Regierung um Assimilation zunichte machen und "Exklusivität" unter den Indonesiern chinesischer Herkunft fördern (2).

Unbestrittener König der Filmindustrie in Hongkong sind die Shaw Brothers, eine Firma, die aus Singapur in die Kronkolonie übergesiedelt ist und in ihren Studios auch bisweilen technisch brillante Filme wie "Der Große Trunkenbold" (Ta-tsui-hsia) des begabtesten chinesischen Nachwuchsregisseurs Hu Chin-ch'üan produziert hat. Wenn Hu seinen Vertrag mit Shaw löste und seinen berühmtesten Film "Das Lungmen-Wirtshaus" (Lung-men K'o-chan) für ein kleines Studio drehte, so sind damit die Probleme des Hongkong-Films angedeutet: Regisseure mit künstlerischen Ambitionen halten sich nicht in der Branche. Ein Regisseur, der alle zwei Monate mit einem neuen Film herauskommt, kann nicht sorgfältig vorgehen. Das Niveau der Schauspieler, auf deren Auswahl der Regisseur keinen Einfluß hat, ist oft zweifel-

haft. Seit dem Ende der vierziger Jahre fehlt dazu eine lebendige chinesische literarische Tradition, auf die die Filmmacher zurückgreifen könnten. Solche Einschränkungen gelten in noch höherem Maße für Taiwan, wo den Film-Produzenten durch Rücksichten auf das politische Kredo der Nationalisten (Kuo-min-tang) nur ein minimaler Spielraum bleibt.

VOLKSREPUBLIK

Die Berührungspunkte zwischen der Hongkong-Taiwan-Industrie und dem Filmschaffen der Volksrepublik sind denkbar gering. Einige Studios der Kronkolonie verstehen sich als Parteigänger Pekings oder sind unter direkter Kontrolle der VRCh (Große Mauer-Studio und Phoenix-Studio z.B.). Ansonsten haben beide Seiten mitunter thematisch gleiche Filme gedreht, wie die romantische Liebesgeschichte Liang Shan-po und Chu Ying-t'ai, ein Erfolg innerhalb und außerhalb der Volksrepublik. Während der Film vor den Toren der Volksrepublik, in erster Linie unter wirtschaftlichen Erwägungen, auf einschlägige Unterhaltung ausgerichtet ist, stehen in China auf diesem Sektor politische Ziele im Vordergrund. Wenn das Medium des Films auf dem Lande auch keineswegs mit einer solchen Intensität verwendet werden kann wie der Rundfunk, so wirken die Filme des kommunistischen China auf die bäuerliche Bevölkerung doch ganz besonders eindringlich. Die Partei hat dazu Methoden entwickelt, mit denen die erzieherische Funktion der wenigen Filmvorführungen noch bedeutend verstärkt zur Geltung kommen kann. Denn für dies Medium haben sich die Chinesen von Lenins Auffassung leiten lassen, daß der Film eines der wirkungsvollsten Mittel zur Erziehung der Masse werden kann, wenn die Massen sich aktiv des Films bemächtigen und er in die Hände von echten Anhängern einer sozialistischen Kultur kommt. So konnte die Volkszeitung bereits 1954 diesen Gedanken aufnehmen und betonen, daß der neue Film Chinas ein Werkzeug zur Erziehung des Volkes in Patriotismus und Sozialismus sein müsse, daß er außerdem das kulturelle Niveau des Volkes anheben werde. (3)

Verbreitung, Filmtypen, Produktionsschwankung des Spielfilms

Die Grundprobleme, mit denen sich die Planung der Filmindustrie in der Volksrepublik konfrontiert sah, waren der Ausbau eines Verbreitungsnetzes, das auch in entlegene Gegenden dringt, sowie die natürliche Spannung zwischen Produkten der in den großen Städten angesiedelten Studios und dem tatsächlichen Interesse und Bedürfnis der Bauern auf dem Lande. So bildete die Erhöhung der Häufigkeitsquote von Filmvorführungen auf dem Lande eines der erklärten Ziele der Medienpolitik. Während 1962 nach chinesischen Erhebungen die Bauern jährlich nur drei Filme sehen konnten, waren es 1965 fünf im Durchschnitt.

Insgesamt erreichte man 1964 ein ländliches Filmpublikum von insgesamt 2 Mrd. Zuschauern. (4)

Die ständige Versorgung der Landbevölkerung mit Filmen wurde erst zwischen 1955 und 1957 ernstlich als Problem und Aufgabe erkannt. Als die Partei sich 1953 erstmals zur Ausweitung des Filmnetzes entschlossen hatte, lagen die Prioritäten noch bei Fabriken und Industriegebieten. Die frisch gegründeten mobilen Kinotrups jener Zeit arbeiteten deshalb unter der Leitung der Gewerkschaften (5), während nach der landwirtschaftlichen Kollektivierung Filmtrups erstmals in großem Ausmaß aufs Land geschickt wurden. 1957 versuchte man dann, dem mit Stadtfilmen nicht zu überbrückenden Kulturgefälle zwischen Stadt und Land durch Dezentralisierung der Filmproduktionsstätten Rechnung zu tragen. Bis zu dieser Zeit waren nämlich alle Filme in drei Städten, Peking, Shanghai und Changchun, gedreht worden. In Changchun synchronisierte man vor allem sowjetische Filme, Peking war auf Spiel- und Nachrichtenfille spezialisiert, Shanghai produzierte Wissenschafts- und Erziehungsfille, Streifen für Kinder und synchronisierte Fassungen von europäischen Filmen (6). Die angestrebte Dezentralisierung kündigte sich 1957 mit zusätzlichen Studiogründungen in Sian und Kuangtung an. Der Aktivismus des Großen Sprungs bescherte 1958 jeder Provinz ihr eigenes Nachrichten- und Dokumentarfilmstudio. Weitergehende Bestrebungen nach einer Kette von nahezu unabhängigen Produktionszentren auf lokaler Ebene konnten in der Folge jedoch nicht realisiert werden.

Aufschlußreich aus der politischen Perspektive ist die Konzentration der chinesischen Filmindustrie auf wenige Typen sowie das quantitative Verhältnis zwischen diesen produzierten Filmtypen in der Entwicklung nach 1949. Unter den drei Gruppen Spielfilm, Nachrichten- und Dokumentarstreifen, wissenschaftlicher und Erziehungsfilm hat vor allem die Produktion von Spielfilmen (jährlich 30 - 70) zahlenmäßig sehr geschwankt (7). Statistische Angaben über die Gesamtproduktion zwischen 1951 und 1961 zeigen, daß der Spielfilm mit diesen Schwankungen am empfindlichsten auf die allgemeine politische Situation und die einander ablösenden Massenbewegungen reagiert hat. Wenn 1951/52 die Spielfilmproduktion brachlag, so ist das als Folge der Kampagne gegen die bürgerlichen Intellektuellen zu verstehen, während die Produktionsziffer in der toleranteren Atmosphäre nach 1953 ständig ansteigen konnte (1952 5, 1954 26, 1956 42 Stück, vgl. Tabelle). Die Quote von 103 Spielfilmen für das hektische Jahr 1958 ist durch eine hohe Rate von Halb-Dokumentarfilmen in die Höhe gestiegen. Eine Produktionsziffer von 255 Dokumentar- und Wochenschau-filmen, 154 Wissenschaftsfilmen und 151 synchronisierten Filmen beweist, daß in den Jahren des Großen Sprungs und der Kommune-Bewegung 1958/59 die Dokumentationsfilme ebenso vorherrschend wurden und den Spielfilm zurückdrängten wie schon in den zurückliegenden

Jahren der großen Kampagnen (8).

Konferenzen, Richtlinien, Preisverleihung

Die Richtlinien der Filmpolitik haben bis 1966 hohe Kultur- und Propagandafunktionäre wie Chou Yang, Mao Tun und der Dramenautor T'ien Han bestimmt. Maßgebend wirkte dazu der stellvertretende Kulturminister Hsia Yen, der seit der Kulturrevolution im Mittelpunkt der Angriffe auf dem Filmsektor stand und aufgrund seines Drehbuches sowie seiner "Gesammelten Arbeiten über den Spielfilm" (Hsieh-tien-ying-chü-pen-chi-ko-wen-t'i, Peking 1959) zum 'Ungeheuer und Dämon' der Filmwelt gestempelt wurde. (9)

Erste Richtlinien für die Entwicklung der Filmproduktion sind stets die planwirtschaftlich festgelegten Produktionsquoten der einzelnen Gattungen gewesen. Als wichtigstes Instrument zur Festlegung der Rahmenplanung wurden nationale Konferenzen abgehalten, an denen auch höchste Parteiprominenz teilnahm. Auf einem solchen Fachtreffen der Filmschaffenden im September 1958 teilten Hsia Yen und Wang Lan-hsi, Chef der Filmabteilung des Kulturministeriums, die Devise für den Großen Sprung aus: In jeden Kreis ein Kinotheater, in jedes Dorf einen Filmtrupp, Priorität für den 16-mm-Projektor und den 16-mm-Film, weil die Trupps dadurch beweglicher wurden, schließlich die Dezentralisierung der Filmindustrie. Im Juni 1961 leitete eine Konferenz über Spielfilme, an der Chou En-lai und Chou Yang teilnahmen, die Bewegung zur Belebung des künstlerischen Films und der Traditionen der Dreißiger Jahre ein. Ende 1962 aktivierte eine nationale Konferenz über die Produktion von Wissenschafts- und Erziehungsfilmen diesen Sektor der Popularisierung. Welche Wichtigkeit die Partei diesen Diskussionen beimaß, verdeutlicht der Umstand, daß selbst ein so bekannter Wissenschaftler wie Chinas Raketenspezialist Ch'ien Hsüeh-shen daran teilnahm. (10)

Mit Filmfestivals hat die Partei das Interesse an neuen Streifen steigern können. Höhepunkt war ein solches Festival zur Feier des 10. Jahrestages der Volksrepublik im September-Oktober 1959, als in 27 Städten Chinas gleichzeitig 35 neue Filme gezeigt wurden. In den frühesten Jahren hat das Kulturministerium dazu Film-Festspiele mit Preisverleihungen unterstützt, die den besten Film des Vorjahres kürten. Auf den zweiten von der Zeitschrift "Massenfilm" veranstalteten Festspielen im Mai 1963 etwa wurde dieser Preis der "Roten Sonne" zugesprochen, einem Film über die kommunistische Armee im Winter 1946. Die Anwesenheit von Chou En-lai, Ch'en Yi, General Hsiao Hua und Kuo Mo-jo hob das Ereignis gebührend heraus (11).

Eine Skala von Fachzeitschriften, die spätestens mit der Kulturrevolution ihr Erscheinen eingestellt haben, hielten das Interesse der breiten Öffentlichkeit für die Filmproduktion wach. Neben lokalen Zeitschriften waren "Filmschaffen" (Tien-ying-ch'uang-tso), die Revue "Filmkunst" (Tien-ying-yi-shu), die Zeitschrift "Massenfilm" (Ta-chung-tien-ying) aus Shanghai tonangebend.

Wanderkinotrupps

Zum eigentlichen Verbreitungsinstrument des Films sind die Wanderkinotrupps geworden. 1958 war als Fernziel die Einrichtung eines Filmtheaters in jedem der 2000 Kreise der Volksrepublik anvisiert worden. Wanderkinogruppen sollten sich für jede der über 90 000 Hsiang-Verwaltungseinheiten bilden. Tatsächlich ist die Zahl der Kinos von 596 Lichtspielhäusern 1949 auf 938 im Jahre 1956 und rd. 2000 im Jahre 1964 angestiegen. Die 100 Wanderkinogruppen des Jahres 1949 haben sich allerdings nur auf 12 000 im Jahre 1964 vermehrt (1956: 4.400) (12). Ausgangsbasis der einzelnen Wanderkinogruppen, die aus 2 bis 3 Personen, oft jungen Mädchen, bestehen, ist eine Kreiszentrale. Der Trupp reist mit einem Generator, einem 16-mm-Projektor, einem Grammophon und einem Dia-Gerät in den Kommunen und Brigaden des Kreises umher, zu Fuß, per Fahrrad oder von Tragtieren unterstützt. Bei solcher Basisorganisation ist es möglich, die Filme auch anderssprachigen Minderheitsgruppen im Kreis verständlich zu machen. Deshalb wurden die Mitglieder der Wanderkinogruppen seit 1965 verstärkt zum Studium von Minderheitssprachen angehalten. Dazu wird Übersetzungspersonal aus den Minderheitsgebieten in die Filmgruppen eingegliedert. Daß so auch abgelegene Gegenden erfaßt werden können, zeigt eine Statistik von 1972 aus der Provinz Yünnan: Dort entstammen ein Viertel der insgesamt 5 000 Filmtruppen-Mitglieder Minoritätengruppen. 84 % aller Vorführgruppen der Gesamtprovinz arbeiten auf dem Lande (13). Durch die Vermittlung der Vorführenden verliert der Kinobesuch seinen passiven Charakter. Nach der Ankündigung über Rundfunk, durch Handzettel und Wandzeitungen werden die Besucher mit einem Einführungsvortrag auf den Film eingestimmt. Gruppenmitglieder geben ihnen eine erste Interpretation der Hauptrollen und ihrer Bedeutung. Neben eingefügten Erklärungen während der Vorstellung ist die Diskussion über den Inhalt des Filmes nach der Vorführung ein integrierter Bestandteil des Kinobesuches. Diese Form der Aktivierung der Bauernmassen hat frühere Methoden abgelöst, die die Gründung spezieller Komitees in jeder größeren Stadt vorsahen, um einen bestimmten aktuellen Film einem möglichst breitgestreuten Publikum zuzuführen (14). Mit den Wanderkinotrupps ist so in der Volksrepublik auf dem Filmsektor eine den spezifischen Bedürfnissen gerechte Lösung gefunden worden, originellstes Resultat aus zwei Jahrzehnten kommunistischer Filmpolitik.

Vorgeschichte, Entwicklung bis zur Kulturrevolution

Die Vorgeschichte des chinesischen Films (15) reicht wesentlich weiter zurück als in die frühen dreißiger Jahre, in denen dem Kommunismus nahestehende Künstler Shanghais die Vorbilder moderner Streifen der VRCh schufen. Cinematographen-Aufführungen hat es bereits 1902 in Hongkong und 1903 in Shanghai gegeben. Ein

Amerikaner gründete 1909 in der Hafenstadt eine erfolgreiche Produktionsfirma, die das Leben der Kaiserin Tzu-hsi darstellte. Nach diesen und anderen tastenden Vorversuchen richtete die Commercial Press in Shanghai 1917 unter Pao Ch'ing-hua eine Filmabteilung ein und experimentierte auch mit Aufnahmen des klassischen Theaters, besonders mit Szenen des berühmtesten chinesischen Operndarstellers Mei Lan-fang. Die nächsten Jahre bis etwa 1926 brachten einen regelrechten Boom mit der Gründung von fast 100 Studios in Shanghai, die bis zur Mitte der dreißiger Jahre auf ein halbes Dutzend etablierte Filmgesellschaften zusammenschmolzen. Damals schufen Dramatiker und Drehbuchautoren wie T'ien Han, Ou-yang Yü-ch'ien und Hung Shen die Grundlagen für den sozial und patriotisch orientierten Film. Der Ausbruch des Krieges setzte 1937 dieser Entwicklung ein rasches Ende, die Filmindustrie Shanghais zerfiel. In den letzten Jahren kontrollierten bereits linksgerichtete Künstler und Schriftsteller die großen Studios und Filmseiten der wichtigen Zeitungen, in denen sie den sowjetischen Film als Vorbild für China propagierten.

Die schon von Maos Yenan-Basis aus vorgetragenen Angriffe auf die linken Filmschaffenden in Shanghai verstärkten sich nach 1949, weil die absolute Kontrolle der Partei über die sich neu formierende Filmwelt sichergestellt werden sollte. Diese Kampagne wurde 1951 durch den Pressefeldzug gegen den Spielfilm "Das Leben des Wu Hsün" gekrönt, in dem mit "bürgerlicher Mentalität" ein berühmter Bettler porträtiert wurde, der aus erbetteltem Geld Schulen für arme Kinder eingerichtet hatte. Nach dieser Periode der Gleichschaltung wurde mit dem Beginn des ersten Fünfjahresplanes 1953 eine neue linientreue Filmindustrie aufgebaut. Die Kampagne der Hundert Blumen 1957-58 räumte mit Tendenzen einer "Filmproduktion um des Filmes willen" endgültig auf und bescherte einen Rekord an Nachrichten- und Dokumentarfilmen über Kommunen sowie Erfolge des Großen Sprungs in der Industrie und Landwirtschaft. Die 1960 erneut einsetzende Liberalisierung brachte eine Reihe von eindrucksvollen Spielfilmen hervor, die sich ausdrücklich an den Vorbildern der Shanghaier dreißiger Jahre orientierten. Der Inhalt dieser Filme wurde unterhaltsamer; nicht-proletarische Rollen wie Lehrer, Kaufleute oder Künstler fanden Berücksichtigung.

Ende 1963 setzte dann heftige Kritik an solchen Filmen ein, die Rollen mit "mittlerer Haltung" enthielten. Die "Literaturzeitung" (Wen-yi-pao) attackierte die Parole von "Personen der politischen Mitte" (Chung-chien-jen-wu) des Vizevorsitzenden des Schriftstellerverbandes Shao Ch'üan-lin. Hsia Yen hatte in der liberalen Atmosphäre von 1961 tatsächlich auf den Film der dreißiger Jahre zurückgegriffen und eine Reihe von Filmen der Drehbuchautoren und Regisseure T'ien Han, Yang Han-sheng, Yüan Mu, Ts'ai Ch'u-sheng und Shen Fo., sowie alte Produktionen neu aufgeführt. Dem Rückblick in die dreißiger Jahre wurde nun mit einem scharfen Artikel der Volkszeitung "Zerstört den Aberglauben an das Kino der dreißiger Jahre" ein abruptes Ende bereitet (16).

Dokumentation

Hier eine Auswahl der wichtigsten angegriffenen Filme:

- "Der Laden der Familie Lin" (Lin-chia-p'utz) von Hsia Yen wird als eine Unterstützung der National-Bourgeoisie verurteilt. Ein Ladeneigentümer, der japanische Waren verkauft, geht darin nach dem patriotischen Boykott japanischer Waren zugrunde.
- "Stadt ohne Nachtleben" (Pu-yeh- ch'eng) ebenfalls von Hsia Yen, erregt den Zorn der Kritiker, weil Industrielle prinzipiell als Feinde zu gelten haben. Ein reicher Industrieller wird darin in der Antikorruptionsbewegung 1952 zur Aufgabe seines bürgerlichen Lebens bekehrt.
- Eine Komödie über Kuomintang-Soldaten (Chua-chuang-ting) erregt den Zorn der Kritiker, da sie Chiang Kai-shek auf Taiwan in die Hände arbeite.
- Der von Kuo Mo-jo ausgezeichnete beste Film des Jahres 1962 "Rote Sonne" (Hung-jih), eine Verherrlichung der Roten Armee, wird nun als üble Parodie d. Befreiungsstreitkräfte ausgelegt.
- "Früher Frühling im Februar" (Tsao- ch'unerh-yüeh) stößt auf den Widerstand der Kritiker, weil der Held, ein junger Universitätsstudent, sich - müde des Stadtlebens - vom Lebenskampf wegstiehlt und in ein ruhiges Landidyll flüchtet. Die im Jahre 1926 spielende Liebesgeschichte muß gleichfalls als Paradebeispiel für den üblen Einfluß der dreißiger Jahre herhalten.

In dem Gewitter solcher Angriffe, bei denen sich die beiden Kritiker Ho Ch'i-fang und Li Hsi-fan hervortaten, kündigte sich der neue Stil der Kulturrevolution an. (17)

Obwohl noch keine genauen Zahlen bekannt geworden sind, darf man sichergehen, daß die Produktion von Spielfilmen während der Kulturrevolution fast vollständig zum Erliegen kam. Statt dessen richtete sich Chinas Filmwelt starr auf die exakte bildliche Übernahme des neuen Kanons der Peking-Oper aus, der unter der Leitung von Maos Gattin Chiang Ch'ing geschaffen worden war. Spätestens seit ihrer Rede im Juli 1964 auf dem Forum der Peking-Oper über zeitgemäße Themen hatte sie die Zensur von Dramen und Autoren in der Hand. Von der Gruppe Kulturrevolution aus wurden als Modellstücke für das Theater und damit auch für den Film fünf moderne Peking-Opern hingestellt: "Die Rote Laterne", "Angriff auf das Weiße Tigerregiment", "Eroberung der Bergfeste der Banditen", "Sha-chia-pang", und "Im Hafen" (C.a. März 72 S. 14). Hinzu kamen die zwei Ballettstücke "Das weißhaarige Mädchen" und "Die Rote Frauenkompanie" sowie eine Symphonie, ebenfalls mit dem Titel "Sha-chia-pang". Als neuer Literaturpapst verband sich Chiang Ch'ing in der Kulturrevolution deutlich mit der VBA. Im Februar 1966 diskutierte sie mit Vertretern der Armee über Literatur und Kunst.

Maos Stellvertreter und Verteidigungsminister Lin Piao stellte sich mit dem bekannten in der Volkszeitung abgedruckten Brief hinter sie: "Genosse Lin Piao hat Genossin Chiang Ching ermächtigt, eine Diskussion vor den zusammengerufenen Truppen über Literatur und Kunst abzuhalten (18). Auch 1972 noch muß sich der Film nach den Opernmodellen richten. Am 23. Mai, zur Feier der Yenan-Gespräche etwa, wurden folgende Modell-Opern in einer Farbfilmversion gezeigt: "Im Hafen", "Lied des Drachenflusses" und "Die Rote Frauenkompanie" (19).

Neue Tendenzen

Wie zur Zeit des Großen Sprunges ging in der Kulturrevolution die enge Reglementierung auf dem Spielfilmsektor mit einem neuen Anlauf einher, die Filmverbreitung auf dem Lande zu verstärken; das Schwergewicht verlagerte sich deutlich auf den Dokumentarfilm. Welche Schwierigkeiten aber selbst diesem Genre erwachsen, sich der veränderten politischen Situation anzupassen, zeigt der auch ins Ausland gelangte Dokumentarfilm über den Nationalfeiertag vom 1. Okt. 1966 auf dem T'ien-an-men in Peking. Da die gesamte Parteiprominenz auf dem Streifen zu sehen war, konnte er erst im April 1967 in einer geschnittenen Version ohne Liu Shao-ch'i und eine Reihe von anderen kritisierten Persönlichkeiten freigegeben werden. (20) Nachdruck im Spektrum des nach der Kulturrevolution variabler gewordenen Dokumentarfilms liegt denn auch bei unpolitischen Themen. Eine Zusammenstellung zeigt, daß es sich bei neuen Werken hauptsächlich um popularisierte Lehrfilme handelt: "Ansetzung des abgetrennten Arms", "Wilde ölhaltige Pflanzen von Kuangtung", "Feiert den 1. Mai mit Siegesliedern", "Siegeslieder aus der Industrie", "Dialektik in der Erdnußzucht", "Die Gruppe vom 18. März arbeitet an Elektrokabeln unter Strom", "Ausstellung der neuen Methoden Chinas zur Behandlung mit Kräuter-Medizin", "Übernachten im Freien als Ausbildung ist gut" (21). Mehrere Dokumentarstreifen setzen die archäologischen Funde während der Kulturrevolution ins gebührende Licht, ein Film erläutert Operationsnarkose mit Hilfe von Akupunktur als Maos Konzept, westliche und traditionell-chinesische Medizin miteinander zu verbinden. Chinas Beziehungen zur Dritten Welt werden in Bildberichten festgehalten. So liefen Kurzfilme über den Bau der Tanzam-Bahnlinie und die Tischtennis-Wettspiele der afro-asiatischen Länder (22) in diesem Frühjahr in Peking. Eine Dokumentation aus dem Jahre 1969, die den sowjetisch-chinesischen Zwischenfall am Grenzfluß Ussuri zum Thema hat, ist besonders herausgestellt worden.

Schützenhilfe für die neuen Dokumentarfilme gab die Rote Fahne in der September-Ausgabe, worin sie zum Abdrehen von mehr und besseren Wissens- und Erziehungsfilmen aufforderte. Nach einer Kritik an der früheren Diktatur der "schwarzen revisionistischen Literatur- und Kunstlinie unter Chou Yang" und den "Vier Halunken" werden die oben angeführten Dokumentarfilme gelobt, dazu

Streifen über medizinische Behandlung, Bienenzucht und die Bekämpfung von Krankheiten bei Schweinen und Rindern. Eine mögliche Entwicklung in Richtung auf eine Renaissance des Spielfilms legt die Aufforderung der Zeitschrift nahe, die breiten Möglichkeiten der Themawahl des sozialistischen Wissenschafts- und Erziehungsfilms auszuschöpfen (23).

Schließlich schlägt sich auch Chinas neue Außenpolitik auf dem Filmsektor in einer Verstärkung der Kontakte zum Ausland nieder. So wurde "Kanal Rote Fahne", ein Bildbericht über den mit primitivsten Mitteln durchgeführten Kanalbau im Kreis Lin-hsien, Provinz Honan, in den Auslandsbotschaften der VRCh vor geladenen Gästen gezeigt und auf dem 33. Internationalen Film-Festival in Venedig Ende August der Ballettfilm "Das weißhaarige Mädchen" präsentiert (24). Im August begrüßten Mitglieder der Kultur-

gruppe des Staatsrates den holländischen Filmregisseur Jores Evens mit einer Studiengruppe (25) in Peking. Für geschlossene Vorführungen vor Filmstudenten hat im Januar der Pekinger Staatsverleih zwei britische Filme (den Kinderfilm "Tales of Beatrix Potter" und "The Go-Between" mit Julie Christie) eingeführt (26). Ausländische Filmproduzenten und Regisseure haben die Zusage erhalten, in der Volksrepublik zu drehen: So soll Andre Malraux's China-Roman "La Condition Humaine" in einer italienisch-chinesischen Koproduktion von Carlo Ponti verfilmt werden. Wenn diese Tendenzen anhalten und Chinas Spielfilm wieder seine frühere Bedeutung erlangt, ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß einzelne chinesische Neuproduktionen zukünftig häufiger den Weg ins Ausland finden. Weniger wahrscheinlich bleibt im gegenwärtigen Zeitpunkt eine ins Gewicht fallende Einfuhr ausländischer Filme in die Volksrepublik. ma

Filmvorführungsorgane

Jahr	Lichtspieltheater	Wanderkinotrups
1949	596	100
1950	641	522
1951	724	734
1952	746	1110
1953	779	2154
1954	815	2723
1955	868	3742
1956	938	4400
1957	1030	6692
1958	1386	8384
1959	1758	9212
1960	-	-
1961	-	-
1962	-	9000
1963	-	9000
1964	2000	12000

Filmtypen

Jahr	Spielfilm	Dokumentarfilme Wochenschau	Wissenschaftl. und Erziehungsfilm	Trickfilm	Ausländische, synchronisiert
1952	5	38	12	-	59
1953	15	50	9	-	56
1954	26	65	15	4	80
1955	18	65	18	-	105
1956	42	79	37	-	72
1957	38	155	40	-	-
1958	103	255	154	54	151
1959	77	155	86	-	-
1960-61	62	-	-	17	-

- 1) Ming-pao, Hongkong Nr.6, 1968, S.69-71
- 2) Antara 21.6.72 nach SWB; allgemeiner Überblick: A.C.Scott, Literature and the Arts in Twentieth Century China, New York 1963, S.76 - 77, 171-172; Journal of Asian and African Studies, 3-4, 1971, S.238-243
- 3) Nach A.P.L.Liu, Communications and National Integration in Communist China, Berkeley 1971, "The Film Industry" S.157, 159 (JMJP 12.1.54)
- 4) Liu, a.a.O., S.164
- 5) Liu, a.a.O., Appendix 7, S.201
- 6) Liu, a.a.O., S.158
- 7) J.H.Weakland, "Chinese Film Images of Invasion and Resistance", CQ Nr.47, 1971, S.442
- 8) Liu, a.a.O., Tabelle 10, S.200
- 9) W.J. und R.I.Meserve, "China's Persecuted Playrights", in: Journal of Asian and African Studies Nr.3, 1970, S.213-214
- 10) Konferenz Sept.1958 vgl. CNA Nr.305 (11.12.1959); Konf. Juni 1961 vgl. CNA Nr.614 (3.6.1966); zur Erziehungskonf. Liu a.a.O. S.161
- 11) CNA Nr.305 (11.12.59)
- 12) Liu a.a.O., Tabelle 11, S.202, vgl. F.T.C.Yu, Mass Persuasion in Communist China, London 1964, Kap. "Mass Communication: Film" S.143: Hier sind von Hsia Yen (JMJP 15.9.1960) gemachte Angaben zitiert, wonach Ende 1959 14 500 mobile Filmtrups bestanden
- 13) Statistik SWB 28.8.72; Filmtrups PRu Nr.12, 1971, S.21; Liu, a.a.O., S.163-167
- 14) F.T.C.Yu a.a.O., S.144
- 15) A.C.Scott, a.a.O., S.65-83
- 16) JMJP 19.4.1966; CNA Nr.614 (3.6.1966)
- 17) Vgl. CNA Nr.552 (19.2.1965) und Nr.614 (3.6.1966)
- 18) Meserve a.a.O., S.210
- 19) NCNA 23.5.72
- 20) CNA Nr.663 (9.6.67)
- 21) NCNA 23.5.72
- 22) JMJP 28.2.72
- 23) HCh Nr.9, 72, S.70-72
- 24) SWB 2.9.72; CNA Nr.837 (9.4.72), S.4; Nr.844 (11.6.72), S.6
- 25) SWB 30.8.72
- 26) Spiegel 17.1.72