



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die chinesische Dokumentarfilmregisseurin Feng Yan und ihr Film Bing`ai: Im Kontext der neuen chinesischen Dokumentarfilm Bewegung“

Verfasserin

Sarah Linder, Bakk.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Sinologie

Betreuerin:

Vizerektorin Univ.-Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 21. März 2014

Unterschrift:.....

Vorwort

Im Zuge meines Studiums verbrachte ich im Jahr 2010 ein Auslandsjahr an der Peking Filmakademie. Bereits kurz nach meiner Ankunft wurde ich auf die Arbeiten junger RegisseurInnen aufmerksam, die sich der Produktion unabhängiger Dokumentarfilme widmen.

In Caochangdi Workstation 草场地工作站¹ in der Provinz Hebei, in Peking, im Bezirk Chaoyang, eine Stunde außerhalb des Peking Stadtzentrums, konnte ich an Wochenenden regelmäßig an Diskussionen und Filmprojektionen teilnehmen.

Caochangdi Workstation wurde vom chinesischen Dokumentarfilmregisseur Wu Wenguang 吴文光² und seiner Lebensgefährtin gegründet. 2010 startete Wu Wenguang von hier aus das *Folk Memory Documentary Project*. Das *Folk Memory Documentary Project* hat die *Große Hungersnot* ³ von 1959-1961 ⁴ zum Thema. Die jungen TeilnehmerInnen des Projekts leben zum Großteil in Caochangdi Workstation. Als Residential Artists sind sie immer wieder in ihre Heimatdörfer aufs Land zurück gekehrt, um dort ältere DorfbewohnerInnen zu Hintergründen des *Großen Hungers* zu befragen und Filme zu drehen.⁵ Eine Vielzahl persönlicher Geschichten wurde dadurch bereits filmisch aufgezeichnet. Die genaue Intention dieses Projekts eröffnet folgendes Zitat:

¹ Für einen Einblick in die Filmsammlung siehe: www.ccdworkstation.com (Zugriff: 24.09.2010).

² Wu Wenguang war als ehemaliger Journalist des staatlichen Fernsehens in den 80er Jahren einer der ersten Filmemacher die politische Entwicklungen zum Anlass nahmen, um die ersten eigenen Filme zu drehen. Sein Film *Bumming in Beijing The last dreamers* 流浪北京 (*liulang beijing*) wird von vielen ExpertInnen als die erste Arbeit der NCDB angesehen. Der Film handelt vom Überlebenskampf marginalisierter KünstlerInnen, die außerhalb des staatlichen Systems arbeiten. Der Film wurde, so wie viele der anderen Filme der Bewegung mit einem kleinen, bis gar keinem Budget umgesetzt. (Vgl. Berry, Lu, Rofel 2010, S. 5; S. 157ff).

³ Vgl. Gernet, 1997, S. 556.

Siehe hierzu auch: Wemheuer, Manning (Hg.) (2011): *Eating Bitterness: New Perspectives on the Great Leap Forward and Famine*, Wemheuer (2004): "Chinas großer Sprung nach vorne" (1958-1961): Von der kommunistischen Offensive in die Hungersnot – Intellektuelle erinnern sich; Weigelin-Schwiedrzik (2003): *Trauma and Memory: The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961)*. In: *Historiography East and West*.

⁴ Katastrophale Ernten waren das Ergebnis zahlreicher, während des „Großen Sprungs nach vorn“ begangener Fehler, ehrgeiziger Kader.

⁵ Vgl. <http://infocus.asiaportal.info/2013/06/18/unearthing-the-past-from-independent-filmmaking-to-social-change/> (Zugriff: 13.08.2013).

The 'CCD Workstation' initiated the 'Folk Memory Plans', whose participators are mostly over 80. They went back to their respective hometowns to interview the elderly in the village and gather material about the "Three Years Starvation" from 1959 to 1961. It all starts with the memory of "hunger". Those handling DV move stealthily in the villages to visit those elderly living in shabby houses in order to discover the secrets hidden in them for years.⁶

Die Filme leisten einen wichtigen Beitrag, die individuelle Erinnerung an diese Epoche aufzuzeichnen. Dies ist besonders wichtig, da an chinesischen Schulen noch heute gelehrt wird, dass Naturkatastrophen und Schulden bei der Sowjetunion die Gründe für die Hungersnot waren.⁷

Wie ich später erfuhr, sind jene RegisseurInnen Teil einer Bewegung, die sich explizit dem Dokumentarfilm widmet. Die Bewegung ist unter dem Namen Neue Chinesische Dokumentarfilm Bewegung⁸, chinesisch 中国新纪录片电影运动 (zhongguo xin jilupian dianying yundong) bekannt. Der Wunsch wuchs, mehr über diese Bewegung in Erfahrung zu bringen. Auf der Suche nach einer passenden Filmemacherin, die Teil der NCDB ist, wurde ich auf Feng Yan aufmerksam. Ihr Film Bing'ai gilt als besonders wertvoller, sozial-kritischer Dokumentarfilm.

⁶ RCM The Museum of Modern Art, 2011, S. 211.

⁷ Mehr zum Projekt auf folgender Website: <http://infocus.asiaportal.info/2013/06/18/unearthing-the-past-from-independent-filmmaking-to-social-change/> Zugriff 13.08.2013

⁸ Im folgenden Verlauf wird der Begriff Neue Chinesische Dokumentarfilm Bewegung mit NCDB abgekürzt.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
2	Einführung in die Untersuchungsmethoden	4
2.1	Die biografische Filmanalyse.....	4
2.2	Das narrative Interview	4
2.3	Filmanalyse	5
3	Forschungsfrage und Daten	8
4	Forschungsstand	10
4.1	Die Neue Chinesische Dokumentarfilmbewegung	10
4.1.1	Das Aufkommen der DV Kameras	12
4.1.2	Dokumentarfilm als soziale Praxis	13
4.1.3	Dokumentarfilm als Archiv- oder Beweismaterial	14
4.2	Feng Yan	15
4.3	Terminologien	18
4.4	Schauplätze für unabhängigen Film.....	23
4.5	Filmarchive.....	24
4.6	AkteurInnen der Bewegung	25
4.7	Filmthemen.....	25
4.8	Strömungen innerhalb der NCDB	27
4.8.1	Ogawa Shinsuke.....	27
4.8.2	Frederik Wiseman.....	29
5	Geschichte des Chinesischen Dokumentarfilms 1950-2013	32
5.1	Die Anfänge	32
5.1.1	Die Ausgangssituation der Bewegung innerhalb Chinas.....	32

5.2	Weiterentwicklung: Die <i>Neue Chinesische Dokumentarfilmbewegung</i>	34
5.2.1	Innenpolitische Ereignisse	34
5.2.2	Der Einfluss des Yamagata International Documentary Filmfestivals in Japan	35
5.3	Die Neue Chinesische Dokumentarfilmbewegung heute.....	36
6	Die Lebensgeschichte von Feng Yan	39
6.1	Zur Erhebungssituation, Transkription, Auswertung des Interviews.....	39
6.2	Feng Yans Lebensgeschichte	40
7	Der Dokumentarfilm <i>Bing`ai</i>	49
7.1	Hintergrundinformationen zum Drei Schluchten Staudammprojekt	49
7.2	Produktionsbedingungen des Films <i>Bing`ai</i>	51
7.3	Die Entstehung des Filmes <i>Bing`ai</i>	52
7.4	Zum Film.....	54
7.5	Filmanalyse	55
7.6	Analyse des Nähe-Distanz Verhältnis im Film	76
8	Ergebnisse und Interpretationen	78
8.1	Erkenntnisse: Analyse der Lebensgeschichte Feng Yans	78
8.2	Einflussreiche Wegbereiter	79
8.2.1	Ye Zhong	79
8.2.2	Ogawa Shinsuke.....	80
8.3	Parallelen im Filmschaffen Ogawa Shinsukes und Feng Yans	80
8.3.1	Filmthemen	80
8.3.2	Die lange Drehzeit	83
8.3.3	Filmische Herangehensweise	87

9	Zusammenfassung	92
10	Literatur- und Quellenverzeichnis	95
10.1	RegisseurInnen, Fimtitel (Auszug)	101

Lebenslauf der Verfasserin

Dankesworte

Mein Dank gilt allen Menschen, die mich während der Entstehungszeit dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben und mir dabei halfen neue Energie, Ideen und Klarheit zu gewinnen.

Professor Weigelin-Schwiedrzik für die kontinuierlich gute Betreuung. Ihre vielen Anregungen haben dieser Arbeit zu mehr Gewicht verholfen.

Feng Yan für ihre Bereitschaft mir in einem narrativen Interview aus ihrem Leben zu erzählen.

Meiner Familie, die mich von Anfang an ermunterte dieses Studium zu wählen und meinen Interessen nachzugehen.

Georg für die wunderbare Begleitung, die vielen neuen Perspektiven und die Musik!

Meinem Seelenfreund Havas.

1 Einleitung

Mit der Fertigstellung des Drei Schluchten Staudamm Projekts am Yangtse wurden 1,13 Millionen Menschen, die an den umliegenden Flussufern wohnten, umgesiedelt. Die Mehrheit der MigrantInnen waren Bauern.⁹ Die mit dem Staudammbau einhergehenden sozialen und ökologischen Veränderungen sind von enormem Ausmaß.¹⁰

Im heutigen China leisten Dokumentarfilme einen wichtigen Beitrag dazu, gesellschaftlichen Wandel darzustellen. Vielfach reflektieren Dokumentarfilme die Interessen einer sozialen Bewegung und unterstützen dadurch soziale Veränderungen.¹¹ Raum für öffentlichen Diskurs wird geschaffen. Für die ProtagonistInnen bieten die Filme die Möglichkeit, ihre Sicht und Kritik öffentlich zu äußern. Als *Social Practice* wird auf die Situation der/des ProtagonistIn aufmerksam gemacht.¹²

Seit Ende der 80er Jahre richtet in China eine ständig wachsende Gruppe an FilmregisseurInnen die Filmkamera auf ihre Umgebung.¹³ Die FilmemacherInnen verfolgen das Ziel, das Schicksal marginalisierter Menschengruppen in ihren Filmen zu dokumentieren.¹⁴ Die Zahl jener FilmemacherInnen, die sich für die Entstehung neuer Dokumentarfilme einsetzt ist in den letzten Jahren stark angestiegen. Heute finden sich ihre VertreterInnen innerhalb der Neuen Chinesischen Dokumentarfilm Bewegung wieder.

Eine Regisseurin und Akteurin innerhalb der NCDB ist Feng Yan 冯艳. In ihrem Film *Bing`ai* 秉爱, der in dieser Arbeit näher betrachtet wird, lenkt sie ihren Fokus auf die nächste Umgebung des Drei Schluchten Staudamm Projekts.

Der Film *Bing`ai* zeigt den Kampf, den die chinesische Bäuerin Zhang Bing`ai, am Ufer des Yangtses, gegen die Staatsbürokratie führt. Über einen Zeitraum von sieben Jahren filmt die Regisseurin Feng Yan ihre Protagonistin bei hitzigen Diskussionen mit lokalen Behörden und zeigt die Herausforderungen auf, mit denen Bing`ai konfrontiert wird.

⁹ Vgl. *Bing`ai* DVD-Cover.

¹⁰ Vgl. Shiu-Hung, Whitney (Hg.), 1993, S. 177.

¹¹ Vgl. Aguayo, Angela J. (O.A.): *Documentary Film and Social Change: A Rhetorical Investigation of Dissent*. S. 2.

¹² Vgl. Pickowicz & Zhang, 2006, S. 10ff.

¹³ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 28.

¹⁴ Vgl. Ebd., S. 7.

Das Ziel der Behörden ist, Bing`ai zum Umsiedeln zu bewegen. Der Film zeigt die Unermüdlichkeit, mit der Bing`ai jenen Ort verteidigt, den sie ihr Zuhause nennt.¹⁵

Feng Yan verfolgt mit ihrem Film *Bing`ai* die Intention eines Großteils der AkteutInnen der NCDB, soziale Umbrüche in marginalisierten Gebieten zu dokumentieren. Folgendes Zitat gibt mehr Aufschluss über die Situation der DokumentarfilmerInnen:

*Nowadays, China is full of commercialism, which is accompanied by the invisible closures of factories and the painful lives of marginalized migrant workers and farmers losing their land. However, documentary makes these invisible issues visible and also reminds us that such issues should not be neglected because they are the price paid for modernization.*¹⁶

Für den anerkannten Dokumentarfilmregisseur John Grierson (1898-1972)¹⁷ bestand die Kunst des Dokumentarfilms darin, soziale Veränderungen festzuhalten. Der japanische Dokumentarfilmregisseur Ogawa Shinsuke (1935-1992)¹⁸ schätzte den Dokumentarfilm deswegen, weil er das Aussehen der Welt, so wie sie heute ist, für folgende Generationen festhalten kann.

Im Rahmen dieser Arbeit wird zu Beginn ein Einblick in die Entstehung der NCDB gegeben, um daraufhin Feng Yans Bedeutung für die Bewegung zu verdeutlichen. Das Aufkommen neuer Filme soll in den soziologisch-politischen Kontext der Zeit eingeordnet werden.

Teil des Rückblicks auf die Entstehungsgeschichte der NCDB wird ein Exkurs in die japanische Dokumentarfilmgeschichte sein. Die Entstehung der NCDB hängt eng mit Entwicklungen im japanischen Dokumentarfilmschaffen zusammen. Der Exkurs sollte aufzeigen, inwieweit der japanische Dokumentarfilm Einfluss auf die Ausformung der NCDB genommen hat.

Eine Untersuchung des japanischen Dokumentarfilms erscheint besonders interessant, weil Feng Yan ihr Auslandsstudium in Japan verbracht und dort den Dokumentarfilm für sich entdeckt hat. Auf den kurzen Exkurs, der zeigen soll, wie die Herausbildung der

¹⁵ Vgl. *Bing`ai* DVD-Cover.

¹⁶ Berry, Lu, Rofel, (Hg.), 2010, S. 48.

¹⁷ John Grierson war ein wichtiger britischer Dokumentarfilmregisseur und Produzent. Er beeinflusste die NCDB maßgeblich.

¹⁸ Ogawa Shinsuke war ein wichtiger japanischer Dokumentarfilmregisseur, der seine filmische Arbeit während der 1960er Jahre aufgenommen hat.

NCDB durch die japanische Dokumentarfilmszene beeinflusst wurde, folgt eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Entwicklung des chinesischen Dokumentarfilms ab Anfang der 50er Jahre.

Im Anschluss daran wird die Biografie der Regisseurin betrachtet. Dies geschieht über die Auswertung eines narrativen Interviews und die darauf aufbauende biografisch/zeitgeschichtliche Filmanalyse. Das narrative Interview gibt ein Gefühl für die historischen Besonderheiten der Zeit, in der Feng Yan aufgewachsen ist. Daneben werden Einflussfaktoren, die die spätere filmische Arbeit Feng Yans beeinflussen sollten, dargestellt.

Eine Auseinandersetzung mit der Lebensgeschichte der Regisseurin erscheint aus folgenden Gründen wichtig:

Die Aussagen von Regisseuren zu ihrem Werk und zum Film, [...], sind Statements von Ausübenden, die zwar auch dem Biografischen zuzurechnen sind, aber weiter reichen und Filmkunstreflexion darstellen. Es hat jedoch Sinn, auch Regisseure von der biografischen Seite her in ihrer Kreativität und Beziehung zum Medium Film erfassen zu wollen. Denn sie setzen ihre künstlerischen Vorstellungen ins Werk, wenn auch unter Mithilfe einer großen Mitarbeiterschaft.¹⁹

Um einen Einblick in die Regiearbeit Feng Yans zu geben, wird anschließend ihr Film *Bing`ai* analysiert. *Bing`ai* ist das umfangreichste Dokumentarfilmprojekt, das Feng Yan in ihrer bisherigen Karriere verfolgt hat. Beinahe zehn Jahren vergingen von der ersten Recherchereise an den Yangtse bis zum ersten großen Screening des Films beim Yamagata International Documentary Filmfestival 2007. Der Film wurde in Yamagata mit dem Ogawa Shinsuke Preis ausgezeichnet. Auf die große Bedeutung des oben genannten Filmfestivals für die Entwicklung der NCDB wird im Verlauf dieser Arbeit näher eingegangen.

¹⁹ Beicken, 2004 S. 66.

2 Einführung in die Untersuchungsmethoden

Im Hinblick auf die in der Arbeit verwendeten Untersuchungsmethoden stellt Werner Faulstich in seinem Buch *Die Filminterpretation* den biografischen Zugriff als Methode vor.

2.1 Die biografische Filmanalyse

Bei der biografischen Filmanalyse geht es darum, Material über den/die RegisseurIn eines Filmes in die filminhaltliche sequentielle Filmanalyse mit einzubeziehen.²⁰ Einschneidende Ereignisse im Leben eines/einer Regisseurs/In können die spätere Vorgehensweise beim Filmen beeinflussen. Die lebensgeschichtlichen Informationen über den/die Filmschaffende/n werden mit den Informationen aus der Filmanalyse des jeweiligen Films oder mehrerer Filme ergänzt. Dadurch erhält man, laut Faulstich, ein weiteres „Werkzeug“, um neue Sichtweisen zum Film und zur Auswertung desselben zu gewinnen.²¹

*Film ist nicht nur ein Persönlichkeitsdokument seines Regisseurs. Zeitgeschichtliche Verhältnisse sind unter Umständen Teil des biografischen Umfeldes oder der Lebenssituation des Filmemachers.*²²

2.2 Das narrative Interview

Das narrative Interview wurde nach Fritz Schütze²³ durchgeführt. Die Vorgehensweise des narrativen Interviews hat sich ergeben, da im offiziellen Diskurs nur vereinzelt Informationen über Feng Yan zu finden waren. Das Interview ermöglichte einen ähnlichen Zugang zu Feng Yan, wie Feng Yan ihn einst im Film *Bing`ai* wählte.²⁴ Auch Feng Yan verbrachte viele Stunden damit, den Geschichten ihrer Protagonistin zuzuhören. Das Ziel des Interviews ist es, primäre Informationen aus dem Leben der Person des Interesses zu erhalten.²⁵

²⁰ Vgl. Ebd., 2004, S. 66.

²¹ Vgl. Faulstich, 1995, S. 31.

²² Beicken, 2004, S. 69.

²³ Vgl. Schütze, Fritz (1983): Biographieforschung und Narratives Interview.

²⁴ Das Autobiographisch-Narrative Interview zählt zu den am weitesten entwickelten Interviewtechniken im Bereich der qualitativen Sozialforschung. Es erfreut sich großer Beliebtheit, da es ermöglicht, den Lebenslauf einer Person auf zeitliche und sequentielle Besonderheiten zu untersuchen.

²⁵ Vgl. Schütze (1983), S. 283ff.

Das narrative Interview wird in folgende Phasen eingeteilt:

- Die autobiographisch orientierte Erzählaufforderung

In der autobiographischen Erzählaufforderung schildert der/die InterviewerIn kurz den Ablauf des Interviews. Danach wird der/die InformantIn gebeten, mit der Erzählung zu beginnen. Es ist wichtig, dass die Anregung zur Erzählung möglichst frei gewählt wird, um der interviewten Person die beste Möglichkeit zur Entfaltung zu geben.²⁶

- Die autobiographische Anfangserzählung

Die interviewte Person beginnt in dieser Phase mit der Erzählung. Es gilt zu beachten, dass die Erzählung verständlich gestaltet wird und der/die ZuhörerIn ihr folgen kann. Von Seiten der interviewenden Person ist es wichtig, darauf zu achten, dass diese/r den Redefluss der interviewten Person nicht unterbricht.

- Erzählkoda

Erst nachdem eine Erzählkoda erfolgt ist, beginnt die interviewende Person mit dem Nachfragen.²⁷

Mit dem narrativen Interview können sowohl äußere Erlebnisse als auch innere Reaktionen erfragt werden.²⁸

2.3 Filmanalyse

Die Filmanalyse gibt Auskunft über die Nähe-Distanzbeziehungen, die der Film aufzeigt. Daneben werden stilistische Besonderheiten, die sich aus der Filmstruktur ergeben haben, untersucht. Es gilt zu beachten:

*Das Genre Dokumentarfilm lässt sich jedoch nicht in Einzelanalysen ausschöpfen. Der Akzent musste hier auf Kriterien und Methoden liegen, die über den inhaltsanalytischen Ansatz hinausreichen.*²⁹

Diesem Hinweis folgend, empfiehlt Kuchenbuch für die Analyse von Dokumentarfilmen, sich in die Lage der Regie führenden Person zu versetzen. Dadurch

²⁶ Vgl. Ebd., S. 285.

²⁷ Vgl. Haft, Kordes (Hg.), S. 422.

²⁸ Vgl. Schütze (1983), S. 285f.

²⁹ Kuchenbuch, 2005, S. 304.

gewinnt man Einblicke in Herangehensweise, Blickwinkel und stilistische Mittel, die von der Regisseurin eingesetzt werden. Das Gesamtbild des Filmes kann so im Auge behalten werden.³⁰

Speziell möchte ich mich bei der Analyse mit den im Film gewählten Einstellungsgrößen auseinandersetzen. Eine genaue Beschäftigung mit den Einstellungsgrößen ist insofern interessant, als deren Wahl die emotionale Stimmung im/in (der) BetrachterIn beeinflussen kann.³¹

Einstellungsgrößen

Einzelne Sequenzen werden auf folgende Einstellungsgrößen untersucht:

- Die Weite, Super-Totale oder Panorama
- Totale
- Halbtotale (Person füllt das Bildformat)
- Amerikanische oder „knee-shot“ (Person von Kopf bis Oberschenkel)
- Nahe (Person mit Kopf und Oberkörper)
- Große (Kopf oder Hand der Person)
- Detail (Auge, Nase, Finger der Person)³²

Im Rahmen der Dokumentarfilmanalyse wird zuerst die Gestaltungsebene rhetorisch-dramatischer Herkunft untersucht. Hier geht es darum, die Inhalte des Films und die Themen, die die Regisseurin ihrer Protagonistin entlockt und ihre dramaturgische Umsetzung zu untersuchen. Später wird die Gestaltungsebene betrachtet. Hierbei werden die Montage, die Kameraführung und die technische Ausführung analysiert. Unter technischer Ausführung versteht man die Verwendung technischer Hilfsmittel; die Kameraführung bezieht sich auf Schwenks und Neigungen, die mit der Kamera durchgeführt werden. Darüber hinaus wird darauf geachtet, ob es zum Entstehen eines Bild-Rhythmus durch den Filmschnitt kommt und ob Auffälligkeiten auf Bild- und Ton-Ebene zu verzeichnen sind.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 72.

³¹ Vgl. Korte, 2010, S. 25.

³² Vgl. Ebd., S. 80.

Filmstruktur

Teil der Analyse wird sein, die Filmstruktur auf folgende Regelmäßigkeiten zu untersuchen:

- Anordnung verschiedener Themen in Sequenzen des Films
- Reihenfolge und Logik der Erzählung
- Wiederholung von Darstellungsstrategien³³

³³ Vgl. Kuchenbuch, 2005, S. 50ff.

3 Forschungsfrage und Daten

Die erste Forschungsfrage widmet sich dem Werdegang Feng Yans. Anfang der 60er Jahre geboren, kann die persönliche Geschichte Feng Yans beispielgebend für eine ganze Gruppe an RegisseurInnen betrachtet werden, die sich seit Ende der 80er Jahre in der NCDB formiert. Es gilt herauszufinden, wie Feng Yan zum Dokumentarfilm kam und warum sie sich für diesen nach außen hin entbehrungsreich wirkenden Weg entschieden hat. Interessant ist: Feng Yan hat weder eine Filmschule besucht, noch eine journalistische Ausbildung genossen. Eine weitere Besonderheit der Biografie Feng Yans ist: Sie begann nicht in China, sondern in Japan mit ihrer Arbeit als Dokumentarfilmregisseurin. Feng Yan meint über ihre Zeit in Japan:

*Meine Zeit in Japan war für meine Entwicklung überaus wichtig. Wenn ich in China geblieben wäre, wäre mein Leben völlig anders verlaufen. Ich würde heute keine Filme machen.*³⁴

Dieses Zitat zeigt den großen Einfluss auf, den Feng Yans Studium in Japan auf ihren weiteren Werdegang nahm. Viele der wichtigen Vorbilder für den neuen chinesischen Dokumentarfilm kommen aus Japan. Deswegen gilt es ihr Umfeld in Japan näher zu betrachten. Welche WeggefährtenInnen und prägenden Ereignisse ließen sie in die Welt des Dokumentarfilms eintreten? Welche Bedeutung haben diese AkteurInnen/Faktoren wiederum für die NCDB im Allgemeinen? Indem einzelne Ereignisse aus dem Leben Feng Yans nachgezeichnet werden, sollte mehr zur filmischen Intention Feng Yans in Erfahrung gebracht werden. Immer wieder bezieht sie sich in Interviews auf Überlegungen des japanischen Dokumentarfilmregisseurs Ogawa Shinsuke³⁵. Im Verlauf dieser Arbeit soll dargestellt werden, ob es Parallelen im Filmschaffen Feng Yans und Ogawa Shinsukes gibt.

Die zweite Forschungsfrage setzt sich mit der film-ästhetischen Herangehensweise Feng Yans auseinander. Anhand einer Filmanalyse des Filmes *Bing`ai* wird in einzelnen Sequenzen die Beziehung zwischen der Regisseurin und ihrer Protagonistin betrachtet. Wie zuvor bereits angedeutet, geht es Feng Yan beim Filmen um eine enge Beziehung

³⁴ Interview: 我觉得日本这个经历对我发展挺重要的! [...] 如果还留在这里, 可能完全不一样的。不会拍纪录片之类的。Timecode: 1`8`37.

³⁵ Ogawa zählt zu den wichtigsten japanischen Dokumentarfilmregisseuren der Nachkriegszeit. Für ausführliche Schilderungen zu Ogawa Shinsuke siehe Nornes, 2007.

zwischen Regisseurin und Protagonistin. Diese Vorstellung teilt sie mit ihrem filmischen Vorbild Ogawa Shinsuke. Dieser vertrat die Meinung:

Wie wir alle wissen, ist Film nicht nur Film. Film sollte, gleich allen anderen Formen der Kunst wie Literatur, Musik und Theater, das Innerste der Menschen zum Vorschein bringen. Um dies zu schaffen, sollte man als RegisseurIn zu aller erst, an der Kühnheit, den Freuden, und allem voran, der Schönheit des Lebens der Menschen, teilhaben. Wenn ein Schriftsteller das Leben seines Protagonisten nicht als interessant empfindet, so kann dieser nur als Dummkopf gelten. Egal ob du finstere oder helle Dinge beschreibst. Jedes hat die eigene Ausdrucksform.³⁶

Dieses Zitat soll zum einen einen ersten Einblick in die filmischen Überlegungen Ogawa Shinsukes geben, zum anderen zeigt es auf: In den Augen Ogawa Shinsukes ist es für die regieführende Person erforderlich, in einen direkten Austausch mit der gefilmten Person zu treten. Anhand der Analyse einzelner Sequenzen des Filmes *Bing`ai* soll gezeigt werden, wie Feng Yan filmisch vorgeht, um das „Innerste“, die Herzensangelegenheiten der Protagonistin Zhang Bing`ai, zum Vorschein zu bringen.

³⁶ 大家知道，电影---- 不仅是电影，文学，音乐也都如此----要描写心灵，描写活在这个时代的人的心灵。首先，比任何事都重要的是要和现在活着的人们，可能的话，来共同分享勇气，分享活着的乐趣以及活下去的美好。把活着描绘成一件无聊之事的作家，只能算是三流的蠢货。不管你是描写灰暗的东西，还是描写明朗的东西，都有各种表现方式。（山(编者)，2007, 页 20。）

4 Forschungsstand

Bevor ich mit der intensiven Beschäftigung mit Feng Yan und ihrem filmischen Werk *Bing`ai* beginne, möchte ich den Stand der Forschung präsentieren. Zu Beginn sollte auf den Rahmen näher eingegangen werden, der Feng Yans filmisches Schaffen umgibt:

4.1 Die Neue Chinesische Dokumentarfilmbewegung

*One of the most exciting documentary scenes on the planet has appeared in the People's Republic of China. One reason is that there is no lack of compelling subject matter. The scale of the problems and transformations facing this society are consonant with the vastness of the geographical space the filmmakers work within.*³⁷

So spannend die Sachlage unabhängigen Filmschaffens in China ist, so groß ist die Herausforderung, Literatur über sie zu finden. Zweifelsohne finden großräumige Transformationen innerhalb der öffentlichen Kultur³⁸ Chinas statt, die von akademischen Kreisen weitgehend ignoriert werden.³⁹ Und dabei hat die Entstehung der NCDB während der letzten 20 Jahre einen zentralen Einfluss auf die Entwicklung der zeitgenössischen audio-visuellen Kultur in China genommen.⁴⁰

Eine Schlüsselfigur, die sowohl über Ogawa Shinsuke als auch über die NCDB schreibt, ist Abé Mark Nornes. Er ist der Verfasser des englischsprachigen Buches *Harvesting Films*, das sich in englischer Sprache mit dem Leben und Werk Ogawa Shinsukes auseinandersetzt. Nornes verfügt über reichhaltiges Wissen, da er vormals Koordinator am Yamagata Filmfestivals war⁴¹. Im Rahmen seiner Tätigkeit hatte er die Möglichkeit, Ogawa persönlich kennen zu lernen. Neben dem japanischen Film wuchs während der letzten Jahre Nornes Interesse für die NCDB. Die Geschichte der NCDB ist für Nornes eng mit der japanischen Dokumentarfilmgeschichte verknüpft. Für ihn liegen die Wurzeln der NCDB in den Bergen von Yamagata, dem Austragungsort des ersten Dokumentarfilmfestival Asiens. Die ersten DokumentarfilmregisseurInnen Chinas

³⁷ Nornes, Abé Mark (O.A.): *The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary*.

³⁸ Die öffentliche Kultur reicht für die AutorInnen vom professionellen Dokumentarfilmschaffen, bis hin zu einer Vielzahl privater Videos, die täglich auf YouTube oder Tudou hochgeladen werden. Jene visuellen Dokumente beschäftigen sich vielfach mit dem täglichen Leben oder regionalen Festen. (Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 3).

³⁹ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 3.

⁴⁰ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 4.

⁴¹ Vgl. Nornes, 2009, *Bulldozers, Bibles, and very sharp Knives: The Chinese independent Documentary Scene*.

konnten sich dort intensiv mit Größen des Dokumentarfilms wie Frederik Wiseman⁴² und Ogawa Shinsuke befassen. Frederik Wiseman und Ogawa Shinsuke sind auch jene Vorbilder, die die kommende Regie-Generation am deutlichsten prägen sollten.⁴³ Nornes schildert, dass auch in vielen chinesischen unabhängigen Filmen Bulldozers, (ähnlich wie in den Filmen Ogawa Shinsukes), über traditionelle Häuser rollen, um Platz für neue moderne Hochhäuser zu schaffen und dass es viele Parallelen gibt. Zumeist sind die ProtagonistInnen Leute aus dem Hinterland. Oft werden diese in Verhandlungen mit Bürokraten gezeigt. Teil der Filme sind immer wieder Tieropfer, eine mögliche Versinnbildlichung der Brutalität des Lebens in der Moderne. Nornes schildert, wie er vor 25 Jahren seinen ersten chinesischen Dokumentarfilm gesehen hat. Der Film ist dem Autor als langweiliger und einschläfernder Propagandafilm in Erinnerung geblieben. Gegen diese Art des Filmemachens rebellieren die unabhängigen FilmemacherInnen der NCDB heute.⁴⁴

Mit der Entstehung der NCDB haben sich im Filmschaffen neue Stile entwickelt. Die Angehörigen der Bewegung verwendeten zum ersten Mal spontane Interviews in ihren Filmen. Der Entstehungsprozess eines Films wurde von einer intensiven Recherchearbeit begleitet. Während dieser wurden die Ursachen für verschiedenste Probleme gesucht und dargestellt. Es ist besonders wertvoll, dass die RegisseurInnen ihre persönlichen Erfahrungen in den Filmen verarbeiten und nicht ein gezeichnetes Bild von Realität darzustellen versuchen. Das Ziel ist, einen individuellen Standpunkt zum Ausdruck zu bringen, der nicht nur die individuelle Perspektive der/des Filmschaffenden zeigt, sondern auch deren persönliches Naturell und kulturelle Neigung zum Ausdruck bringt.⁴⁵

⁴² Frederik Wiseman wurde 1930 geboren und ist ein anerkannter US-amerikanischer Dokumentarfilmregisseur der sich in seinen Filmen oft verschiedenen Institutionen, im beobachtenden Stil, widmet. Für weitere Informationen über den Regisseur sowie seine umfassende Filmographie siehe auch: <http://www.imdb.com/name/nm0936464/> Zugriff: 06.01.2014

⁴³ Nornes, (O.A.), *The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary*, S. 4.

⁴⁴ Vgl. Nornes, 2009, *Bulldozers, Bibles, and very sharp Knives: The Chinese independent Documentary Scene*.

⁴⁵ Vgl. Cai Meng, In: *RCM The Museum of Modern Art*, 2010, S. 61f.

Die Filmschaffenden der NCDB begaben sich mit ihren Arbeiten auf eine Seite, die einen starken Kontrast zu den hochgradig manipulierten und durch Spezialeffekte veränderten Arbeiten des etablierten Kinos darstellte.⁴⁶

4.1.1 Das Aufkommen der DV Kameras

Ein Ereignis, das die Entwicklung der NCDB unterstützte, war die Entwicklung der praktischen DV Kameras. Die kosten- und materialsparenden neuen Filmkameras gaben den RegisseurInnen mehr Komfort im Produktionsprozess. Dabei ermöglichten sie es den RegisseurInnen, die Dinge so aufzunehmen, wie sie wirklich passieren.

Indem Kameras für viele Menschen verfügbar wurden, entwickelte sich eine egalitäre Form des Filmemachens. Themen, die zuvor nicht dokumentiert werden konnten, erschlossen sich. Das leichtere Equipment unterstützte zudem die Entstehung neuer Stile. Lange Einstellungen und die Verwendung von Bildern mit wackeligen Handkameras sind nur zwei Beispiele für die neue Ästhetik. Viele Fernsehproduktionen und Videos nahmen sich die Bildästhetik der NCDB zum Vorbild.⁴⁷

4.1.1.1 Herausforderungen im Zusammenhang mit dem Eintritt in die DV-Ära

Neben unzähligen Vorteilen kritisiert Cai Meng an den neuen Kameras: Seitdem jede/r Zugang zu günstigem Filmequipment bekommen kann, fehle bei vielen Filmen „das Wesen von Sprache“. Zudem falle es vielen FilmerInnen schwer, eine Beziehung zu den Dokumentarfilmen herzustellen. Als Vergleich zieht Cai Meng die Beziehung: FotografIn–Kamera, MalerIn–Leinwand, traditionelle chinesische MalerIn–Chinesisches Reispapier, heran. Nur ein kleiner Anteil der RegisseurInnen gehe heute dahin zurück, Sprachprobleme zu diskutieren.⁴⁸ Indem jede/r zum Filmemacher werden kann, entstehen oft ästhetisch und filmhandwerklich wenig anspruchsvolle Filme. Nicht mehr das filmische Ergebnis stehe dann im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern der Vorgang des Filmens an sich. Seit China ins High Speed Zeitalter eingetreten ist, treten immer mehr vormals unvorstellbare Probleme sozialer Natur auf. Die Verlockung ist groß, eine Vielfalt dieser Ereignisse filmisch aufzuzeichnen. Für Cai Meng ist von zentraler Bedeutung, dass die Qualität der Bilder, oder die Art mit der sie gestaltet

⁴⁶ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 5f.

⁴⁷ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 5f, S. 49-54.

⁴⁸ Vgl. Cai Meng, In: RCM The Museum of Modern Art, 2010, S. 61f.

werden, nicht nur die Persönlichkeit der/des Filmschaffenden wieder spiegelt, sondern die gefilmten Dokumente auch aus sich heraus wirken. Viele der Filmdokumente, die heute produziert werden, würden in einigen Jahren wohl nur noch als Dokumente für HistorikerInnen, SoziologInnen und AnthropologInnen von Bedeutung sein. Die Qualität der filmischen Umsetzung, wie zum Beispiel die Kameraführung, sei eine Schwäche vieler der Filme. Zudem mangle es vielen Filmen an künstlerischem Wert. Darüber hinaus bemerkt Cai Meng weiter, dass im Zentrum vieler Dokumentarfilme oft exzessive ProtagonistInnen stünden, die die betrachtende Person dazu verleiten, nach Sensationen Ausschau zu halten, ohne selbstreflexiv zu sein.⁴⁹ Als Gegenbeispiel nennt sie die künstlerische Vollkommenheit und Einzigartigkeit der Kunqu Oper⁵⁰. Deren DarstellerInnen widmen sich in einem jahrelangen Training der Perfektionierung ihrer Kunst. Die Oper diene vielfach als Inspirationsquelle, da sie von den DarstellerInnen hohe Fertigkeiten abverlange. Dabei sei die Oper zudem tief verwurzelt in der chinesischen Tradition.⁵¹

4.1.2 Dokumentarfilm als soziale Praxis

Die neuen Dokumentarfilme lenken die Aufmerksamkeit auf Themen, die gewöhnlich in der chinesischen Medienlandschaft vergessen oder verdrängt werden.⁵² Dies ermöglicht soziale Entwicklungen in weiten Teilen Chinas zu dokumentieren und später zu diskutieren.

Einige kritische Stimmen, die im Rahmen der Tiananmen-Demokratiebewegung von 1989 unterdrückt wurden, fanden innerhalb der NCDB eine Plattform. Obwohl die Bewegung implizit und explizit soziale und politische Kritik formuliert, haben es einige ihrer Merkmale dem Staat erschwert, direkt gegen die Filmschaffenden vorzugehen. Bei der Gestaltung der Filme wird weitgehend auf Voice-over und andere Gestaltungselemente mit ideologischer Rahmung verzichtet. Das einfache Volk darf in den Filmen in seiner eigenen Sprache zu Wort kommen. Darüber hinaus zeigen die Filme das Aufkommen neuer Subjektivität. Hier weist Lu Xinyu auf das Werk *West of*

⁴⁹ Vgl. RCM The Museum of Modern Art, 2010, S. 61ff.

⁵⁰ Siehe folgende Homepage für mehr Informationen zur Kunqu Oper:
<http://www.chinavoc.com/arts/perform/opera/kunqu.htm> (Zugriff: 25.03.2013)

⁵¹ Vgl. RCM The Museum of Modern Art, 2010, S. 62f.

⁵² Vgl. Ebd., S. 10, S. 15-21.

the Tracks 铁西区(tiexiqu) von Wang Bing hin. *Tiexi – West of the Tracks* bezeichnet ein Viertel im Nord-Osten Chinas in der Provinz Liaoning in der Stadt Shenyang. Tiexi galt für einen Zeitraum von 50 Jahren als ältestes und größtes industrielles Gebiet und als Festung sozialistischer Planwirtschaft. In *Tiexi* zeigt Wang, wie dieses Viertel ausstirbt. Der Film zeigt die persönlichen Verluste der Menschen bei der Umsetzung der Marktwirtschaft und das Verschwinden sozialistischer Ideale.⁵³

Im Zusammenhang mit Dokumentarfilm als soziale Praxis läuft chinesischer Film stets Gefahr von der politischen Führung verboten zu werden.⁵⁴ Während „Macht“ im einen Moment bereit ist zu verhandeln, ist sie im nächsten Moment wieder resistent gegen Veränderung. Immer wieder geschieht es, dass RegisseurInnen, indem sie die Geschichten marginalisierter Menschen dokumentieren und eine alternative Kultur vertreten, in Bedrängnis geraten.⁵⁵

4.1.3 Dokumentarfilm als Archiv- oder Beweismaterial

Unter diesem Unterpunkt möchte ich den Film ... *nicht der Rede wert. Die Ermordung der Lehrerin Bian Zhongyun*⁵⁶, vom chinesischen Dokumentarfilmregisseur Hu Jie, als Beispiel erwähnen. Der Film handelt von einem Opfer der Chinesischen Kulturrevolution, Bian Zhongyun. Bian Zhongyun wurde von ihren Schülerinnen so grausam verprügelt, dass sie ihren Verletzungen erlag. Ihr Mann Wang Jingyao behielt alle Gegenstände seiner Frau aus jener Zeit bei sich. Der Film bringt Interviews und die traurigen Erinnerungsstücke von damals zum Vorschein. Für Wang Jingyao, den Mann der Verstorbenen, war die Entstehung des Filmes eine Möglichkeit, Verantwortung zu übernehmen und für die Enthüllung der Wahrheit einzutreten. Der Film lenkt seine Aufmerksamkeit auf die Verbindung zwischen dem Aufzeigen von Beweismaterial in Form von Fotos und blutgetränkter Kleidung und der überzeugenden Aufdeckung von Wahrheit.⁵⁷

⁵³ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 11f, S. 57.

⁵⁴ Vergleiche hier mit dem Kapitel: Die Neue Chinesische Dokumentarfilmbewegung heute.

⁵⁵ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 154.

⁵⁶ Siehe hierzu Susanne Weigelin-Schwiedrzik und Wolfgang Schwiedrzik: ...*nicht der Rede wert*, Feature (45 Min.) im Deutschlandfunk, gesendet am 13. Oktober, 2009, DVD Hu Jie; Wolfgang and Susanne Schwiedrzik: ...*nicht der Rede wert*. Der Tod der Lehrerin Bian Zhongyun am Beginn der Kulturrevolution.

⁵⁷ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 153f.

Neben dem Film ... *nicht der Rede wert. Die Ermordung der Lehrerin Bian Zhongyun* hat Hu Jie auch bereits in anderen Dokumentarfilmen die Technik der Oral History eingesetzt, um offizielle Darstellungen anzufechten. Hu Jies Filmschnitt gibt den Fokus auf Wang Jingyaos persönliche Dokumentation. In seinem eigenen Recherchematerial wird eine starke Affinität zu Wang deutlich.⁵⁸ Hu Jie schlägt vor:

*Because the Chinese official authority does not want us to remember the history, we non-official people should remember on our own.*⁵⁹

4.2 Feng Yan

Feng Yan⁶⁰ ist Akteurin innerhalb der NCDB, findet jedoch im Diskurs über die Bewegung kaum Beachtung. Dies könnte damit zusammenhängen, dass Feng Yan 13 Jahre in Japan gelebt hat. Viele ihrer Forschungsarbeiten und ihr Filmprojekt *Bing'ai* hat sie von Japan aus gestartet. In Japan sah sie Filme von Ogawa Shinsuke (1936-1992) und wurde fortan maßgeblich von seiner Philosophie geprägt.⁶¹

Um den filmischen Ansatz Feng Yans kennen zu lernen, werde ich mich deswegen erst mit der filmischen Vorgehensweise Ogawas beschäftigen. Ogawa ist Verfasser des Buches *Eiga o toru*, Chinesisch 收获电影⁶² shouge dianying, Englisch *Harvesting Films*. Feng Yan hat dieses Buch ins Chinesische übersetzt und sich intensiv mit den Inhalten auseinandergesetzt. Die genaue Lektüre von *Harvesting Films* ermöglicht einen Zugang zu Ogawas Überlegungen und Praxis im Dokumentarfilm. Für die Untersuchung ziehe ich die von Feng Yan ins Chinesische übersetzte Ausgabe 收获电影 heran. Viele DokumentarfilmregisseurInnen aus China nützen die Übersetzung, um sich einen Überblick über das Filmschaffen Ogawa Shinsukes zu verschaffen. Für

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 153f.

⁵⁹ Vgl. http://sensesofcinema.com/2005/35/hu_jie_documentaries/ (Zugriff: 10.10.2013)

⁶⁰ Siehe hierzu folgende Foren:

<http://movie.douban.com/review/1238562/> (Zugriff: 23.02.2013).

<http://www.viennale.at/cgi-bin/page.pl?id=3302;lang=de> (Zugriff: 22.02.2012).

<http://www.bingai.net/english.htm> (Zugriff: 23.07.2012).

<http://tv.sohu.com/20111130/n327436812.shtml> (Zugriff: 22.02.2012).

<http://news.artxun.com/diaoke-1313-6561408.shtml> (Zugriff: 22.02.2012).

http://sinoreel.com/index.php?document_srl=10353&mid=textyle&vid=zhouhao (Zugriff: 06.05.2013).

⁶¹ Vgl. 馮艷 用電影書寫「情書」的小川紳介 <http://www.hkindieff.hk/aboutOS2.html> 查閱: 2012 年 3 月 22 号.

⁶² Vgl. 山根貞男 (编)(2007): 收割电影: 追寻纪录片中至高无上的幸福.

einige RegisseurInnen gilt das Buch als „Bibel“. Vor allem zählt es zu den wenigen Quellen, die nach Ogawas Tod Auskunft über sein Dokumentarfilmschaffen geben.⁶³

Nun sollen die Inhalte des Buches skizzenartig vorgestellt werden: Das Buch ist kapitelweise in die Vier Jahreszeiten untergliedert. Im Teil Frühling erklärt Ogawa wie er vorgeht, wenn er das Wesentliche, das Kernstück einer Person oder eines Gegenstands, zu filmen beabsichtigt. Er beschreibt, wie sich Dokumentarfilm in Asien und Japan entwickeln konnte. Dabei betont er, dass das Dokumentarfilmen für ihn das größte Glück auf Erden darstelle. Es ist interessant, dass Feng Yan die gleichen Worte wie Ogawa verwendet, wenn sie über ihre Begeisterung für die filmische Arbeit spricht.⁶⁴

Im Teil Sommer geht es um die Themen der Filme Ogawas: Studierendenproteste, die Proteste der Bauern im Rahmen des Narita Flughafenbaus und Beobachtungen in der Landwirtschaft. Jenes Kollektiv wird vorgestellt, mit dem Ogawa Shinsuke bei der Umsetzung einer Vielzahl seiner Filme zusammen arbeitete: Die Ogawa Productions – in Asien besser bekannt als Ogawa Pro. Ogawa Pro war ein einflussreiches japanisches Filmer-Kollektiv das während der 1960er Jahre entstand.

Wie oben bereits erwähnt wurde, unterstützte Ogawa gemeinsam mit Ogawa Pro zwischen 1968 und 1970 die japanische Studierendenbewegung. Die später entstandene Sanrizuka-Dokumentarfilmserie zeigt in einer chronologischen Abfolge von acht Filmen den massiven Protest, den die lokale Bevölkerung gegen die Errichtung des Narita Flughafens geführt hat.⁶⁵

Im Buch geht Ogawa näher darauf ein wie Wissen, das bei landwirtschaftlicher Betätigung gewonnen wird, sich auf das Filmen von Menschen übertragen lässt. Er führt in seine These ein: Dokumentarfilm schenke Menschen (ProtagonistInnen) langes Leben. Die Idee dahinter ist, das Leben von Menschen zu filmen und den Zeitgeist mit der Kamera festzuhalten, um dadurch das Leben jener Menschen auch für die folgenden Generationen begreifbar zu machen.

⁶³ Vgl. 山根貞男 (編)(2007): 收割电影: 追寻纪录片中至高无上的幸福. 页 12.

⁶⁴ Vgl. http://news.sina.com.cn/c/cul/2009-03-20/115517447704_2.shtml

⁶⁵ Siehe hierzu Nornes, 2007.

Ogawa erklärt außerdem warum es notwendig war 13 Jahre aufzuwenden, um seine Filme zu drehen:

I still feel that it is important to document village life. I have often been asked why I choose this theme after shooting my Sanrizuka series. At first embarrassingly, I couldn't answer. The real reason came up recently. I wanted to record a village like Furuyashiki. There are thousands of villages just like this throughout the northern districts. And one day, like a candle waning, these villages will disappear one after another. [...] It's like a cycle of nature. Very unnatural to me, but they do vanish. My role as a documentary director is to make a permanent record of these disappearing communities.⁶⁶

Im Teil Herbst des Buches schildert Ogawa, wie sich seine persönlichen Ansichten nach zahlreichen Dreherfahrungen weiterentwickelt haben. Eine Erkenntnis liegt für ihn darin, dass ein Grundverständnis für Mutter Erde eine gute Voraussetzung für die Herstellung von Dokumentarfilmen darstellt. Daneben wurden Gespräche abgedruckt, die Ogawa mit wichtigen Dokumentarfilmschaffenden aus Japan geführt hat. Als langjähriger Mitorganisator des Yamagata International Documentary Filmfestival und als Förderer des asiatischen Dokumentarfilms pflegte er gute Beziehungen zu Filmschaffenden aus anderen Teilen Asiens. In einem Teil des Kapitels beschäftigt er sich mit den Arbeiten der chinesischen Regisseure Hou Xiaoxian 侯孝贤⁶⁷ und Peng Xiaolian 彭小莲⁶⁸ und spricht sich für die Etablierung einer Trainingsmöglichkeit für asiatische DokumentarfilmregisseurInnen aus.

⁶⁶ Vgl. Interview mit Ogawa <http://www.youtube.com/watch?v=OBXWNCAdLpM> Timecode: 19:00

⁶⁷ Hou Xiaoxian wurde 1947 geboren und ist ein Filmregisseur aus Taiwan. Hou Xiaoxian ist auch als Drehbuchautor, Schauspieler und Filmproduzent tätig. Für weitere Informationen zum Regisseur sowie eine umfassende Filmographie siehe: <http://www.imdb.com/name/nm0396284/> Zugriff: 06.01.2014

⁶⁸ Peng Xiaolian wurde 1953 in der Provinz Hunan geboren und ist eine wichtige chinesische Filmregisseurin, die Teil der sogenannten 5. Generation der FilmregisseurInnen Chinas ist. Sie ist Co-Direktorin von *Manzan Benigaki* einem Dokumentarfilm über Kaki Früchte, den sie gemeinsam mit Ogawa Shinsuke begonnen und alleine fertiggestellt hat. Für weitere Informationen zur Regisseurin sowie eine umfassende Filmographie siehe: <http://www.imdb.com/name/nm1011907/> Zugriff: 06.01.2014

4.3 Terminologien

Bei einer längeren Beschäftigung mit der NCDB fällt auf, dass unterschiedlichste Terminologien verwendet werden, um ihr Wesen zu beschreiben. Die Bezeichnungen haben sich über die Jahre stets weiterentwickelt.⁶⁹ Im Folgenden werden einige Begriffe vorgestellt.

Unabhängig (Independent)

Ein unabhängiger Film ist ein Film der vom/von der FilmemacherIn selbst initiiert und produziert wurde, und nicht innerhalb des Systems (体制 *tizhi*) entstanden ist. Das heißt: Unabhängige Filme sind nicht Bestandteil des internen Produktionsplanes staatlicher Filmstudios oder Fernsehsender. Im Chinesischen lautet die Bezeichnung 独立 *duli*. Die Unabhängigkeit bezieht sich auf die Vorgehensweise der/des Filmemachers/in bei der Herstellung des Filmes.⁷⁰

Der Begriff *unabhängig* muss jedoch in Relation gesehen werden: Chinesischer unabhängiger Film funktioniert stets in Anlehnung an externe Faktoren, die Filmschaffenden durch Genehmigungen oder finanzielle Unterstützung zur Seite stehen.

Unabhängige Filme funktionieren in Anlehnung an folgende externe Faktoren:

- Den Partei-Staats-Apparat
- Die Marktwirtschaft
- Ausländische Medien- und Kunstorganisationen mit Sitz in China⁷¹

Das eben genannte Beispiel zeigt, dass es beim Verständnis von Unabhängigkeit nicht um die völlige Unabhängigkeit von Machtstrukturen geht. Die Produktion der Filme wird oft erst durch die Verfügbarkeit oder die Zustimmung oben angeführter Akteure ermöglicht. Filmprojekte sind nur in seltenen Fällen ganz auf sich selbst gestellt. Oft kann erst die Kooperation mit staatlichen Institutionen, großen Unternehmen oder

⁶⁹ Für ausführliche Informationen zu verschiedenen Terminologien siehe Pickowicz & Zhang, 2006 und Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010.

⁷⁰ Vgl. Pickowicz & Zhang, 2006, S. 144.

⁷¹ Vgl. Pickowicz & Zhang 2006, S. 109.

ausländischen Organisationen Filmprojekte ins Rollen bringen. Dies zeigt: Unabhängigkeit muss stets im Kontext gesehen werden.⁷²

Chuck Kleinhans liefert eine Antwort auf die Frage, was es heißt, unabhängige Dokumentarfilme zu drehen:

*Independent, ' then, has to be understood as a relational term – independent in relation to the dominant system – rather than taken as indicating a practice that is totally free-standing and autonomous.*⁷³

Die letzten Jahre haben gezeigt, dass es in Zeiten weit verbreiteter Wettbewerbsmechanismen und Globalisierung immer wichtiger wird, mit „höheren Mächten“ zu verhandeln. Hier können Staat, Unternehmen und ausländische Organisationen sowohl finanzielle Unterstützung als auch eine Plattform für die Präsentation der Arbeiten zur Verfügung stellen. Dies erwirkt die Schlussfolgerung: Etwas, das sich gegen etwas ausspricht, kann im gleichen Augenblick dennoch von diesem „etwas“, gefangen und geformt werden. Und all dies, ungeachtet der Rhetorik des „allein stehens“ (Chinesisch, duli).⁷⁴

Dong Bingfeng erwähnt, dass die Begriffe *Independent Film* oder *Underground Film* Konzepte der 90er Jahre seien, die bereits vom Begriff *Amateur Film* abgelöst wurden. Er empfiehlt, die Bezeichnung *Independent Film* zu hinterfragen.⁷⁵

Die Abhängigkeit der FilmemacherInnen reicht bis zu den Anfängen der Dokumentarfilmbewegung zurück. Viele der FilmemacherInnen hatten ihre Karriere als JournalistInnen in staatlichen Institutionen begonnen. Nach erledigter Arbeit borgten sie sich die Filmkameras ihrer Arbeitgeber (meist staatliche Fernsehsender) aus, um eigene Filme zu drehen.⁷⁶

Ein Beispiel für diese Vorgehensweise ist Li Hong. Sie gilt als erste unabhängige chinesische Dokumentarfilmregisseurin. Mitte der 90er Jahre hat sie ihren Film OUT OF PHOENIX BRIDGE, 回到凤凰桥(hui dao feng huang qiao) gedreht.⁷⁷ Ihr Film

⁷² Vgl. Berry, Lu, Rofel 2010, S. 7.

⁷³ Pickowicz & Zhang 2006, S. 110.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 109 ff.

⁷⁵ Vgl. Dong Bingfeng, In: RCM The Museum of Modern Art 2010, S. 126.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 111 ff.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 77.

wurde mit der Kamera jenes staatlichen Fernsehsenders gefilmt, für den sie bis heute tätig ist. Wie bereits erwähnt hat sich in China die Lage der Kulturproduktionen seit Beginn von Globalisierung und Marktwirtschaft verändert. Die Neuordnung, die entstand, wirkt sich auf die heutigen unabhängigen Filmproduktionen aus. Vor allem die bereits erwähnte DV-Revolution hatte einen großen Einfluss auf die Verbesserung der Arbeitsbedingungen innerhalb der NCDB.⁷⁸

Neben den vorhin bereits vorgestellten Begriffen, gibt es weitere Begriffe, die seit Entstehung der Neuen Chinesischen Dokumentarfilmbewegung aufgekommen sind.

Ein Ausdruck ist:

Newborn Generation-Films

Im Chinesischen ist von 新生代电影 *xinshengdai dianying*, die Rede. Der Terminus bezieht sich auf die Existenz einer cineastischen Bewegung hinter den Filmen.⁷⁹ Daneben existiert die Bezeichnung *Sixt Generation Films*.

Filme der Sechsten Generation der FilmemacherInnen

Der Begriff Sechste Generation Film 第六代电影 *diliudai dianying* bezieht sich auf RegisseurInnen von Spielfilmen, die ihre Arbeit in den 1990er Jahren begonnen haben. Zu den Besonderheiten dieser Filme gehört der *Vor Ort Realismus*. Jene Art von Realismus wird in Dokumentarfilmen sichtbar, die die einfachen Leute zeigen und sie zu Wort kommen lassen.⁸⁰ Mehr Informationen zu diesem Begriff folgen unten. Die Filme der Sechsten Generation sind oft im urbanen Setting angesiedelt.⁸¹ Die Bezeichnung stellt den Versuch dar, die Filme der sechsten Generation in ihrer Einzigartigkeit von der vorhergehenden fünften Generation zu unterscheiden.⁸² RegisseurInnen, die dieser Generation angehören, arbeiten außerhalb des staatlichen

⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 110ff.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 26.

⁸⁰ Vgl. Zhang Zhen 2007, S. 122.

⁸¹ Vgl. Berry, Lu, Rofel 2010, S. 8.

⁸² Vgl. Pickowicz & Zhang 2006, S. 25.

Systems und schaffen Filme mit explosiver kreativer Energie – ein noch nie dagewesenes Phänomen in der Filmgeschichte Chinas.⁸³

Folgendes Zitat von Zhang Yuan, einem Regisseur der 6. Generation, zeigt auf, wie sich die sechste Generation von der vorhergehenden fünften Generation der FilmemacherInnen abhob:

*Our thinking is completely different. [...] They are intellectual youths who've spent time in the country, while we're urbanites. [...] They all went through the Cultural Revolution and they remained kind of romantic. We don't. [...] I make films because I am concerned about social issues and social realities. [...] I don't like being subjective, and I want my films to be objective. It's objectivity that'll empower me.*⁸⁴

Fünfte Generation der FilmemacherInnen

Unter der fünften Generation FilmemacherInnen sind die Arbeiten jener chinesischen RegisseurInnen gemeint, die in den 1980er Jahren ihren Abschluss von der Pekinger Film Akademie gefeiert haben. Die RegisseurInnen eint, dass sie während ihrer Jugend die Kulturrevolution miterleben mussten und viele von ihnen aufs Land verschickt wurden.⁸⁵

Vierte Generation der FilmemacherInnen

Unter der vierten Generation der FilmemacherInnen versteht man die Filme, die während der 1950er Jahre entstanden sind. Das kreative Schaffen der RegisseurInnen wurde von den Wirren der Kulturrevolution unterbrochen.⁸⁶

Neben den Bezeichnungen für die Bewegung an sich haben sich weitere Begriffe entwickelt, die im Kontext der neuen Art des Filmschaffens Verwendung finden. Ein Teil der Begriffe soll hier vorgestellt werden:

⁸³ Vgl. <http://hcl.harvard.edu/hfa/films/2001janfeb/urban.html> Zugriff: 06.01.2014.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 25.

⁸⁵ Für weitere Informationen zur Fünften Generation der FilmemacherInnen siehe: http://english.ccnt.com.cn/?catog=filmstv&file=040900&ads=service_001 Zugriff: 06.01.2014.

⁸⁶ Für weitere Informationen zur Vierten Generation der FilmemacherInnen siehe: <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Academy-Awards-Crime-Films/China-FOURTH-GENERATION.html> Zugriff: 06.01.2014.

Xianchang

Xianchang 现场, chinesisch „vor Ort“, bezeichnet die filmische Vorgehensweise des „an einem Ort Filmens“. Der Begriff wurde seit Anfang der 90er Jahre verwendet. Chris Berry verweist darauf, dass die neue Technik des „vor Ort Filmens“ eine Neuerung zur im Studio angesiedelten Vorgehensweise des *Zhuantipian* 专题片 *Spezial Themen Films* der 80er Jahre darstelle. Die Besonderheit lag in der unkontrollierbaren Spontanität sowie dem Fehlen eines Skripts. Wu Wenguang empfand die Formulierung: „im Moment und am Ort des Geschehen“ als passende Umschreibung für die Praxis von „*Xianchang*“. Er verwendet diese Technik in seinem Film *Bumming in Beijing*. Zu den technischen Besonderheiten des Films gehört, dass mit einer Handkamera gefilmt und kein künstliches Licht verwendet wurde. Daneben wurde ein oft schlecht verständlicher Synchronon eingesetzt. Eine weitere Besonderheit des „*Xianchang*“ Stils liegt in der spontanen Reaktion des Filmschaffenden auf sein Umfeld und dass er eine quasi anthropologische Herangehensweise bei der Entwicklung des Filmes wählt. Diese ist vor allem durch ausführliche Vorrecherchen, Interviews und ausgedehnte Vorplanung gekennzeichnet. Wu Wenguang hat für die Beschreibung dieser Technik den Begriff „*Feldforschung*“ 野外研究 (yewai yanjiu) verwendet und wies dadurch indirekt auf seine früheren Filme hin.⁸⁷ Ein Film entsteht nicht mehr wie früher im Studio, sondern am Ort des Geschehens. Eine besondere Sensitivität ist für diese Art des Filmschaffens von großer Bedeutung. Die Beziehung zwischen FilmemacherIn und ProtagonistIn ist ein zentraler Teil, der innerhalb der Dokumentarfilmarbeit Beachtung findet. Das heißt, dass der/die Filmschaffende, im Bewusstsein von Dringlichkeit und sozialer Verantwortung, an sein/ihr Filmprojekt herantritt.⁸⁸

Die *Xianchang* Ästhetik ist ein wichtiger Garant für die Authentizität eines Filmes. Sie hängt eng mit dem Begriff *Jishi Zhuyi*, der neuen realistischen Ästhetik, zusammen.

⁸⁷ Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010 S. 182 zitiert nach: Wu Wenguang, personal interview, Beijing, May 28, 2005; Wu Wenguang, „Paishe ‘Da Peng’“ (Shooting the Big Top), in Wu Wenguang, ed., *Jingtou xiang ziji de yanjing yinyang* (The Camera Lens Is Like One's Eye: Documentaries and People) Shanghai (Shanghai Yishu chubanshe, 2001 [2000]), 236.

⁸⁸ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 180ff.

Jishi Zhuyi

Jishi Zhuyi wird als „Vor Ort Realismus“⁸⁹ übersetzt. Dieser dokumentarische Stil wurde von den frühen RegisseurInnen Wu Wenguang, Duan Jinchuan 段锦川⁹⁰, Jiang Yue 蒋樾⁹¹, Zhang Yuan 张元⁹² und weiteren, als Gegenantwort auf die im Studio angesiedelte diskreditierte Form des *Spezial Themen Films* entwickelt. Im Rahmen der Entwicklung begannen FilmemacherInnen, neue Darstellungsformen der Realität zu suchen, um sie in ihren Filmen umzusetzen. Die RegisseurInnen waren überzeugt, dass dadurch neue soziale Bedingungen hervorgerufen und Wege zur Bearbeitung sozialer Probleme geschaffen würden. Teil des neuen Stils waren spontane Interviews, die Einblicke in Themengebiete erlaubten, die vormals noch nie filmisch festgehalten wurden. Die neuen Filme erzeugten eine Vision von „Realität“, die im Kontrast zu früher produzierten Filmen stand. Die jungen Regisseure bezeichneten die früher weit verbreiteten Filme im Stil des *Spezial Themen Films* fortan nur noch als Schwindel.⁹³

4.4 Schauplätze für unabhängigen Film

Neben dem literarischen Diskurs über unabhängigen Film sind unabhängige Filme selbst aussagekräftige Dokumente, die Einblicke in die Bewegung geben. Die neuesten Filme können auf Festivals gesehen werden. Darüber hinaus bieten die Filmfestivals dem Publikum die Gelegenheit, mit den RegisseurInnen in den Dialog zu treten. Oft werden ExpertInnen aus dem In- und Ausland eingeladen, die zu unterschiedlichen

⁸⁹ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 4f.

⁹⁰ Duan Jinchuan wurde 1962 in der Provinz Sichuan in der Stadt Chengdu geboren. 1984 feierte er seinen Abschluss von der Pekinger Rundfunkakademie. Viele Jahre lebte und arbeitete er in Tibet wo einige seiner Arbeiten entstanden. Zum Beispiel Nr. 16. *Barkhor South Street*, *The Square*, *The Sacred Site for Ascetics*. Für weitere Informationen zu seiner Biografie und Filmographie siehe: www.space.tv.cctv.com/podcast/duanjinchuan (Zugriff: 07.01.2014).

⁹¹ Jiang Yue wurde 1962 in der Provinz Hebei, Peking geboren. Er ist Absolvent der National Academy of Chinese Theatre Arts. Er leistete einen wichtigen Beitrag bei der Gründung CCTV Sendung *Life Space* Mitte der 1990er Jahre. In *Life Space* wurden die Geschichten „einfacher Menschen“ im Fernsehen gezeigt. Zu seinen Arbeiten gehören: *Catholics in Tibet*, *The residents of Lhasa's Potala Square*, *This Happy Life*.

⁹² Zhang Yuan wurde 1963 in der Provinz Jiangsu, Nanjing geboren. 1989 feierte er seinen Abschluss im Fach Kamera von der Pekinger Filmakademie. Zu seinen wichtigsten Arbeiten zählen *Mama*, *Beijing Bastards*, *The Square*, *East Palace*, *West Palace*. Für weitere Informationen zu seiner Biografie und Filmografie siehe:

⁹³ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 16f.

Themen referieren.⁹⁴ Unterschiedliche Filme, die innerhalb der Szene entstanden sind, konnte ich auf Festivals in China sehen. Wichtige Festivals, bei denen unabhängige Dokumentarfilme gezeigt werden, finden jährlich oder als Biennale an Orten quer durch China statt.

Einige dieser Festivals sind:

- CIFF China Independent Film Festival (Nanjing) 中国独立影像年度展⁹⁵
- BIFF Beijing Independent Filmfestival 北京独立影像展
(wird von Li Xiantings Filmschule in Songzhuang veranstaltet)
- Yunfest (wird als Biennale in Kunming veranstaltet) 云之南纪录影像展

Neben den Festivals kommt Filmarchiven in China und im Ausland eine wichtige Funktion zu.

4.5 Filmarchive

Die Filmarchive sammeln und archivieren unabhängige Filme und leisten dadurch einen wichtigen Beitrag dazu, die reichhaltige Filmkultur zu erhalten. Ein zentrales Filmarchiv ist im zuvor bereits erwähnten Caochangdi Workstation. Dort ist es möglich, aus einer großen Anzahl an Filmen auszuwählen und die Filme vor Ort anzusehen. Den zuvor bereits vorgestellten ersten chinesischen unabhängigen Dokumentarfilm der Regisseurin Li Hong (李红), mit dem Titel *Out of Phoenix Bridge* (回到凤凰桥, hui dao fenghuang qiao), konnte ich dort auf einer Videokassette sehen.⁹⁶ Eine noch größere Sammlung für neue chinesische Dokumentar- und Spielfilme befindet sich in *Li Xiantings Filmschule*, in Songzhuang in der Provinz Hebei, im Pekinger Bezirk

⁹⁴ Im Rahmen der Festivals findet jedoch nicht nur reger Austausch zwischen dem Publikum und chinesischen FilmregisseurInnen statt. Immer wieder werden RegisseurInnen aus dem Ausland eingeladen. Zum Beispiel beim CIFF 2010, als Schweizer FilmregisseurInnen in Nanjing ihre Filme zeigten und zur Diskussion stellten. (Vgl. RCM The Museum of Modern Art, S. 99-124).

⁹⁵ 2010 konnte ich zum 7. CIFF nach Nanjing reisen, dort viele der präsentierten Filme sehen und an einigen Gesprächen mit FilmregisseurInnen und ExpertInnen für unabhängigen Film teilnehmen.

⁹⁶ Für mehr Informationen über das Filmarchiv kann folgende Homepage aufgerufen werden:

<http://www.ccdworkstation.com> (Zugriff: 15.01.2012).

Tongzhou. Dort können ebenfalls Filme auf vorbereiteten Monitoren angesehen werden.⁹⁷

4.6 AkteurInnen der Bewegung

Viele AkteurInnen der NCDB kommen aus verschiedenen Bereichen der bildenden Kunst. Zum Beispiel haben viele MalerInnen und SchriftstellerInnen im Medium Dokumentarfilm ein neues Ausdrucksmedium gefunden. Ihre künstlerische Herkunft beeinflusst das ästhetische Erscheinungsbild der Filme. Gegenwärtiges chinesisches Dokumentarfilmschaffen kann als „Protest Kunst“ bezeichnet werden. Die Besonderheit liegt darin, dass die Kunst die hässliche Seite der Realität zeigen darf. Als ein Medium, das objektiv aufzeichnet, gibt das Medium Film den Filmschaffenden die Möglichkeit, gegen die Gesellschaft anzuhalten oder ermöglicht ihnen den Versuch, sie zu verändern.⁹⁸ Du Qingchun gibt an: Die VertreterInnen der NCDB eint ihr Interesse daran, unterschiedlichen Fragen nachzugehen.

In the late 1980s, a group of young people began their dreams of independent documentary, arthouse films, experimental films, and the art of contemporary video-taping. There seemed to be a moment of intersection, before they parted and went for their respective prospects. At that point of time began another gathering of dream chasers, which again dispersed in the end. And now, all of us who gathered here in the name of independent images are doing a flash mob event of questioning. Perhaps some of us already hang questions on themselves as "inceptions", even though they might be jests of self-ridicule.⁹⁹

4.7 Filmthemen

Cao Kai schreibt in einem Katalogbeitrag des CIFF 2011, dass sich unabhängige Dokumentarfilme folgenden zwei Aspekten widmen:

1. Einerseits liefern unabhängige Dokumentarfilme authentische Dokumente gegenwärtiger Politik, Gesellschaft und dokumentieren das tägliche Leben von Menschen. Auf diese Art entstehen Dokumente, die im Jetzt und in der Zukunft eine Reflexion über ethnologische Besonderheiten einer bestimmten Zeit erlauben.

⁹⁷ Für mehr Informationen über die Li Xianting Film School siehe: <http://leapleapleap.com/2011/04/philosophies-of-independence/> (Zugriff: 15.01.2012).

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 61f.

⁹⁹ Du Qingchun, In: RCM The Museum of Modern Art, 2010, S. 151f.

2. Andererseits bieten die Filme, dank ihres graduellen Heranreifens und der Weiterentwicklung der Filmsprache, einen wichtigen Beitrag zum Exkurs innerhalb der Filmstudien. Unabhängige chinesische Dokumentarfilme haben auch im internationalen Kontext zur Weiterentwicklung innerhalb der Filmsprache beigetragen.¹⁰⁰

Im Kontext der Weiterentwicklung der Filmsprache kann Film den Versuch starten, Realität zu interpretieren und ihr eine filmisch symbolische Darstellungsform zu geben.¹⁰¹ Es lässt sich beobachten, dass sich im Laufe der Entwicklung der NCDB eine Verschiebung hinsichtlich der Themen ergeben hat:

Öffentliche Themen

In der ersten Phase der NCDB standen Filme im Vordergrund, die sich öffentlichen Themen wie Nation, Geschichte, Ethnizität oder der Funktion des Staates zuwandten.

Private Themen

Die Entwicklungen der letzten Jahre zeigen, dass sich die Filme heute immer mehr dem Privaten widmen. Die RegisseurInnen stammen aus den verschiedensten Regionen Chinas und ihre Filme beschäftigen sich oft mit Themen, die ihnen naheliegend sind. Die Familie, die Verwandtschaft oder die Dorfgemeinschaft bietet oft ProtagonistInnen für Filme. Den ZuseherInnen erlauben die Dokumentarfilme, Einblicke in verschiedenste regionale und kulturelle Zusammenhänge Chinas zu erhalten. Oft wenden sich die Filme, für westliche BetrachterInnen, ungewohnt privaten Fragen zu.¹⁰² Es geht den Filmschaffenden darum, bewusst eine persönliche Sichtweise zum Ausdruck zu bringen. Wu Wenguang führt diese Zuwendung zu persönlicheren Themen auf die neuen Videokameras zurück, die zum Einsatz kommen konnten. Vor allem die technische Umsetzung der Filme würde dadurch erleichtert und die Ergebnisse könnten besser präsentiert werden. Die FilmemacherInnen bräuchten sich seit dem Einsatz der neuen Technologien keine Gedanken mehr über technischen Standards bei öffentlichen

¹⁰⁰ Vgl. RCM The Museum of Modern Art, 2011, S. 58.

¹⁰¹ Vgl. RCM The Museum of Modern Art, 2010, S. 55.

¹⁰² Siehe hierzu die Filme von der jungen Regisseurin Zhang Mengqi, Schülerin von Wu Wenguang und Resident Artist im CCD-Workstation.

Projektionen zu machen. Der wohl markanteste Punkt läge darin, dass die FilmemacherInnen sowohl Unabhängigkeit vom Equipment des staatlichen Fernsehens, als auch mehr Freiheit für den Schaffensprozess erlangten. Diese Entwicklung führte dazu, dass heutiges Filmschaffen in Amateur-Filmschaffen und Professionelles-Filmschaffen unterteilt wird.¹⁰³

Weiteren Aufschluss zu Filmthemen liefert folgendes Zitat:

*In the next ten years, China will have several hundred million migrant workers and their second-generations (who will be the submerged, secondary dwellers of the city), several hundred million middle class people in the city, and several hundred million population in the countryside. What a multitude! Image production, dissemination, and consumption face a time when structural problems in the society are becoming more and more pronounced.*¹⁰⁴

Viele der RegisseurInnen haben es sich zur Aufgabe gemacht, jenen Wandel mit ihren Kameras zu dokumentieren.

4.8 Strömungen innerhalb der NCDB

Es geschah in den Bergen von Yamagata, beim ersten Dokumentarfilmfestival Asiens, dass die ersten DokumentarfilmregisseurInnen aus China auf die beiden Titanen des Dokumentarfilms Ogawa Shinsuke und Frederik Wiseman trafen, so Nornes. Er meint weiter: Fragt man heutzutage eine/n chinesische/ FilmemacherIn nach seinem/ihrer Vorbild, so wird er/sie Ogawa und Wiseman nennen. Die beiden Regisseure haben die Ausrichtung der NCDB am deutlichsten beeinflusst. Ein Teil der chinesischen RegisseurInnen folgt bis heute den Spuren Ogawa Shinsukes. Ein anderer Teil den Spuren Frederick Wisemans.¹⁰⁵

4.8.1 Ogawa Shinsuke

Ogawa Shinsuke ist vielen Menschen bis heute, über 20 Jahre nach seinem Tod, in guter Erinnerung geblieben. Ein Grund dafür ist sein Charisma. Ein weiterer Grund ist die Zuversicht, mit der er der Zukunft des chinesischen Dokumentarfilms entgegblickte. Sein Filmschaffen ist geprägt von einer tiefen Verbundenheit und Identifikation mit

¹⁰³ Vgl. Berry, Lu, Rofel, (Hg.), 2010, S. 49f, S. 54.

¹⁰⁴ RCM The Museum of Modern Art, 2010, S. 15.

¹⁰⁵ Vgl. Nornes, (O.A.): The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary.

seinen Subjekten. Nornes beschreibt die Filme Ogawas als das Ergebnis jahrelanger Dreharbeiten, in denen Ogawa und seine Crew Ogawa Pro ihren Lebensmittelpunkt direkt bei ihren ProtagonistInnen ansiedelten. Die primäre Aufgabe eines/einer Dokumentarfilmschaffenden bestand in den Augen Ogawas darin, viel Zeit mit Menschen und Pflanzen, die dokumentiert wurden, zu verbringen. Für Ogawa hatte der Begriff „Zeit“ eine andere Bedeutung als für andere Menschen. Für ihn reichte ein Jahr nicht aus, um die Geschichte eines Ortes oder eines Menschen zu dokumentieren. Er war der Meinung: Wenn man sich mit dem Leben einer Person auseinandersetzt, müsse man versuchen, dieses als Ganzes zu erfassen und hierfür war es notwendig, viel Zeit mit den ProtagonistInnen zu verbringen.¹⁰⁶ Es waren zahlreiche Stunden, Tage, Wochen und Jahre, die die FilmerInnen von Ogawa Pro mit ihren ProtagonistInnen verbrachten. Diese Herangehensweise stellte für Ogawa jedoch eine Notwendigkeit dar, da nur so der wahre Kern der Menschen, die er portraitierte, zum Vorschein kommen konnte.

Eine Beobachtung, die Ogawa im Laufe der jahrelangen Beschäftigung mit Dokumentarfilm tat, bestand darin, dass die wahre Essenz von Kultur erst im Moment der unmittelbaren Konfrontation mit Zerstörung zum Ausdruck kommt.¹⁰⁷ Deswegen spezialisierte er sich mit seinen sozial-kritischen Filmen auf Menschengruppen aus sozialen Brennpunkten.¹⁰⁸ Er begann seine filmische Karriere mit der jahrelangen Dokumentation der Studierenden Bewegung. Daraufhin richtete er seine Kamera auf den immer brutaler werdenden Kampf, den die Bauern gegen den Bau des Narita Internationalen Flughafens führten.

Ogawa arbeitete stets im Team, vorwiegend im oben bereits vorgestellten Filmerkollektiv Ogawa Pro. Er beschrieb seine Filme als das Ergebnis von einem Kollektiv, das Filme dreht über ein anderes Kollektiv, für ein weiteres Kollektiv, (das Publikum).¹⁰⁹ Während beim Dokumentarfilm für gewöhnlich ProtagonistInnen aus der Ferne beobachtet werden, verfolgte Ogawa mit seiner Crew eine Art des Filmens, bei der der Kampf der ProtagonistInnen mitgekämpft wurde. Ogawa Pro zeichnete aus, dass

¹⁰⁶ Vgl. 山(编者): 2007, 页 153ff.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd., 页 104f.

¹⁰⁸ Vgl. Nornes, 2007, S. 92f.

¹⁰⁹ Vgl. Nornes, (O.A.): The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary.

die FilmemacherInnen mit ihren Kameras den Kampf ihrer Protagonistinnen aus vorderster Front mitverfolgten.

Im Kontrast zu Ogawas Filmschaffen stand Wisemans Filmschaffen.

4.8.2 Frederik Wiseman

An den Eintritt Frederik Wisemans in die chinesische Dokumentarfilmszene erinnert sich die damalige Übersetzerin und heutige Historikerin Akiyama Tamako. Die Chinesischen Regisseure Wu Wenguang, Duan Jinchuan und Hao Zhiqiang nahmen 1993 am Dokumentarfilmfestival in Yamagata teil und sahen dort den Film *Zoo* von Wiseman. Folgendes Zitat schildert den Wortwechsel zwischen den Regisseuren im Anschluss an das Screening:

*„Oi! Tamako! Did you see that!?” Wu, speaking faster than ever, raised his voice in excitement. Slightly taken aback, I mustered my best Chinese and said, “Um, well, it was a strange film. It’s a zoo, with nothing out of the ordinary. Yet both the people and the animals feel like they are part of a single system...” [...] Rejoining each other on the street outside the theater, the three Chinese directors were itching to talk about the film they had just seen. [...] After that screening, Chinese documentary filmmakers came to line up Frederick Wiseman next to Ogawa Shinsuke when they spoke of the directors they particularly admired.*¹¹⁰

Folgendes Zitat von Frederick Wiseman schildert seine persönliche Sicht zu seinem Filmschaffen:

*I think when my films work, they work because they place the viewer in the middle of the event and ask the spectator to think through their own relationship to see what they’re seeing and hearing.*¹¹¹

Dieses Zitat von Wiseman gibt mehr Aufschluss über die Form des Direct Cinemas, die er entwickelte. Der Zugang von Direct Cinema ist analytisch, historisch und vergleichend.¹¹² Leichtere Mobilität sowie die Arbeit mit Synchronton waren die Merkmale dieses neuen Stils. Die RegisseurInnen wandten sich neuen Themengebieten zu, da sie spontane Kommunikation besser dokumentieren konnten. Zudem konnte die Individualität der ProtagonistInnen besser erfasst werden.¹¹³

¹¹⁰ Vgl. Nornes, (O.A.): The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary.

¹¹¹ Tsutsumi, 2003, Direct Cinema: Observing America in the 1960ies

Frederick Wiseman`s Law and Order (1969), S. 2.

¹¹² Vgl. Nornes, (O.A.): The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary.

¹¹³ Vgl. Tsutsumi, 2003, S. 3.

Bekannt waren Wisemans Filme für die wackelige Kameraführung, ein Verzicht auf Erzählerstimme oder Voice-over und ein Verzicht auf inszenierte Interviews. Seine Filme leben von langen Sequenzen, die sich langsam entwickelten. Der Versuch der Filme besteht darin, im/in der BetrachterIn das Gefühl entstehen zu lassen, er/sie könne am täglichen Leben der ProtagonistInnen teilnehmen und die *true complexity of reality*, sehen. Dies gelingt Wiseman, indem er seine ProtagonistInnen lange genug begleitet, um in deren Mikrokosmos eintauchen zu können.

Ein Großteil der heute arbeitenden chinesischen RegisseurInnen ist in die Fußstapfen Frederick Wisemans getreten und dreht Filme im Stil des Direct Cinemas. Die beiden ersten chinesischen Arbeiten, die diesen neuen Stil am deutlichsten umsetzen, sind die bereits früher genannten Filme *Xianchang* (1994) von Duan Jinchuan und Zhang Yuan sowie *Bakuo Nanjie 16 Hao* (1997) von Duan Jinchuan.¹¹⁴

Ein kleinerer Teil der RegisseurInnen versucht bis heute den Weg Ogawa Shinsukes zu verfolgen. Zu den RegisseurInnen, die sich in ihren Filmen um die Entwicklung und Erhaltung einer guten Beziehung zu den ProtagonistInnen bemühen, zählen: Feng Yan mit dem hier behandelten Film *Bing`ai*, Zhao Liang mit *Petition*, Cong Feng mit *Dr. Ma`s Country Clinic* und Gu Tao mit *Yuguo and His Mother*.

Im Vergleich zu Ogawa Shinsuke arbeitet Wiseman zumeist in einem kleinen Team oder alleine. Er verweilt nur so lange am Drehort, wie es die Dreharbeiten erfordern. Ogawa Shinsuke`s Arbeit ist heute nur noch unter wenigen Kennern bekannt. Ogawa war mit einer ähnlichen Situation konfrontiert wie viele Chinesische RegisseurInnen heute: Es gab damals und gibt heute nicht die notwendigen Voraussetzung für den Aufbau eines Filmvertriebs, der die Zirkulation der Filme unterstützt und den RegisseurInnen bei der Verbreitung ihrer Filme unter die Arme greift. Auch das Fernsehen stellt/e keine Option dar.¹¹⁵ Anders ist die Situation für Frederick Wiseman, dem seine Filme zu Weltruhm verholfen haben. Dies liegt wohl vor allem an Wisemans geschicktem Vorgehen beim Vertrieb seiner Filme.¹¹⁶ Im Jahr 2013 präsentierte er bei

¹¹⁴ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.) 2010, S. 183.

¹¹⁵ Vgl. Nornes, (O.A.): The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary.

¹¹⁶ Tsutsumi, 2003, Direct Cinema: Observing America in the 1960ies
Frederick Wiseman`s Law and Order (1969), S. 14.

der Viennale in Wien sein neuestes filmisches Werk: *At Berkeley*. Dieser Film stellt das Leben am Campus der Universität von Kalifornien, Berkeley vor.¹¹⁷

¹¹⁷ Siehe hierzu: www.viennale.at/de/film/berkeley Zugriff: 10.01.2014.

5 Geschichte des Chinesischen Dokumentarfilms 1950-2013

Im folgenden Kapitel soll die historische Entwicklung des chinesischen Dokumentarfilms betrachtet werden. Der chronologische Spannungsbogen reicht von den 50er Jahren über die Entstehung der NCDB bis zur heutigen Situation. Der historische Zugang ermöglicht, die heutige Situation unabhängigen Filmschaffens besser zu verstehen.

5.1 Die Anfänge

Die 50er Jahre stellten die Blütezeit des sozialistischen Kinos dar. Zu jener Zeit wurden in Kinos vor der Projektion des Hauptfilmes *Nachrichten Clips* 新闻联播 (xinwen lianbo) gezeigt. Diese *Nachrichten Clips* wurden später in *Das neue Aussehen des Mutterlandes* 祖国新貌¹¹⁸ (zuguo xinmao) umbenannt und vom Central Newsreel und Dokumentarfilmstudio produziert. Der später produzierte *Spezial Themen Film* 专题片 (zhuantipian) ist eine Weiterentwicklung der frühen *Nachrichten Clips*. Die *Nachrichten Clips* wurden adaptiert, um sie dann als Programm fürs Fernsehen auszustrahlen. Die Produktion der *Spezial Themen Filme* fand in staatlichen Fernsehstudios statt. Der Produktionsablauf wurde von Anfang bis Ende kontrolliert und das Programm diente der Propaganda. Die NachrichtensprecherInnen waren Sprachrohre der Kommunistischen Partei und der Regierung. Das Programm erfüllte einen erzieherischen Auftrag.¹¹⁹

5.1.1 Die Ausgangssituation der Bewegung innerhalb Chinas

Der Ursprung der NCDB geht auf die politischen und sozialen Veränderungen im China der 1980er- und 1990er Jahre zurück. Die Bewegung entstand als Protest, der sich innerhalb und außerhalb des dominierenden Mediensystems abspielte. Besonders in den Städten herrschte zu jener Zeit eine liberale Stimmung. Immer mehr ChinesInnen (StudentInnen und WissenschaftlerInnen) konnten Erfahrung im Ausland sammeln und

¹¹⁸ Film-Beispiele für 祖国新貌(zuguo xinmao) können online eingesehen werden unter: <http://www.tudou.com/programs/view/WABfcO2-dzU/> (Zugriff: 13.07.2013)

¹¹⁹ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S.15f.

neue Lebensformen kennen lernen.¹²⁰ Dies führte zu einer Verbreitung westlichen Gedankenguts.

5.1.1.1 Die NCDB als Kritikbewegung

Die Entstehung der NCDB kann unter anderem als eine Kritikbewegung gegen das seit 1978 erteilte Wandzeitungen-Verbot gelesen werden. Dieses Verbot wurde als Antwort auf die Demokratiebewegung von der Regierung ausgesprochen.¹²¹ Im Rahmen der Demokratiebewegung¹²² von 1978 forderten Intellektuelle als 5. Modernisierung¹²³ die Demokratie. TeilnehmerInnen der Bewegung montierten in Peking an der „Mauer der Demokratie“ Wandzeitungen, über die sie öffentlich Forderungen stellten.¹²⁴ Damals konnten intellektuelle AktivistInnen die Kommunistische Partei öffentlich kritisieren, ohne verhaftet oder mundtot gemacht zu werden. Diese liberale Zeit endete, als einige TeilnehmerInnen und ihr wichtigster Anhänger Wei Jingsheng¹²⁵ in Haft kamen.

Eine Reihe an kulturellen Ereignissen und Diskussionen scheint damals die kommende Krise angekündigt zu haben:

5.1.1.2 Die Fernsehserie Heshang

Der prominenteste Indikator für die kommende Krise war die 6-teilige Fernsehserie *Heshang* 河殇, *River Elegy*. Ihr Inhalt beschäftigte sich mit der Chinesischen Nation und dem Gelben Fluss. Der Gelbe Fluss wurde im traditionellen China stets als Wurzel der chinesischen Zivilisation angesehen. Anstatt jedoch ein Loblied auf die Nation anzustimmen, zeigt die Serie die Verwundbarkeit Chinas, die regelmäßigen Überflutungen am Yangtse und die Erosion, die zur gelben Farbe des Flusses führt. Die Serie zeigt auf: Die Chinesische Mauer, stets als Sinnbild für Chinas Macht und Reichtum herangezogen, habe in Wahrheit zur Isolation und konservativen Haltung Chinas beigetragen. Sie fördere zudem ein China, das sich vom Rest der Welt abschotte. Die Chinesische Mauer habe zudem ein China gefördert, das sich in

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 365.

¹²¹ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 4.

¹²² Um mehr Informationen über die Demokratiebewegung von 1978 zu erhalten siehe Calhoun 1994 und Nathan 1985.

¹²³ Deng Xiaoping erklärte im Rahmen der 4 Modernisierungen, Intellektuelle zu Proletariern. Intellektuelle wurden während der Kulturrevolution verachtet und waren verunsichert.

¹²⁴ Vgl. Emmerich (Hg.), 2004, S. 365.

¹²⁵ Vgl. Calhoun, 1994, S. 29f.

Selbstverherrlichung und Selbsttäuschung verlaufen hätte.¹²⁶ Neben *Heshang* teilten weitere Arbeiten die Sorge um die Vitalität der chinesischen Kultur.¹²⁷ Die Fernsehserie wurde zwei Mal gezeigt und erreichte ein Publikum von mehreren hundert Millionen, bevor sie verboten wurde.¹²⁸

5.2 Weiterentwicklung: Die Neue Chinesische Dokumentarfilmbewegung

Die Bezeichnung *Neue Chinesische Dokumentarfilmbewegung* kam im Zeitraum zwischen 1989-1992 auf. Die Entstehung der Bewegung war ein wichtiger Teil der gesellschaftlichen Entwicklungen in China.¹²⁹

5.2.1 Innenpolitische Ereignisse

Zwei prägende Ereignisse der neueren chinesischen Geschichte fanden zu jener Zeit statt:

- 1989: die Tiananmen Demokratiebewegung und ihre anschließende Niederschlagung
- 1992: Deng Xiaopings berühmte *Reise in den Süden*¹³⁰.

In den Jahren um 1989 und 1992 wurden wichtige Grundlagen für neue Entwicklungen künstlerischen Engagements außerhalb des Systems gelegt. Das Jahr 1989 markiert eine Wende, die durch die Niederschlagung einer öffentlich oppositionellen Bewegung herbeigeführt wurde. 1992 ist der Zeitpunkt, als die Kommerzialisierung von Kunst und Kultur ihren Anfang nahm. Die neuen Möglichkeiten, die sich für Film- und Kunschtchaffende dadurch eröffneten, unterstützten sie bei den kreativen Schaffensprozessen.¹³¹

Für die interne Findung einzelner AkteurInnen zur NCDB war ebenso das Jahr 1992 von zentraler Bedeutung. Einige RegisseurInnen trafen sich im Zuhause des Regisseurs

¹²⁶ Die Fernsehserie kann online eingesehen werden unter:
<http://www.youtube.com/watch?v=39j4ViRxcS8> (Zugriff: 14.07.2013).

¹²⁷ Vgl. Ebd., S. 29, S. 226-233.

¹²⁸ Vgl. Calhoun, 1994, S. 231.

¹²⁹ Vgl. Berry, Lu, Rofel, (Hg.), 2010, S. 21.

¹³⁰ Im Rahmen der Reise wurden zentrale Grundlagen geschaffen, über die marktwirtschaftliche Elemente ins chinesische System eingeführt wurden.

¹³¹ Vgl. Berry, Lu, Rofel (Hg.), S. 6.

Zhang Yuan¹³², um über Filme zu diskutieren. Bei diesem Treffen verfassten die TeilnehmerInnen zwar kein Manifest oder einen konkreten Plan, sie hatten sich aber das Ziel gesetzt, fortan Filme zu produzieren, die einer neuen Ästhetik folgen. Diese sollten eine andere Ästhetik darstellen, als die des zuvor bereits beschriebene *Spezial Themen Films*. Darüber hinaus vereinbarten die RegisseurInnen, in gutem Kontakt zu bleiben und sich gegenseitig zu unterstützen.

5.2.2 Der Einfluss des Yamagata International Documentary Filmfestivals in Japan

Nornes macht den Vorschlag einer neuen Interpretation der Geschichte der NCDB.¹³³

Er schreibt: Die Wurzeln der NCDB liegen in den Bergen von Yamagata, dem Austragungsort für das erste Dokumentarfilmfestival Asiens. Eine Besonderheit des Festivals liegt darin, dass es als Biennale DokumentarfilmregisseurInnen aus ganz Asien und dem Rest der Welt an einem Ort vereint.

Bei der ersten Ausgabe des Festivals 1989 wurden zwei Filme aus China gezeigt: Tian Zhuangzhuangs 田壮壮¹³⁴ *Der Pferde Dieb* 盗马贼(dao ma zei) und Chen Kaiges 陈凯歌¹³⁵ *Gelbe Erde* 黄土地(huang tudi). Der Regisseur Tian Zhuangzhuang wurde zum

¹³² Zhang Yuan wurde 1963 in Nanjing geboren und wird heute von vielen Seiten als erster unabhängig arbeitender Filmregisseur Chinas angesehen. Er zählt zur 6. Generation der FilmemacherInnen. Seine wichtigsten Arbeiten sind: *Mama* 妈妈, *Beijing Bastards* 北京杂种 (beijing zazhong), *The Square* 广场 (guangchang), *East Palace, West Palace* 东宫西宫 (dong gong xi gong). Vgl. Berry, Lu, Rofel 2010, S. 16, 17, 19.

¹³⁴ Tian Zhuangzhuang wurde 1952 in Peking geboren und ist Teil der 5. Generation der FilmemacherInnen. Viele seiner Filme sind bei ethnischen Gruppierungen angesiedelt. Wie zum Beispiel der oben bereits erwähnte in Tibet entstandene Film *Der Pferdedieb*, und der Dokumentarfilm *Delamu* 茶马古道德拉姆 in dem er dem alten Tee-Weg in der Provinz Yunnan folgt. Sein Film *Der blaue Drachen* 蓝风筝 (lan fengzheng) handelt von einem brutalen Schicksal das sich während der Kulturrevolution zutrug. (für weitere Informationen zu Film über die Kulturrevolution siehe auch ein Interview mit Chris Berry im Rahmen der Filmserie „A Single Spark Can Start a Prairie Fire: The Cultural Revolution in the Cinema“. <http://dgeneratefilms.com/cinematalk/cinematalk-chris-berry-on-cultural-revolution-cinema> Zugriff: 01.01.2014.

Der Film schaffte es nicht durch die Zensur, wurde illegal ins Ausland geschmuggelt und beim Tokyo International Filmfestival mit dem Grossen Preis ausgezeichnet. Tian erhielt ein zweijähriges Berufsverbot. Heute unterrichtet er an der Pekinger Filmakademie. Vgl. www.trigon-film.org/de/directors/zhuangzhuang_tian Zugriff: 07.01.2014.

¹³⁵ Chen Kaige wurde 1952 in Peking geboren. Auch er gehört zur 5. Generation der FilmemacherInnen. Zu seinen berühmten Arbeiten gehört der Film *Gelbe Erde, Lebewohl, meine Konkubine* 霸王别姬 (bawang bieji), *Der Kaiser und sein Attentäter* 荆轲刺秦王 (jing ke ci qin wang), *Mei Lanfang* 梅兰芳 um nur einige zu nennen. Vgl. www.imdb.com/name/nm0155280/?ref=fn_al_nm_1 Zugriff: 07.01.2014.

Festival eingeladen, er konnte aber nicht nach Japan ausreisen, da zu jener Zeit gerade die Unruhen am Platz des Himmlischen Friedens erwachten.

Erst 1991 konnten die ersten RegisseurInnen aus China gemeinsam mit ihren Filmen zum Festival reisen. Der bereits erwähnte Dokumentarfilmregisseur Wu Wenguang zeigte seinen Film *Bumming in Beijing* in Yamagata. Im Anschluss an das Festival lud Ogawa Shinsuke Wu Wenguang ein, die Ogawa Productions zu besuchen.¹³⁶ Während des mehrtägigen Besuchs beeindruckte Ogawa Shinsuke Wu Wenguang durch sein charismatisches Auftreten und dadurch, dass er stundenlang über Film erzählen konnte.¹³⁷ Nach seiner Rückkehr nach China teilte Wu Wenguang seine Erfahrungen und die neu erlangten Ansichten zum Dokumentarfilm mit anderen Dokumentarfilmregisseuren.

1993 kehrte Wu Wenguang neuerlich mit zwei seiner Kollegen, Duan Jinchuan und Hao Zhiqiang, zum Festival in Yamagata zurück. Unter den Festivalbeiträgen entdeckten die chinesischen Dokumentarfilmregisseure den Dokumentarfilm *Zoo*, von Frederik Wiseman. Ein kurzer Lokalausweis zum Screening des Films *Zoo* wurde vorhin bereits gewährt. Inspiriert und voll bepackt mit Filmkopien kehrten die Filmschaffenden im Anschluss ans Festival nach China zurück. In privaten Screenings, in auserwählten Zirkeln, wurden die neuesten Filme aus Japan gezeigt und diskutiert. Die Ideen und unterschiedlichen Einflüsse aus dem Ausland bereicherten das chinesische unabhängige Filmschaffen.¹³⁸

5.3 Die Neue Chinesische Dokumentarfilmbewegung heute

Die Lage für unabhängiges Filmschaffen spitzt sich in den letzten Jahren immer deutlicher zu. Viele der vorhin genannten Festivals¹³⁹, die unabhängigen Film zeigen,

¹³⁶ Wu Wenguang war wahrscheinlich der letzte Regisseur Chinas, der Ogawa 1991 im Rahmen des Yamagata International Documentary Film Festival noch begegnen konnte. Kurze Zeit nach dem Festival verstarb Ogawa Shinsuke. Für mehr Informationen zu Wu Wenguangs Erinnerungen an Ogawa Shinsuke siehe auch: (山根貞男 (編) Shan Genzhennan (Hg.)(2007), S. 12-17).

¹³⁷ Neben seinem persönlichen Dokumentarfilmschaffen verfolgte Ogawa Shinsuke die Vision, ein Netzwerk zur Förderung unabhängigen Filmschaffens in Asien zu gründen. Ein zentrales Ereignis, an dessen Durchführung er sich beteiligte, und über das er diese Vision lebte, war die Gründung des Yamagata International Documentary Film Festivals.

¹³⁸ Vgl. Nornes, (O.A.), *The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary*, S. 3.

¹³⁹ Vgl. mit Exkurs über Schauplätze für unabhängigen Film.

wurden während der letzten Jahre verboten.¹⁴⁰ Als jüngstes Beispiel gilt das Beijing Independent Film Festival. Das Festival hätte ursprünglich von 23. – 31. August 2013 stattfinden sollen, wurde jedoch von der örtlichen Polizei abgesagt.¹⁴¹

Folgendes Zitat gibt Einblick in die Überlegungen der Veranstalter des Festivals:

*This, of course, raises the question of whether it's even worth persevering with a festival that cannot actively promote itself, much less the films it was set up to support. Or, some might argue, this makes the need for such events - however compromised - even more urgent.*¹⁴²

Es stellt sich die Frage, wie sich die Zukunft für unabhängigen Film in China entwickeln wird.

In einem Artikel in der *Le Monde* beschreibt Prof. Zhang Xianmin, dass im Jahr 2012 alle unabhängig organisierten Festivals in China abgesagt wurden. Unter anderem das bereits zuvor erwähnte CIFF in Nanjing. Die Festival- OrganisatorInnen waren während der letzten Jahre immer deutlicheren Repressalien auf unterschiedlichen administrativen Ebenen ausgesetzt. Die Polizei, das Amt für Kultur sowie das Ministerium für Propaganda veranlassten 2012 die Absage des CIFF. Der Druck ginge nicht nur von der Zentrale aus, sondern reiche bis in die Provinzen, die Städte und die Nachbarschaften. Zhang erwähnt, dass VeranstalterInnen unabhängiger Festivals seit jeher unter Beobachtung standen. Im Jahr 2012 seien jedoch das erste Mal Filmprojektionen abgesagt worden.¹⁴³

Hinsichtlich der Vorgehensweise der Behörden hält Zhang fest, dass wieder zu „Kollektiver Bestrafung“ übergegangen werde. Diese Form der Bestrafung galt als bereits völlig verschwunden.¹⁴⁴ Es ist anzunehmen, dass Zhang unter „Kollektiver Bestrafung“ die rigorose Vorgehensweise von Seiten der Behörden meint, bei der nicht nur einzelne Filme eines Festivals, sondern das gesamte Festival verboten wird. Für ihn

¹⁴⁰ <http://entertainment.time.com/2013/08/30/china-acts-to-chill-interest-in-independent-films/> (Zugriff: 01.09.2013).

¹⁴¹ Vgl. http://pigchina.com/wp-content/uploads/2013/08/BJIFF_ScreeningSched.pdf (Zugriff: 01.09.2013).

¹⁴² http://www.timeoutbeijing.com/features/Blogs-Books_Film_Blogs/22999/Beijing-Independent-Film-Festival-cancelled-Kind-of.html (Zugriff: 01.09.2013).

¹⁴³ Vgl. http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/01/31/zhang-xianmin-on-a-assiste-a-un-retour-de-ce-que-j-appelle-les-punitions-collectives_1825550_3246.html (Zugriff: 27.05.2013).

¹⁴⁴ Vgl. hierzu mit dem Original Artikel: Zhang Xianmin : "On a assisté à un retour de ce que j'appelle les "punitions collectives".

sei im Moment die Durchführung großer Festivals zu gefährlich. Deswegen gingen einige VeranstalterInnen dazu über, Mini-Festivals auszurichten. Als Austragungsort solcher Mini-Festivals dienen Cafés, Bibliotheken und Kunstzentren. Daneben wird versucht, den Einflussbereich für unabhängigen Film im Internet auszubauen.¹⁴⁵

In einem persönlichen Interview¹⁴⁶ mit Zhang Xianmin erwähnte dieser, dass für die Weiterentwicklung unabhängiger Kulturproduktionen eine große Herausforderung darin bestehe, dass sich die Menschen öffnen. Es gehe um eine soziale Haltung, einschließlich jener, die die Menschen im Internet an den Tag legen. Problematisch sei, dass jeden Moment, die offene Gesinnung von politischer Seite ins andere Extrem umschlagen könne.¹⁴⁷ Er spricht hierbei die Filmfestivals an, die ohne Genehmigung von Autoritäten nicht veranstaltet werden können.

Wie die aktuellen Entwicklungen innerhalb der NCDB zeigen, bedarf es eines ausdauernden Naturells, um in der chinesischen alternativen Filmszene überleben zu können. Feng Yan dreht seit Mitte der 90er Jahre ihre Dokumentarfilme und unterrichtete bis zu deren Schließung im Sommer 2013 in *Li Xiantings Filmschule* in Songzhuang.¹⁴⁸ Über die Jahre ist sie dem Film treu geblieben und hat einen Beitrag geleistet, dass neue AkteurInnen der NCDB ausgebildet werden. Im Folgenden wird kurz in die Untersuchungsmethoden der Arbeit eingeführt. Anschließend wird der persönliche Werdegang Feng Yans nachgezeichnet und Feng Yans Rolle innerhalb der NCDB geklärt.

¹⁴⁵ Vgl. http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/01/31/zhang-xianmin-on-a-assiste-a-un-retour-de-ce-que-j-appelle-les-punitions-collectives_1825550_3246.html (Zugriff: 27.05.2013).

¹⁴⁶ Am 12. November 2010 führte ich an der Pekinger Filmakademie ein Interview mit Prof. Zhang Xianmin. Zhang Xianmin ist Präsident des Organisationskomitees des CIFF und Professor an der Pekinger Filmakademie.

¹⁴⁷ Vgl. Interview mit Zhang: "To have an independent culture production, people have to open up themselves, but it is also a social attitude. Including the attitude people are trying to showing on the internet."

¹⁴⁸ Vgl. Interview mit Zhang: "And one moment or the other this open attitude could meet some restriction from politics. Without permission, its help, you can't make anything."

¹⁴⁸ Vgl. www.chinadigitaltimes.net/2013/07/li-xianting-film-school-closed-by-authorities/ Zugriff: 12.02.2014

6 Die Lebensgeschichte von Feng Yan

Im Rahmen meines China-Aufenthalts konnte ich Feng Yan am 5. Oktober 2011 im Fanhall Cafe in Songzhuang zu einem narrativen Interview treffen.¹⁴⁹

6.1 Zur Erhebungssituation, Transkription, Auswertung des Interviews

Zur Erhebungssituation lässt sich festhalten, dass das Interview zwei Stunden dauerte und zwischendurch einmal kurz unterbrochen wurde. Gegen Ende des Interviews, zwischen dem Interview und im Nachfrageteil wurde eine kurze Pause eingelegt. Das Gespräch wurde in chinesischer Sprache geführt. Zur Zeit des Interviews war die Stimmung im Café ruhig.

Eingangs erklärte ich Feng Yan das Thema meiner Arbeit. Danach machte ich sie mit der Vorgehensweise des narrativen Interviews vertraut. Daraufhin bat ich Feng Yan, mit der Erzählung ihrer Lebensgeschichte zu beginnen. Der Rahmen, der vorgegeben wurde reicht von ihrer frühen Kindheit, über ihren Entschluss Dokumentarfilme zu drehen, bis hin zur Entstehung ihres Films *Bing`ai*.

Am Anfang war Feng Yan leicht irritiert, da sie nicht damit gerechnet hatte, frei aus ihrem Leben zu erzählen. Die anfängliche Unsicherheit legte sich jedoch bald, und es entstand ein angenehmes Interviewklima.

Im Anschluss an das narrative Interview befragte ich Feng Yan gezielt zu Themen, die im Laufe des Interviews angesprochen wurden und die mir für die Arbeit wichtig erschienen.¹⁵⁰

Das Interview wurde mit einem Diktiergerät aufgezeichnet, danach wörtlich transkribiert und ins Deutsche übersetzt. Bei der Auswertung des Interviews wurden einzelne Themen, die mir für die Beantwortung meiner Forschungsfragen wichtig erschienen, hervorgehoben. Feng Yan erklärte sich einverstanden, dass das Interview in Auszügen in dieser Arbeit zitiert wird.

¹⁴⁹ Songzhuang liegt 1 ½ Autobus Stunden östlich von Peking im Bezirk Tongzhou. Viele KünstlerInnen leben in Songzhuang oder haben hier ihr Atelier. Die Li Xianting Filmschule, an der Feng Yan unterrichtet, befindet sich ebenfalls einige Häuserblöcke entfernt vom Fanhall Café.

¹⁵⁰ Schütze, 1983, S. 285.

6.2 Feng Yans Lebensgeschichte

Im Folgenden werden Auszüge aus dem narrativen Interview gebracht. Es wird der Frage nachgegangen, wie Feng Yans Interesse entstand, in ihren Dokumentarfilmen „die Seele der Menschen zu suchen“.

Kindheit zur Zeit der Kulturrevolution

Feng Yan wurde 1962 in Tianjin als Kind von Parteikadern geboren. Als Feng Yan vier Jahre alt war, rief Mao in China die Kulturrevolution (1966-1976)¹⁵¹ aus.

Feng Yan erinnert sich an ihre Jugend:

*Zu jener Zeit gab es viele Arbeitslose, [...], deswegen gab es als wir in die Unterstufe der Mittelschule gingen, [...] am Schulausgang sehr viele Männer die warteten. Sie waren nicht älter als 19 oder 20 Jahre. Als wir die Schule verließen, kamen sie zu uns her und sprachen über viele Probleme.*¹⁵²

Bereits sehr früh erkannte Feng Yan, dass es große Unterschiede in der Gesellschaft gibt. Zu ihrer Befindlichkeit jener Zeit bemerkte sie:

*Zu jener Zeit fehlte es an einer starken Person, die den Weg vorgibt, die dir sagte wie du an Dinge herangehen solltest. Auch die LehrerInnen sprachen wenig mit den SchülerInnen. LehrerInnen veranlassten ihre SchülerInnen nur dazu brav zu lernen.*¹⁵³

Studienwahl

Als nächsten markanten Punkt in ihrem Leben erwähnt Feng Yan die Zeit nach ihrem Schulabschluss. Anfang der Achtziger Jahre musste sie sich für ein Universitätsstudium entscheiden. Um ihrem großen Interesse für Literatur nachgehen zu können, wollte sie ursprünglich Literatur studieren. In den Köpfen der Menschen waren jedoch nach wie vor die Bilder von Intellektuellen verankert, die während der Kulturrevolution Repressalien unterworfen waren.¹⁵⁴ Feng Yan nennt in diesem Kontext das Schicksal

¹⁵¹ Vgl. Gernet, 1997, S. 559.

¹⁵² 那个时候很多待业人, [...], 所以我们上初中的时候, [...] 学校门口有很多男的, 在门口那边站着。十几岁二十多岁的。他看见你学校下出来的时候就会容易来说很多的话题。Timecode: 1`56.

¹⁵³ 那个时代都没有人领导你都没有人领导你, 应该怎么样做怎么样做, 没有人领导, 老师也不会跟学生有任何交流。他指示, 老师只是让学生学习好, 学习好。Timecode: 2`40.

¹⁵⁴ Seit den Ansprachen Mao Zedongs zu Literatur und Kunst 1942 in Yan`an wurden SchriftstellerInnen angehalten, ihre vormals erwünschte kritische Haltung einzustellen und für Arbeiter, Bauern und Soldaten verständlich zu schreiben. (Emmerich, 2004, S. 337).

des Schriftstellers Lao Shes. Er hatte zu Beginn der Kulturrevolution, 1966, Selbstmord begangen.¹⁵⁵ Die Eltern Feng Yans erlaubten ihrer Tochter, aus Angst vor einem ähnlichen Schicksal wie Lao She es zur Kulturrevolution erfahren hatte, nicht Literatur zu studieren. Feng Yan wurde fürs Studium der japanischen Literatur eingeteilt. Im Laufe des Studiums begann sie, sich mit immer mehr Interesse mit der japanischen Kultur auseinander zu setzen.¹⁵⁶

Das Fernsehen als Einflussfaktor

Feng Yan erzählte, dass das Aufkommen des Fernsehens eine wichtige Entwicklung in ihrem Leben darstellte. Während ihrem Studium, Anfang der Achtziger Jahre, konnte sie japanische und andere ausländische Fernsehserien sehen. Als meinungsbildendes Medium beeinflusste das Fernsehen Feng Yan und die chinesische Jugend.¹⁵⁷ 1984 schloss Feng Yan ihr Studium ab. Während sich Feng Yans Horizonte während ihrer Schul- und Studienzeit durch Literatur verschiedenster Art und Malerei erweiterten, erlebte sie die Zeit nach ihrem Universitätsabschluss als sehr bedrückend. Sie wurde einer Arbeitsstelle in einem Betrieb zugeteilt, in dem chinesische Medizin hergestellt wurde. Das Unternehmen betrieb regen Handel mit Japan. Der enge Kontakt mit Geschäftspartnern aus Japan ließ sie noch tiefer in die japanische Kultur eintauchen. Da sie große Probleme mit ihrem Arbeitgeber hatte, wuchs in ihr der Wunsch, ein weiterführendes Studium in Japan zu absolvieren. Nach zahlreichen Versuchen gelang es Feng Yan, eine Ausreisebewilligung zu erhalten. Für den Teil des Interviews, der von Feng Yans Jugend handelt sowie ihrem Arbeitsleben in China, ist auffällig, dass sie mehrmals betonte:

*Niemand hatte Interesse an unseren Fragen oder konnte uns Antworten geben.
Niemand interessierte sich für unsere Themen.*¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl. Emmerich 2004, S. 336; Lao She: <http://history.cultural-china.com/en/59History7534.html> (Zugriff: 07.01.2012)

¹⁵⁶ Vgl. Interview, Timecode: 3`30.

¹⁵⁷ 黑白电视开始普及了。[...] 然后开始有一些日本的那个电视剧进来的。[...] 国外连续剧开始进来了, 所以就开始影响很多年轻的人。Timecode: 8`40.

¹⁵⁸ 反正经历小的时候那些经历都特别奇怪没有任何人给答案的经历, 没有任何人给答案, 也没有人想听听你说什么。Timecode: 5`00.

Neuanfang- Studium in Japan

In Japan angekommen, entschied sie sich für ein Studium der Umweltökologie. Um bei einem bestimmten Professor einen Studienplatz zu erhalten, ging sie folgender Weise vor: Im Mangel eines Empfehlungsschreiben, wartete sie drei Stunden vor dem Büro des Professors, um persönlich mit ihm zu sprechen.¹⁵⁹

Als die Sekretärin Feng Yan nach drei Stunden immer noch warten sah, war sie so beeindruckt, dass sie Feng Yan die private Telefonnummer des Professors gab. Der Professor war beeindruckt von Feng Yans Ausdauer und nahm sie als Doktoratsstudentin auf.

Spezialisierung im Rahmen der Doktorarbeit

Die Unterrichtsmethode des Professors erschien Feng Yan völlig neu. Ursprünglich wollte sie sich im Rahmen ihrer Spezialisierung der japanischen Wirtschaft zuwenden. Unerwarteter Weise entgegnete ihr der Professor, sie solle sich, bevor sie sich der japanischen Wirtschaft zuwenden würde, erst mit ihrem eigenen Land, China, auseinandersetzen.¹⁶⁰

Dieser Vorschlag beeindruckte Feng Yan sehr. Es war das erste Mal, dass ihr jemand eine Richtung vorgab, die ihr verdeutlichte, was mögliche Prioritäten im Leben sein könnten.

Die einzige Anleitung die sie aus China kannte, war jene, brav zu lernen, um später ein nützlicher Mensch zu sein und eine gute Arbeitsstelle zu erhalten.

Der Professor hingegen ermutigte Feng Yan, sich selbst über eine Sache Gedanken zu machen.¹⁶¹ Sie widmete sich also in ihren Untersuchungen China. Sehr überrascht war sie,

¹⁵⁹ 我一定要当这个老师的学生。教务特奇怪地看我说：诶，你有人介绍？我说：没有人介绍。他说不可能的事吧。但是他很好就告诉我这个老师的研究室在那儿，我就去这个研究室等了3个小时那天。Timecode: 17`50.

¹⁶⁰ 然后我说诶我想研究日本经济。然后老师说：研究什么日本经济？首先要了解你自己的国家非常重要。Timecode: 23`23.

¹⁶¹ 在那儿之前，这么多年，也没有一个大人，年龄比我大的人，跟我说过：

als sie herausfand, dass die Geschichte, die sie zur Schulzeit kennen gelernt hatte, völlig konträr zu der Geschichte war, die sie in Japan nachforschen konnte.¹⁶²

In ihrer Forschungsarbeit widmete sie sich der Provinz Xinjiang an der Westgrenze Chinas. Im Speziellen hielt sie sich in der Wüstengegend, rund um Turfan auf. Mehrmals pro Jahr unternahm sie ausgedehnte Forschungsreisen, um die unterirdischen Bewässerungsanlagen der BewohnerInnen zu studieren.¹⁶³

你要认识什么东西。没有人指点过你，都是特别懵懂地长大的。完全凭着本能，没有人说。我对这个东西感兴趣，所以我就干这点事。所有的都是安排你学这个，为了将来成为一个有用的人，为了将来能得到一个好工作。就在那个时候头一次有一个人说：你要了解日本你首先要了解自己的国家。比如有人提醒你想告诉你你自己要思考一个东西。Timecode: 24`45.

¹⁶² 我真哑口无言。历史我都是跟着共产党学习需要让我们学的，根本就不是真正的历史。Timecode:25`00.

¹⁶³ Timecode: 25`50.

Erfahrungen am Weg zur Dokumentarfilmregisseurin

„Durch Dokumentarfilm die Protagonistin beschenken.“

Im Rahmen einer Forschungsreise wurde Feng Yan von Nonaka Akihiro, chin. Ye Zhong (野中章弘)¹⁶⁴, begleitet. Diese Reise prägte Feng Yan, da sie ihr die Möglichkeit gab, Einblicke ins Dokumentarfilmschaffen und in die heilende Wirkung von Interviews, zu erhalten.

Feng Yan war dabei als Ye Zhong ein Portrait über einen Professor drehte, der sich bereits mehrere Jahrzehnte den Bewässerungssystemen in Turfan gewidmet hatte.

Ein kurzes Interview mit der Frau des Professors sollte Teil des Filmes sein. Im Interview begann die zu Beginn zurückhaltende Frau von ihren Sorgen und Nöten zu erzählen.

Feng Yan beobachtete damals, dass es nur so aus der Frau heraussprudelte. Zum ersten Mal bekam die Frau die Möglichkeit, sich den Kummer von der Seele zu reden. Feng Yan nahm Notiz davon, wie sich der Gesichtsausdruck der Frau im Zuge des Interviews immer mehr entspannte. Die wichtigste Beobachtung die Feng Yan machte war, dass Ye Zhong die Frau über mehrere Stunden erzählen ließ, ohne sie je zu unterbrechen. Feng Yan entdeckte in dieser Situation:

*Ich glaube, dass die Anwesenheit der Kamera die Frau dazu ermutigte ununterbrochen zu erzählen. Das erste Mal gab es Menschen, die erwarteten, dass sie erzählt und die ihr zuhörten.*¹⁶⁵

Feng Yan wurden bei dieser Begegnung die Augen für den Beruf Dokumentarfilmregisseurin geöffnet. Sie erzählt über die Bedeutung dieses Interviews:

¹⁶⁴ Nonaka Akihiro ist Journalist und Gründer der Asia International Press, darüber hinaus professioneller Fotograf und Organisator zahlreicher Fotoausstellungen. Er erlangte in der japanischen Filmszene Bekanntheit, da er als erster Filmschaffender mit einer Super-8-Kamera arbeitete. Feng Yan lernte Ye Zhong auf einer Ausstellung kennen, auf der sie für Wu Wenguang und weitere chinesische RegisseurInnen übersetzte. Für weiterführende Informationen siehe: <http://www.peaceboat.org/english/voyg/pv/43/lob/031009/index.html> (Zugriff: 23.02.2013)

¹⁶⁵ 就是我觉得是摄影机在，也鼓励她去说不停得说。有人期待，听她说话，她从来没有被人期待过。Timecode: 33`14.

*Deswegen dachte ich, ah diese Form von Arbeit gibt es auch. Tatsächlich ging es dabei nicht darum nur etwas von einem anderen Menschen einzufordern. Es ging darum den Anderen die Möglichkeit zu geben sich vom Schmerz zu befreien.*¹⁶⁶

1994 kaufte sie ihre erste eigene Kamera und begann zu filmen.

Der Slum von Kamagasaki

„Wenn du die Situation von Menschen wirklich verstehen möchtest, dann wohne mit ihnen.“

Kurz darauf unternahm sie einen Forschungsaufenthalt in den Slum von Kamagasaki, in den sie ein Bekannter führte.¹⁶⁷ Der Besuch fand im Winter statt. Die große Armut vor Ort bewegte Feng Yan. Sie schilderte, dass sie aufgrund der Begegnung mit Menschen Schlüsse für ihre eigene filmische Arbeit ziehen konnte. Im Rahmen dieser Exkursion entdeckte sie, dass oft unmittelbare Parallelen zwischen dem Aussehen von Menschen und ihrer Lebenssituation existieren. Als sie obdachlosen Männern gegenüberstand, die keine Zähne mehr hatten und sich am Feuer wärmten, fand sie ein Sprichwort passend, um die Situation der Männer zu beschreiben: „Die Zähne zusammenbeißen“ 咬紧牙关 (yao jin ya guan).

*Wenn man Dinge in Angriff nimmt, muss man oft die Zähne zusammenbeißen. Hierfür verwendet man oft dieses Sprichwort. Im Chinesischen wird oft gesagt: Bei dieser Sache muss man die Zähne zusammenbeißen, um standhalten zu können.*¹⁶⁸

Im Rahmen des Besuchs riet ihr der Bekannte, sie solle sich mit keiner Kamera zeigen, da es zu gefährlich sei. Er empfahl hingegen, sie solle ihre Augen zum Sehen verwenden und ihr Herz zum Erinnern.¹⁶⁹ Anfangs wusste sie nicht, was ihr der Bekannte damit sagen wollte. Erst später wurde ihr bewusst, wie wichtig es ist, erst eine

¹⁶⁶ 所以我觉得啊，原来还有这种工作。其实不只是从别人拿到某种东西，而是给别人那种机会让他解放自己内心很多的痛苦。Timecode: 33`25.

¹⁶⁷ Zur Entstehung von Slums in Japan erzählte Feng Yan gegen Ende des Interviews, dass durch den japanischen Wirtschaftsaufschwung zwischen den 60er und 80er Jahren in den Städten der Bedarf an Arbeitskräften anstieg. Viele Bauern gaben ihre Existenzgrundlage in der Landwirtschaft auf, um in der Stadt Geld zu verdienen. Nachdem während der 90er Jahre der wirtschaftliche Boom stagnierte, war eine große Arbeitslosigkeit die Folge. Die Bauern hatten ihren Grund verkauft und konnten nicht mehr in ihr früheres Zuhause zurückkehren. So kam es zur Entstehung von Slums. Interview Timecode: 1`5`45.

¹⁶⁸ 做事情的时候会咬紧牙关。 然后会经常用这个形容词，中文里会经常说，这个事情要我咬紧牙关来顶住它。Timecode: 53`27.

¹⁶⁹ Interview 56`10 用你的眼睛看。用你的心来记。

Beziehung mit Menschen aufzubauen, aufrichtig mit ihnen zu sein und ich nicht nur schnelle Informationen zu holen. Deswegen bot ihr der Bekannte an, eine Zeit lang im Slum mit den Menschen zu wohnen.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Interview 56`00 然后他就说你如果你了解我们，你可以住在我们这儿！

Das Yamagata International Documentary Filmfestival

Ein weiteres Ereignis, das Feng Yans Sicht auf Film beeinflussen sollte, ist das Yamagata International Documentary Filmfestival. Im Interview schilderte sie, dass ihr Ye Zhong das Reisegeld zur Verfügung stellte, sodass sie 1993 am Festival teilnehmen konnte.

Beim Festival wurde Feng Yan auf Ogawa Shinsukes Werk aufmerksam. Sie sah den Film *Narita: Peasants of the second fortress* sowie *Brothers keepers* von Joe Berlinger und Bruce Sinofsky¹⁷¹. Diese Dokumentarfilme verwendeten eine andere Herangehensweise als die Dokumentarfilme, die Feng Yan aus dem chinesischen Fernsehen kannte.¹⁷²

Die neue Herangehensweise die sie in den Dokumentarfilmen kennen lernte zeigten ihr: Dokumentarfilme können oft noch interessantere Inhalte als Spielfilme thematisieren.¹⁷³

Freiwilligentätigkeit im Schulprojekt in Hunan

„Den Fokus weniger auf sensible Themen lenken, sondern mehr auf den Menschen“

Die ersten Filmversuche Feng Yans machte Feng Yan im Zuge ihrer Tätigkeit bei einigen sozialen Projekten. Die Arbeit mit Menschen ermöglichte ihr stets, mehr Menschenkenntnis zu erlangen. Über mehrere Jahre unterstützte sie eine Schule für finanziell benachteiligte Kinder in der Provinz Hunan in China.

Diese Tätigkeit erlaubte ihr einerseits, Erfahrungen mit der Kamera zu sammeln, und andererseits die Weiten Chinas kennen zu lernen.

Ye Zhong gab ihr für ihre filmische Arbeit den Tipp, ihre Sicht auf äußerst empfindliche Themen zu lenken. Dadurch könne sie die besten, die interessantesten Dinge filmen. (Ye Zhong meinte wahrscheinlich, dass dadurch die betrachtende Person

¹⁷¹ Joe Berlinger (1961) und Bruce Sinofsky (1956) sind zwei anerkannte US-amerikanische Dokumentarfilmregisseure die mit Filmen wie der oben bereits erwähnte Film *Brotherskeepers*, *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*, *Some Kind of Monster* und andere. Für weitere Informationen zu den beiden Regisseuren siehe auch: www.imdb.com/name/nm0075666, www.imdb.com/name/nm0802501. (Zugriff: 20.01.2014)

¹⁷² Timecode: 35`30.

¹⁷³ Timecode: 36`00.

Mitleid oder das Gefühl von Sensation verspüren würde. Und infolgedessen bewegt werde.)

Anfangs dachte Feng Yan, Armut sei am besten filmisch darstellbar. Während ihrer Freiwilligentätigkeit in der Provinz Hunan sah sie Menschen, die so arm waren, dass sie sich keine Schuhe leisten konnten. Während ihrer Beobachtungen stellte Feng Yan bald fest, dass Armut alleine nichts Sensationelles war. Ihr fiel auf, dass die Menschen, obwohl arm, im Herzen trotzdem glücklicher waren als sie selbst. Sie gewann die Erkenntnis, dass sie im Prozess des Filmens viel von ihren Charakteren lernen konnte.¹⁷⁴

Wie folgender Punkt aufzeigen wird, ermöglicht die Dokumentarfilmarbeit es Feng Yan Dinge mit eigenen Augen zu sehen. Eine Erkenntnis die sie während ihrer Arbeit als Dokumentarfilmregisseurin hatte war, dass die Realität stets anders ist, als angenommen wird. Diese Erkenntnis ließ Feng Yans Interesse wachsen, immer neue Filme zu drehen.

Dreh Idee am Yangtse

„Sich mit eigenen Augen ein Bild von Situationen machen.“

Zu Besuch bei Freunden wurde Feng Yan in ein Gespräch verwickelt, in dem es um die Baumaßnahmen des Drei Schluchten Projekts am Yangtse ging. Ihr fiel auf, dass ihre Bekannten nur von der politischen Dimension und den Auswirkungen des Projekts auf die Umwelt sprachen. Niemand sprach von den Menschen, die im Zuge der Baumaßnahmen das Zuhause verlieren sollten. Um die sozio-politischen Zusammenhänge besser verstehen zu können und mit eigenen Augen zu sehen, was die Umbrüche im Leben der Menschen bewirkten, reiste sie 1994 zum ersten Mal an den Yangtse.¹⁷⁵ Mit dieser Reise wurde der erste Grundstein für ihr späteres Filmprojekt *Bing`ai* gelegt.

¹⁷⁴ 然后结果呢，野中呢，我开始拍片子的时候他就告诉我：要从最视觉上，最敏感的东西看，最好拍的东西拍摄。我已开始可能觉得贫困是最好拍得，因为我当时去湖南就觉得那些很穷不了，都没有鞋穿。到了之后其实发现穷困并没有什么了不起的。那些人，虽然穷，但是他们的心理要比我们幸福。所以也挺有意思。反正在拍的过程中总是能从人物身上学习到很多东西。
Timecode: 39`00.

¹⁷⁵ Timecode: 39`18.

7 Der Dokumentarfilm Bing`ai

Im Folgenden wird der Film Bing`ai vorgestellt, der in der Zeit um die Staudamm-Baumaßnahmen am Yangtse realisiert wurde. Besonderer Wert wird darauf gelegt, den Rahmen, in den die Dreharbeiten gebettet wurden, vorzustellen und die Film-ästhetischen Besonderheiten hervorzuheben. Über eine Analyse der Einstellungsgrößen einzelner Szenen erwarte ich mir Rückschlüsse auf das Nähe-Distanzverhältnis zwischen Regisseurin und Protagonistin.

7.1 Hintergrundinformationen zum Drei Schluchten Staudammprojekt

Der Drei-Schluchten-Staudamm liegt in der chinesischen Provinz Hubei und ist ein Bauwerk von gigantischen Ausmaßen. Mit einer 185 Meter hohen und zwei Kilometer breiten Staumauer staut der Damm einen 600 Kilometer langen See auf, der über die sogenannten Drei-Schluchten bis in die Stadt Chongqing reicht.¹⁷⁶ Das Projekt wurde zwischen 1994 und 2006 in einer Bauzeit von zwölf Jahren fertiggestellt.¹⁷⁷

Der Wasserstand wurde auf 175 Meter angehoben, so dass 13 Städte, 1500 Dörfer, 497 Hafen-Docks und 4000 Krankenhäuser für immer in den Fluten verschwanden. Der Bau des Staudammes führte zu unwiderruflichen Schäden in Tier- und Pflanzenwelt. Die dort ansässigen BewohnerInnen, vorwiegend Bauern, wurden mit der Beschlagnahmung ihres Ackerlandes sowie mit Zwangsumsiedlung konfrontiert. Offiziellen Zahlen nach verloren 1,4 Millionen Menschen ihre Behausungen und ihre Erwerbsgrundlage in der Landwirtschaft¹⁷⁸. Kulturelle Städten, Karstlandschaften und Wandmalereien wurden von den ansteigenden Wassermassen weggespült.¹⁷⁹

Unzählige menschliche Schicksalsschläge stehen im direkten Zusammenhang mit den Baumaßnahmen und der Umsiedlung. Chetham bringt ein Beispiel, das die wenig nachhaltige Gestaltung der Umsiedlung verdeutlicht: 61 der 358 Menschen, die aus dem Bezirk Yunyang weggesiedelt und in Fabriken untergebracht wurden, kehrten in ihre

¹⁷⁶ Vgl. Dai, 1998, S. 4.

¹⁷⁷ Vgl. http://www.planet-wissen.de/natur_technik/fluesse_und_seen/staudaemme/drei_schluchten_staudamm.jsp Zugriff: 02.01.2014.

¹⁷⁸ Vgl. http://www.planet-wissen.de/natur_technik/fluesse_und_seen/staudaemme/drei_schluchten_staudamm.jsp Zugriff: 02.01.2014.

¹⁷⁹ Vgl. Luk, Shiu-Hung, Whitney Joseph (Hg.), 1993, S. 63-79.

Dörfer zurück, da sie sich nicht an ein Leben in Wohnblöcken und an festgeregelte Arbeitszeiten gewöhnen konnten. Ein anderer Hintergrund ist: Für viele der Menschen, die umgesiedelt wurden, konnte keine Arbeit und kein Land zur Bewirtschaftung gefunden werden. Die Zerrissenheit der Menschen ist enorm.¹⁸⁰

Im Folgenden soll die Geschichte einer Frau vorgestellt werden, die stellvertretend für das Schicksal vieler Menschen steht. Der Film *Bing`ai* zeigt den ganz persönlichen Umgang der Bäuerin Zhang Bing`ai mit der Umsiedlung.

¹⁸⁰ Vgl. Chetham, 2002.

7.2 Produktionsbedingungen des Films *Bing`ai*

Bing`ai wurde außerhalb des Systems produziert und lief sowohl in China als auch im Ausland auf verschiedenen Festivals und bei einfachen Screenings in Filmclubs.¹⁸¹ Im In- und Ausland wurde der Film in verschiedenen Kategorien ausgezeichnet: 2007, auf der Chinese Documentary Film Exchange Week, mit dem Excellent Documentary Award; beim Yamagata International Documentary Filmfestival mit dem Ogawa Shinsuke Preis und dem Community Cinema Award.¹⁸² Dies zeigt zum einen, dass der Film verschiedenen Ansprüchen, die man an einen Dokumentarfilm stellt, nachkommt. Zum anderen zeigt es, dass *Bing`ai* ein Thema behandelt, das auf großes Interesse stößt.

Das positive Echo zu *Bing`ai* liegt zu einem Großteil in der Ehrfurcht und dem Respekt begründet, mit dem die Regisseurin sich ihrer Protagonistin näherte.¹⁸³

Der anerkannte chinesische Regisseur Jia Zhangke¹⁸⁴ würdigte Feng Yans Film *Bing`ai* mit folgenden Worten:¹⁸⁵

*Bing`ai ist ein Film der folgende Eigenschaften verbindet: die Erfahrung eines einzelnen Menschen und den Wandel der Zeit, Macht und Freiheit, sowie die direkte Konfrontation mit einem Dilemma, dem mit viel Mut zum Überleben begegnet wird. Dieser Film handelt nicht nur vom Drei Schluchten Staudamm, vielmehr zeigt er die Seelengeschichte einer Chinesin vor dem Hintergrund rapider Veränderungen.*¹⁸⁶

Es gibt eine große Anzahl an Filmen, die den Staudammbau zum Thema haben. Mit *Bing`ai*, *Still life*, und *Up the Yangtze* sollten nur die wichtigsten Filme erwähnt

¹⁸¹ Innerhalb Chinas haben sich verschiedene Filmclubs organisiert. In diesen Filmclubs können unabhängige Filme gesehen werden. Für mehr Informationen über alternative Spielplätze für unabhängigen Film siehe (Berry, Lu, Rofel, (Hg.), 2010, S. 117f).

¹⁸² Vgl. <http://www.bingai.net/english.htm> (Zugriff: 02.07.2013).

¹⁸³ Chen, Cui <http://news.artxun.com/diaoke-1313-6561408.shtml> (Zugriff: 23.05.2012).

¹⁸⁴ Jia Zhangke zählt zur 6. Generation chinesischer FilmemacherInnen, deren Anliegen es war, den Fokus auf die chinesische Realität zu legen, anstelle der chinesischen Geschichte. (Berry, Lu, Rofel (Hg.), 2010, S. 26).

¹⁸⁵ Für Jia Zhangke ist die Thematik des Drei Schluchten Staudammprojekts ein besonderes Anliegen. Sein Spielfilm STILL LIFE (三峡好人 sanxia haoren) ist in Fengjie, in der Provinz Sichuan, am Yangtse angesiedelt und thematisiert die Staudammproblematik sowie die Veränderungen, die durch die Baumaßnahmen im Leben der BewohnerInnen eintreten. <http://ent.sina.com.cn/m/c/f/stilllife/index.html> (Zugriff: 07.01.2014)

¹⁸⁶ “《秉爱 是一部结合了个人遭遇与时代变迁，审视权力与自由，直面生存困境，表现生存勇气的影片。这不仅是一部关于三峡的电影，更是快速变化背景下中国人的心灵史。》”（贾樟柯）。(BING`AI DVD Booklet Rückseite; www.douban.com/event/19691062/ (Zugriff: 07.01.2014)

werden.¹⁸⁷ Feng Yan wählte unter den mir bekannten Arbeiten den aufwendigsten Zugang. Sie versteht es hervorragend, nicht nur die Aufmerksamkeit auf eine Person und deren Geschichte zu lenken, sondern, wie Jia Zhangke es bezeichnet, darüber hinaus, zum Innersten ihrer Protagonistin zu gelangen.

7.3 Die Entstehung des Filmes Bing`ai

1993: Feng Yan machte ihr Doktorat in Japan, als sie zum ersten Mal Filme von Ogawa Shinsukes beim Yamagata Filmfestival sah. Im darauffolgenden Jahr begann sie selbst zu filmen und sich mit der Philosophie Ogawa Shinsukes auseinander zu setzen.

1994: Die Baumaßnahmen zum Drei-Schluchten Staudamm waren bereits voll im Gange, als Feng Yan sich in die Provinz Hubei aufmachte um dort zu filmen. Sie hoffte am Yangtse ähnliche menschliche Schicksale zu sehen, wie sie sie aus Ogawas Filmserie über den Flughafenbau in Narita kannte: Aufbegehrende Bauern die sich vereinigen, um gegen ihr Schicksal anzukämpfen.

Ihre Reise führte sie mit dem Zug von Tianjin bis Yichang, und von dort weiter flussaufwärts mit dem Boot bis ins kleine Dorf Guilin.¹⁸⁸

Zu Feng Yans Enttäuschung traf sie am Yangtse jedoch auf eine lokale Bevölkerung, die der Umsiedlung erfreut entgegen blickte.

Tief verbunden mit den Ideen Ogawa Shinsukes dachte sie:

„Wenn die BewohnerInnen schon nicht dafür kämpfen, bleiben zu dürfen, dann müssten sie doch wenigstens Tränen vergießen, ihres alten Zuhauses wegen.“¹⁸⁹

Die Bauern scheuten sich nicht, ihre Freude über die Umsiedlung zum Ausdruck zu bringen. Die finanziellen Kompensationszahlungen stellten für sie einen guten Anreiz dar, um die arme Gegend in der sie lebten für immer zu verlassen.

¹⁸⁷ Vgl. Zhang Xiaodan, A Path to Modernization: A Review of Documentaries on Migration and Migrant Labor in China.

¹⁸⁸ Vgl. 冯艳: 至高无上的幸福原文转载自南方人物周刊。 http://news.sina.com.cn/c/cul/2009-03-20/115517447704_2.shtml

¹⁸⁹ 冯艳: 至高无上的幸福原文转载自南方人物周刊。 http://news.sina.com.cn/c/cul/2009-03-20/115517447704_2.shtml

带着小川纪录片的余温, 原以为突然被改变了命运的移民们 “即使不抗争也会为失去家园痛苦流涕”, 不料竟是一片欢呼之声。

Erst als Feng Yan Zhang Bing`ai kennen lernte, wusste sie, dass sie deren Leben portraituren wollte. Zhang Bing`ai war unter allen Menschen die sie am Yangtse kennen lernte, eine Frau, die um keinen Preis der Welt ihr zu Hause verlassen wollte. Ohne Skrupel setzte sich Bing`ai für ein Leben in Würde ein, darüber hinaus zeichnete sie ihr tiefer Respekt vor Mutter Erde aus.¹⁹⁰

Feng Yan filmte Bing`ai von 1996 bis 2002. Die Dreharbeiten waren eine große Herausforderung. Bing`ai konnte sich nicht an die Anwesenheit der Kamera gewöhnen und blickte wieder und wieder direkt ins Objektiv. Darüber hinaus war eine Verständigung zwischen Feng Yan und Bing`ai anfangs fast unmöglich, da Feng Yan kein Wort von Bing`ai verstand. Feng Yan kommt ursprünglich aus Tianjin. Der Dialekt, der in der Provinz Hubei am Yangtse gesprochen wird und die spezielle Ausdrucksweise der Menschen vom Land erschwerten es Feng Yan, die lokale Bevölkerung zu verstehen.

Ein wichtiges Ereignis, das den weiteren Drehverlauf beeinflussen sollte, war eine Einladung in Bing`ais Zuhause, der Feng Yan folgte. Ab jenem Besuch war Feng Yans Interesse an Bing`ai geweckt und sie fokussierte sich in der Dreharbeit auf die Seelenwelt von Zhang Bing`ai.

Der Drehverlauf in Jahren

1996: Feng Yan war drei Monate in Guilin um zu filmen, als die erste Umsiedlungswelle einsetzte.

1998 wurde Feng Yan Mutter und sie legte eine längere Drehpause ein.

2002 nahm sie ihre Tochter mit, um eine weitere Protagonistin am Yangtse für ihr Filmprojekt *Women of Changjiang River* zu filmen. Zu jener Zeit erhielt Feng Yan einen Brief vom Sohn von Bing`ai, in dem er schrieb, dass Bing`ai nach wie vor nicht weggezogen sei. Es sei ihr nach wie vor kein alternativer Boden zur Verfügung gestellt

¹⁹⁰ Vgl. 卫西谛: 水边的秉爱。文章来源:
<http://whvictoria.blog.163.com/blog/static/128478574201042632125908/>

worden. So kam es, dass Feng Yan erneut nach Guilin reiste, um Bing`ais Geschichte weiter zu filmen.¹⁹¹

Während der neuerlichen Dreharbeiten im Jahr 2002 war die freundschaftliche Beziehung zwischen Feng Yan und ihrer Protagonistin an einem Höhepunkt angelangt. Feng Yan konnte viele vertraute Gespräche aufzeichnen. Auch die Abschlussequenz des Filmes entstand zu jenem Zeitpunkt. Feng Yan erklärt sich die Vertrautheit zwischen den beiden Frauen mitunter damit, dass sich Bing`ai zu jener Zeit bereits nicht mehr „umsah“.¹⁹²

*Es war die Zeit als Bing`ai wusste, dass sie bald umziehen müsste. Den Kopf voll mit Sorgen, öffnete sie mir ihr Herz und störte sich nicht mehr länger daran, ob ich sie dabei filmte oder nicht.*¹⁹³

7.4 Zum Film

Der Film *Bing`ai* ist am Ufer des Yangtses angesiedelt und dokumentiert das Leben der Bäuerin Zhang Bing`ai. Diese führt gemeinsam mit ihrem Mann und zwei Kindern ein Leben im Einklang mit der Natur. Das Brot verdient sich die Familie durch harte Arbeit am Feld, den Orangenanbau und die Schweinezucht.

Die Umsiedlungskampagne, einhergehend mit dem Bau des Drei-Schluchten Staudamms, stellt die Familie vor ungeahnte Herausforderungen.

Über Wandanschläge wird die lokale Bevölkerung darüber informiert, dass sie umsiedeln muss. Bereits nach kurzer Zeit nimmt ein Großteil der Nachbarn von Familie Zhang die Kompensationszahlung an, und beginnt mit dem Umsiedeln. Gepäck, Möbel und Inventar werden auf Boote verladen. Ganze Häuser werden vom Fundament bis zum Dach abgetragen, um sie ins neue Zuhause flussabwärts zu transportieren. Die Stimmung unter den SiedlerInnen erscheint feierlich.

Familie Zhang bleibt alleine in der einsamen Gegend zurück. Ein Ort, der einst belebt war, gleicht nun einem Geisterdorf.

¹⁹¹冯艳：至高无上的幸福。

¹⁹² Timecode: 46`15.

¹⁹³ 是因为那时候她也不在乎了。她自己马上就要移民必须要搬走她已经顾不上我拍不拍她，满脑子都是她自己的心事。 Timecode: 46`50.

Bing`ai war als einzige Bewohnerin nicht bereit, ihr Land aufzugeben. Keine Entschädigungszahlung konnte sie überzeugen, der Umsiedlung zuzustimmen.

Der Film erzählt bald über die Gründe, die es für Bing`ai und ihren Mann unmöglich machen, ihr Land zu verlassen. Zum einen sind die Entschädigungszahlungen viel zu niedrig, zum anderen hindert die Behinderung des Mannes Bing`ai daran, in der Stadt ein neues Leben zu beginnen. Bing`ai muss als Folge der Behinderung ihres Mannes als Bäuerin den Großteil des Einkommens der Familie erwirtschaften. Das Land gibt ihr alles, und sie hat gelernt, durch viel harte Arbeit, trotz der Schwäche ihres Mannes, den Ertrag aus ihrer Arbeit zu ziehen, der ihrer Familie das Überleben sichert. In vielen Diskussionen mit den Dorfkadern besticht Bing`ai durch ihre Willenskraft. Der Film dokumentiert, wie Bing`ai für ihre Rechte und ihre Würde eintritt.

Ihre Hoffnung, durch ihren Widerstand der Umsiedlung zu entgehen, bleibt bis zuletzt. Sie empfindet tiefe Liebe für die Erde, die sie bestellt, da diese alles hervorbringt, was sie zum Leben benötigt. Der Film verfolgt den Kampf, der sich über mehrere Jahre hinzieht. Der Abspann des Films verrät, dass Bing`ai und ihre Familie ihr Zuhause schlussendlich trotzdem verlassen mussten.¹⁹⁴

7.5 Filmanalyse

Bevor ich mich der Filmanalyse widme, möchte ich an dieser Stelle feststellen, dass es ein kritisches Unterfangen darstellt, einen Dokumentarfilm einer Dokumentarfilmanalyse zu unterziehen. Viele Momente eines Dokumentarfilms entstehen aus einer Situation heraus und ohne großes Einwirkungsvermögen von Seiten der Regisseurin. Im Bereich der Einstellungsgrößen obliegt es jedoch sehr wohl der Regisseurin, dem Filmmaterial eine subjektive Wertung zu geben.

Ganz grob lassen sich im Film drei Handlungsstränge vermerken:

- Die Verhandlungen zwischen Zhang Bing`ai und lokalen Kadern
- Das Familienleben von Zhang Bing`ai
- Die Feldarbeit und die dabei geführten Gespräche mit der Regisseurin¹⁹⁵

¹⁹⁴ Vgl. <http://movie.douban.com/review/1238562/> (Zugriff: 23.02.2013).

¹⁹⁵ Vgl. <http://news.artxun.com/diaoke-1313-6561408.shtml> (Zugriff: 09.07.2013).

Im Zentrum der sequentiellen Filmanalyse stehen Sequenzen die deutlich machen, warum Bing`ai alles daran setzt, in ihrem Zuhause bleiben zu können. Der anfängliche Widerstand dem eigenen Mann gegenüber, dem eigenen Schicksal gegenüber, verlagert sich im Laufe der Jahre auf einen Widerstand gegen die Dorfkader und die Umsiedlung. Das Ziel der Analyse besteht darin, jene Sequenzen hervorzuheben, die Aufschluss über den Wandel in den Beziehungen geben. Es gilt die Hintergründe zu klären, die es für Bing`ai unmöglich machen wegzuziehen, während die Mehrzahl der DorfbewohnerInnen einem Umzug positiv gegenüberstand.

Feng Yans Ziel ist es, in ihrem filmischen Schaffen ihrer Protagonistin nahe zu kommen und deren Seele zum Ausdruck zu bringen. Jene dichten Augenblicke, die die Nähe zwischen den Menschen (sowohl zwischen den ProtagonistInnen, als auch zwischen der Protagonistin und der Regisseurin) deutlich machen, gilt es im Folgenden hervorzuheben.

Die Ergebnisse der Filmanalyse werden in tabellarischer Form aufgezeichnet. Erhebungsdaten sind die Zeitangabe der Sequenz, die Einstellungsgröße, der Handlungsablauf sowie ein Kommentar.

	Timecode	Handlung
	0:00:00	Establishment „Panorama“: Zhang Bing`ai am Fluss beim Wäschewaschen.
Über die Panorama Einstellung wird geografisch und emotional in den Film eingeführt. Die Frau, Bing`ai, wäscht am Wasser des Yangtses die Wäsche. Diese erste Szene zeigt zwei Faktoren, die untrennbar zusammengehören. Das Wasser und Bing`ai. Zu dieser Ansicht gelangt man, da der Fluss für Bing`ai in vielerlei Hinsicht überlebensnotwendig ist. Sie verwendet Wasser zum Bewässern ihrer Felder und für häusliche Tätigkeiten. So wichtig, wie für sie Wasser ist, ist für sie Erde. Denn diese bringt alles hervor, was sie braucht. Im Film erklärt sie: „Die Erde kann dir alles geben. Die Erde ist der größte Schatz, alles kannst du anpflanzen. Auch Geld kannst du durch sie verdienen.“ 土能生万物。土是最宝贝的任何东西都能种她也能生钱。		

Im weiteren Verlauf des Films wird immer wieder deutlich, welche Bedeutung die Verbindung zum Fluss und zur Erde für Bing`ai hat.		
		Insert mit Filmtitel 秉爱 (Filmtitel, BING`AI, ohne englische Übersetzung).
	0:02:00	Insert mit dem Namen der Hauptprotagonistin, Zhang Bing`ai.
	0:02:50	Familienvater Zhang Xiongyun (熊云) beim Geschirrwaschen.
	0:04:40	„Halb Totale“: Bing`ai bei der Feldarbeit. „Große“: Hände und Beine, Bearbeitung des Bodens.
Mit der gewählten Einstellungsgröße, der Halbtotale, legt die Regisseurin Gewicht auf die harte Arbeit die Bing`ai verrichtet. Mit der Kamera versucht sie, einzelne Handgriffe und deren Auswirkung einzufangen. Sie zeigt die Früchte, die Bing`ai aus der Erde zieht.		
	0:05:50	„Nahe“: Xiongyun bei der Orangenernte, „Große“: Seine Hände beim Pflücken der Orangen, „Große“: Das Ablegen der Orangen im Korb.
Auch in dieser gewählten Einstellungsgröße weist Feng Yan filmisch auf die große Bedeutung hin, die die Früchte für die Familie Zhang haben. Durch die „Große“ Einstellung wird der betrachtenden Person die Behutsamkeit vor Augen geführt, mit der Herr Zhang die kostbaren Früchte behandelt. Es wird deutlich, dass Feng Yan die Nähe zwischen Familie Zhang und der Natur unterstreichen möchte. Die Einstellungen verkörpern gut den respektvollen Umgang mit der Ernte. Es wird deutlich, dass Feng Yan nicht irgendwelche Bauern begleitet, sie begleitet Menschen, die im Einklang mit der Natur leben und dafür alles von ihr bekommen.		
	0:06:34	Bing`ai kommt auf ihren Mann zu, begutachtet die Ernte.
	0:06:50	Bing`ai wird beim Aufschultern der Orangenkörbe gezeigt.
	0:07:01	Bing`ai trägt am Rücken zwei Orangenkörbe.
Wenn auch die Eheleute respektvoll mit der Ernte umgehen, so zeigt doch diese nächste Sequenz, dass die Beziehung zwischen den Beiden abgekühlt und distanziert ist. Während Bing`ai die ganze Last auf ihrem Rücken trägt, kann ihr Mann nur leichte Last tragen. Diese Distanz ist auf der Bildebene spürbar und in der Beanstandung Bing`ais, ihr Mann habe zu		

wenig Orangen geerntet.		
Bing`ai geht auf die Regisseurin zu. Schwenk: Beim Vorübergehen Bing`ais an der Regisseurin.		
Anfangs erscheint die Beziehung zwischen Regisseurin und Protagonistin ebenfalls kühl. Dies zeigt sich, da die Distanz zwischen Kamera und Protagonistin am Anfang vorwiegend groß gewählt wurde. Bing`ai spricht in einer der Anfangssequenzen direkt in die Kamera. Es entsteht der Eindruck, sie sei durch die Anwesenheit der Kamera genervt und irritiert.		
Wie schon erwähnt, berichtete Feng Yan, dass unter allen ProtagonistInnen, die sie jemals gefilmt hatte, Bing`ai diejenige war, mit der es am schwierigsten war, eine Beziehung aufzubauen. Darüber hinaus bestand die Herausforderung darin, passende Gelegenheiten zum Drehen zu finden. Bing`ai bat die Filmemacherin zu Beginn der Dreharbeiten regelmäßig, mit dem Filmen aufzuhören. ¹⁹⁶ Deshalb kam Feng Yan zu Beginn des Films eine Beobachterrolle zu. Mit ihrer Kamera verfolgt sie die Bewegungen von Bing`ai. Ihr Ziel ist es, die täglichen Aufgaben der Bäuerin zu dokumentieren.		
	0:07:32	„Panorama“: Atmosphärische Einstellung Frachtschiff unterwegs am Yangtse, Zoom aus Bild heraus. Ein kleines Dorf ist zu sehen.
An dieser Stelle macht Feng Yan eine Einführungs-Einstellung ins Dorf Guilin. Während im Establishment, zum Filmanfang, Bing`ai zu sehen war, macht diese Einstellung mit dem Handlungsort vertraut: Dem Dorf Guilin, am Yangtse.		
	0:07:55	Zwischentitel ¹⁹⁷ : Guilin, in der Provinz Hubei.
	0:09:15	„Totale“: Dorfbewohner bringen einen Wandanschlag an.
Bereits zu Beginn des Films wird in die Thematik der Umsiedlung eingeführt. Feng Yan filmt die DorfbewohnerInnen, die durch Wandanschläge über die Maßnahmen zur Umsiedlung erfahren.		
	0:10:02	Black ¹⁹⁸

¹⁹⁶ Vgl. Feng Yan, (O. A.).

¹⁹⁷ (Ein Schrifttitel der unterstützend Informationen zur Filmhandlung bereitstellt. Vgl. Beicken, S. 197).

¹⁹⁸ Ein schwarzes Bild ist zu sehen.

		Zwischentitel: Am 10. April 1996 wurde die erste Liste der DorfbewohnerInnen, die aus dem Dorf Guilin weggesiedelt werden sollten, veröffentlicht. Die Liste beinhaltet die Namen von 310 DorfbewohnerInnen. 1996 年 4 月 1 日 桂林村贴出了第一批外迁移民名单第一批外迁移民共计 310 人。
	0:10:09	Zwischentitel: Im Jahr 2009, vor der Fertigstellung der großen Staumauer des Drei Schluchten Staudamms, werden mehr als 800 unter der Flutgrenze lebende DorfbewohnerInnen aus Guilin zu den Objekten der Umsiedlung gehören. 在 2009 年三峡大坝建成之前 175 米水位线以下的 800 多位村民都属于移民对象。
Die Zwischentitel geben Hintergrundinformationen zum Staudammbau und machen die ZuseherInnen mit der Problematik der Umsiedlung vertraut. Sie ergänzen die persönliche Geschichte Bing`ais. Darüber hinaus werden immer wieder Inserts gebracht, die die Auswirkungen der Umsiedlung beschreiben.		
	0:10:18	„Totale“: Innenhof: Bing`ais NachbarInnen bereiten ihren Umzug vor. Bing`ai isst und beobachtet das Geschehen.
In dieser Einstellung wird bereits deutlich, dass Bing`ai einen anderen Weg gewählt hat als die anderen DorfbewohnerInnen. Die NachbarInnen packen eilig ihr Hab und Gut zusammen, während Bing`ai unbeeindruckt gemütlich isst.		
	0:11:50	Im Untertitel wird darauf hingewiesen, dass auch Bing`ais Schwager den Umsiedlungsvertrag mit dem Dorfkader unterzeichnet hat.
	0:14:39	Im Haus diskutieren Bing`ai und ihr Mann mit den Beamten.
	0:15:25	Bing`ai stellt die Forderung einer kleinen Parzelle Land, damit sie weiterhin ihre Erwerbsgrundlage als Bäuerin sichern kann.
Diese Einstellung zeigt das erste Gespräch zwischen Familie Zhang und den Beamten. Im weiteren Verlauf des Filmes wird Feng Yan noch einige Male mit ihrer Kamera Diskussionen		

eingefangen. Die Gespräche mit den Beamten stellen, wie zuvor erwähnt, einen der drei Haupthandlungsstränge des Filmes dar.

In der Anfangssequenz des Filmes wurde filmisch das Hauptaugenmerk darauf gelegt, die tiefe Verbundenheit zwischen Bing`ai und dem Land, das sie bestellt, zu zeigen. In den oben zitierten Diskussionen erinnert man sich als ZuseherIn an die große Behutsamkeit, mit der das Ehepaar „Mutter Erde“ bewirtschaftet. Eine interessante Entdeckung ist hierbei: Während Bing`ai sich anfangs beschwerte, einen Großteil der Arbeit ihres Mannes übernehmen zu müssen, fällt in der ersten Verhandlung mit den Beamten auf, dass sie die Behinderung ihres Mannes als Vorwand nützt, um für ihr Anliegen einzutreten. Als Argument, warum ein Umzug für ihre Familie nicht in Frage komme, erzählt sie, dass sie alleine für den Großteil des Einkommens aufkommen müsse und an einem anderen Ort, an dem ihr Mann auch voll arbeiten müsste, nicht überleben könnte. Bereits in der Einstellung zu Beginn des Films, in der Bing`ai die schweren Körbe trägt, wird klar, dass die Arbeitsaufteilung von Familie Zhang nicht ausgeglichen ist. Während Bing`ai Schwerstarbeit verrichtet, kann ihr Mann nur leichtere Tätigkeiten ausüben. Sie weist darauf hin, dass sie, wenn ihr Mann nicht krank wäre, schon längst weggezogen wäre.¹⁹⁹

Die große Distanz innerhalb der Beziehung des Ehepaars wird in folgender Sequenz deutlich: *„Ich hätte meinen Mann bereits vor langer Zeit verlassen, wäre ich eine moderne Frau. Der einzige Grund, warum ich keinen Selbstmord begangen habe, sind meine Kinder.“*²⁰⁰

	0:16:19	„Halb Totale“: Schwägerin
Die Schwägerin bestätigt, dass Bing`ais Mann in einer schlechten Verfassung ist und nicht so viel Arbeit leisten kann, wie die anderen. ²⁰¹		
	0:19:00	„Halb Totale“: Im Haus: Ehepaar Zhang mit entmutigtem Gesichtsausdruck.
In dieser Sequenz wird deutlich, dass die Regisseurin der Seele ihrer Protagonistin näher kommt. Nachdem weitere Nachbarn umsiedeln, wird Familie Zhang erneut mit der Thematik		

¹⁹⁹ BING`AI: 0:14:53 如果他身体没有问题 我心愿逃生出去 确确实实在目前情况下 在别处不能维持生活。

²⁰⁰ BING`AI: 0:15:56 我要是像人家兴那个的 我早就跑了我没死 是因为舍不得两个儿。

²⁰¹ BING`AI: 0:16:19 16 50 看他不是个健康人 他一直是个病家伙 这个我们都晓得。。。他是个病人伙 不像我们能做得。

des Umzugs konfrontiert. Die Lage erscheint noch aussichtsloser, nachdem Bing`ai vernommen hat, dass auch die Familie von Lao Er umgezogen ist.<sup>202</sup> Bing`ais Gesichtsausdruck ist besorgt, ihre Körperhaltung erscheint geduckt. In dieser Situation erstaunt ihr in früheren Sequenzen zurückhaltender Ehemann, als er erwidert: „*Ob Lao Er nun geht oder nicht, was interessiert es uns? Wir haben bereits beschlossen zu bleiben.*“²⁰³

	0:19:29	„Große“: Kopf Zhang Bing`ai.
--	---------	------------------------------

In dieser Einstellung erfasst Feng Yan die Stimmungslage Bing`ais gut. Im Vergleich zu vorangehenden Einstellungen wirkt die Beziehung zwischen Protagonistin und Regisseurin nun schon etwas entspannter.

	0:19:53	„Nahe“: Bing`ai bestellt mit ihrer Spitzhacke das Feld.
--	---------	---

Im Verlauf des Filmes setzt Feng Yan immer wieder Sequenzen ein, in denen sie Bing`ai bei der Feldarbeit zeigt. Auf der Tonebene sind Erzählungen der Protagonistin zu hören. Dies gibt dem Film einen natürlichen Rhythmus.

Das erste vertraute Gespräch zwischen der Regisseurin und Bing`ai geht zurück auf die erste Diskussion mit den Dorfkadern. Zu jenem Zeitpunkt scheint die Situation hoffnungslos zu sein. Dies ist der Moment, als Bing`ai Feng Yan zum ersten Mal mit aufs Feld nimmt und ihr dort wie einer Freundin das Herz auszuschüttet.²⁰⁴ Sie spricht mit Feng Yan über ihre Ängste:

„Wenn wir nicht umziehen, werden sie uns unsere Haushaltsregistrierung 户口 hukou, aberkennen. Ohne Haushaltsregistrierung [...] können unsere Kinder nicht zur Schule gehen. Und wir müssen gezwungenermaßen umziehen. Wir haben wirklich keine andere Option. Wir müssten unserer Kinder wegen umziehen. Und dabei möchte ich wirklich nicht wegziehen.“

不走就采取下户口的办法向我们这种情况下 他把你户口下了 尼尔尚不成学了 必然要走 大人为了孩子上学肯定要走 我不想走啊 你听我讲。

²⁰² 我好像听到老二也要移民走。

²⁰³ BING`AI: 0:19:16: 管他走不走反正我们自己决定了。

²⁰⁴ BING`AI: 0:20:00.

Und sie meint weiter: <i>„Menschen können nicht so einfach besiegt werden, auch ich werde nicht so leicht aufgeben. Auch ohne Haushaltsregistrierung werde ich mein Leben hier fortsetzen.“</i>²⁰⁵ 人狠不了人。反正到任何时候难不难不住我。户口下了我还要生存。 “建立三峡迎接新世界！”		
	0:21:27	„Totale“: DorfbewohnerInnen beim Abtransport von Dachschindeln, danach wird ein Haus gezeigt, das nur noch aus Hauswänden besteht.
In dieser Sequenz wird dem/der BetrachterIn die Unaufhaltbarkeit der Entwicklungen vergegenwärtigt. Die „Totale“ ermöglicht Einblicke in die Geschäftigkeit der Ereignisse und zeigt, dass viele der BewohnerInnen sich freiwillig und ohne Widerstand auf den Weg begeben.		
	0:23:25	„Totale“: Dorfmauer mit Schriftzeichen: <i>„Mit dem Bau des Drei Schluchten Damms der Welt näher kommen.“</i> ²⁰⁶ Davor: Mit Habseligkeiten beladene Menschen, am Weg zum Transportboot.
Trotz der positiven Abschiedsszenen, die im Film gezeigt wurden, verbleibt der Eindruck eines bewusst gewählten Zeichens gegen die Umsiedlung von Seiten der Regisseurin.		
	0:24:33	Black: Zwischentitel: Am 1. Juni 1996 verließ die erste Gruppe der BewohnerInnen Guilin, um ins 120 Kilometer flussabwärts gelegene Dongshi zu ziehen. 21 Menschen aus vier Haushalten siedelten um. Danach: Abschiedszeremonie mit Knallfröschen. 1996 年 6 月一日股邻村实施第一次移民集体外迁 目的地是下游客人 120 公里处的董事镇 共 4 户 21 口人。
	0:27:00	Zwischentitel: 2002. Sechs Jahre später. 2006 年（6 年后）。
Der Zwischentitel „Sechs Jahre später“ markiert einen Wendepunkt im Film. Nicht nur die		

²⁰⁵BING`AI: 0:20:53

Beziehung zwischen Bing`ai und ihrem Mann wird ab jenem Zeitpunkt herzlicher, sondern auch die Beziehung zwischen Feng Yan und Bing`ai. ²⁰⁷		
	0:27:08- 0:27:23	15 Sekunden Atmosphäre: Das Haus von Bing`ai steht als letztes inmitten eines Schutthaufens. Alle benachbarten Häuser wurden abgetragen.
Wieder wählt die Regisseurin ein Bild, das den BetrachterInnen ein Gefühl von der Unaufhaltsamkeit der Entwicklungen am Yangtse geben sollte. An das einstige Dorf erinnert nun nur noch Bing`ais Haus als letztes Überbleibsel. Hätten nicht frühere Sequenzen des Films das ursprüngliche Aussehen des Dorfes festgehalten, so würde zu jenem Zeitpunkt des Films niemand für möglich halten, dass der zu sehende Schutthaufen zuvor das Zuhause vieler Menschen war. Da Feng Yan eine große Zeitspanne mit Bing`ai zugebracht hat, ermöglicht das Filmmaterial, das sie im Laufe der Zeit gesammelt hat, Rückschlüsse auf das einstige Leben im Dorf. Es ist Ogawa Shinsuke, der von RegisseurInnen verlangt, erst viel Zeit und Hingabe aufzubringen, um später Filme „ernten“, zu können. Er rechtfertigt dies damit, dass es für die Regie führende Person erst gelte, die Sprache des Getreides zu hören, um sich anschließend dem Bauer zu nähern. Diese Vorgehensweise ermöglicht es, erst das Umfeld des Protagonisten/ der Protagonistin genau kennenzulernen, um daraufhin ein besseres Verständnis für die Person zu entwickeln und dies filmisch umzusetzen. Ogawa meint, dass ohne eine behutsame Annäherung, das Leben der ProtagonistInnen für die FilmemacherInnen fremd, wie das von „Außerirdischen“ erscheint.²⁰⁸ Im Falle des Films <i>Bing`ai</i> betrat Feng Yan völliges Neuland und musste sich erst auf die Drehumgebung einstellen. Auch für Bing`ai und ihre Familie war die stete Anwesenheit der Filmemacherin und deren Kamera eine Umstellung.		
	0:27:23	„Nahe“: Bing`ai beim Nähen des Turnschuhs ihrer Tochter. „Detail“: Ihre Hände.

²⁰⁷ BING`AI: 0:34:52.

²⁰⁸ 山(编者): 2007, 页 153。

Die Anwesenheit Feng Yans Kamera scheint zu jenem Zeitpunkt von Bing`ai bereits nicht mehr wahrgenommen zu werden. In Gedanken versunken geht sie ihrer Arbeit nach. Immer wieder versucht Feng Yan mit ihrer Kamera, die Essenz einer Handlung ihrer Protagonistin einzufangen. Geschickt betont sie durch eine Detailaufnahme die erfahrenen Hände Bing`ais. Wie bereits bei den Anfangssequenzen des Films geht die Regisseurin auch an dieser Stelle immer wieder dazu über Vorgänge, die Bing`ai verrichtet, akribisch zu dokumentieren. Es sind die Hände Bing`ais mit denen sie ihre Umgebung fruchtbar macht.

Das zweite intime Gespräch zwischen Feng Yan und Bing`ai ergibt sich, nachdem sich die mittlerweile 15-jährige Tochter Lin Zhi nach einem kurzen Besuch wieder auf den Schulweg begibt. Nachdem das Mädchen außer Sicht ist, spricht Bing`ai über ihre eigene Schulzeit. Sie erzählt von den Wirren der Kulturrevolution. Damals hatten SchülerInnen die Aufgabe, täglich aufs Neue Wandzeitungen zu verfassen. Die LehrerInnen waren zu erschöpft, um zu unterrichten. Eines Tages kam die Anweisung, dass alle SchülerInnen, egal ob aus der Stadt oder vom Land, die Grundlagen der Landwirtschaft erlernen mussten. Für die Jugendlichen vom Land war dies eine unnötige Beschäftigung, da sie sich jene Fertigkeiten bereits zu Hause angeeignet hatten. Eine sinnvolle Ausbildung war zu jener Zeit unmöglich.²⁰⁹

	0:30:21	„Halb Totale“: Bing`ai am Weg zum Feld. Daraufhin „Totale“: Bing`ai beim Jäten ihres Feldes.
--	---------	--

	0:32:00	Atmosphäre: Berge, die im Nebel stehen. Daraufhin ein einzelner, verlorener roter Schuh im Regen.
--	---------	---

Mit dem Zwischenschnitt des Regens und des Schuhs scheint die Regisseurin die Leere Bing`ais widerzugeben, die eintritt als das Kind das Zuhause verlässt. Traurigkeit liegt in der Luft, beide Kinder sind aus dem Haus.

	0:32:20	„Nahe“: Bing`ai beim Zubereiten des Essens für ihren Sohn.
--	---------	--

Auch der Sohn geht in einem Nachbarort zur Schule und schläft auswärts. Deswegen bringt Bing`ai in einer der folgenden Einstellungen Essen und Verpflegungsgeld zu ihrem Sohn in die Schule.

²⁰⁹ Vgl. BING`AI 00:30:34.

	0:33:25	„Nahe“: Bing`ai frisiert sich.
Diese Sequenz bringt die Verbundenheit zwischen den beiden Frauen, der Regisseurin und der Protagonistin gut zum Ausdruck. Bing`ai hat sich zu jenem Zeitpunkt bereits an die Präsenz von Feng Yan gewöhnt. Unbeeindruckt verfolgt sie ihre Aufgaben, ganz so, als wäre sie allein. Feng Yan und ihre Kamera gehörten zu jenem Zeitpunkt bereits zum „Inventar“. Die Situation wirkt natürlich und entspricht der Intention eines Dokumentarfilms Wirklichkeit darzustellen. Es ist Abend. Feng Yan muss ohne künstliches Licht auskommen, deswegen erscheint die Bildoberfläche grob körnig.		
	0:39:50	Atmosphäre: Nacht, ein Schiff fährt mit starkem Licht den Yangtse entlang.
	0:40:09	Atmosphäre: Eine Stromleitung, im Hintergrund zunehmender Mond.
Feng Yan setzt immer wieder zwischen den einzelnen thematischen Blöcken eine Vielzahl atmosphärischer Schnitte. Eine Unterteilung in einzelne Themenblöcke entsteht so. Der zunehmende Mond, der hier als Zwischenschnitt verwendet wird, ist innerhalb der chinesischen Tradition von Bedeutung. Der chinesischen Tradition nach ist der Mond im Herbst am schönsten, und auch das Mond-Fest wird im Herbst begangen. Mit dem Mond wird das Weibliche, das sich Zurückziehen der Natur sowie die vom Schicksal vorherbestimmte Heirat verbunden.²¹⁰		
	0:40:30	„Totale“: Im Haus: Bing`ai und ihr Mann beim Füße waschen.
Die Atmosphäre mit dem Mond im Hintergrund bereitet auf das kommende Motiv vor. Mit Andauern der Dreharbeiten verbesserte sich auch die Beziehung des Ehepaars zunehmend. Bing`ai und Xiongyun werden gezeigt, wie sie sich gegenseitig behilflich sind. Es wird deutlich: Die anfangs kühle Atmosphäre zwischen den beiden ist über die Jahre verflogen. Der gemeinsame Kampf während der vergangenen sechs Jahre hat die beiden zusammengeschweißt. In der Vorstellung Ogawa Shinsukes bedingt die lange Drehzeit, dass die Regisseurin fast unbemerkt, die Geschehnisse im Zuhause der Familie Zhang dokumentieren darf. Folgende Situation, in der Ogawa Shinsuke einst war, lässt sich auf Feng Yans Drehsituation		

²¹⁰ Vgl. Eberhard, 1987, S. 197.

übertragen:		
<i>Wir befanden uns bereits seit dreizehn Jahren im Dorf. Wir waren mit jedem/er einzelnen DorfbewohnerIn vertraut. Einzelne Geschichten der Menschen hatten wir bereits mehrmals gehört. Auch den DorfbewohnerInnen ist klar, dass wir uns mit ihren Anliegen vertraut gemacht haben.</i>²¹¹ 我们到村里来已经有十年了，对村里每一个人的表里都很熟悉，他们的“故事”也已经听过了几回几十回，而他们也很清楚我们了解他们的“各种事情”。		
	0:42:54	Atmosphäre: Blick aus dem Haus der Familie Zhang. Der Yangtse reicht mittlerweile bis weit herauf. Der Abstand zwischen Fluss und Haus hat sich verkleinert.
	0:43:06	„Totale“: Bing`ai kocht, Schwenk zu ihrem Mann, der am Stuhl sitzt.
	0:43:34	„Halb Totale“: Innenhof: Bing`ai, Xiongyun und Lin Zhi beim Essen.
	0:43:45	„Nahe“: Lin Zhi mit ihrer Reisschüssel beim Essen.
	0:43:53	„Nahe“: Xiongyun mit seiner Reisschüssel.
	0:44:04	„Nahe“: Bing`ai mit ihrer Reisschüssel.
Die Geschehnisse auf der Bildebene stehen in dieser Sequenz im Vordergrund. In dieser Einstellung fehlt der Ton. Es bleibt die Frage offen, ob es sich um ein technisches Problem oder um eine bewusst gewählte Filmästhetik handelt. In jedem Fall gelangt der Fokus dadurch auf die Bildebene. Durch das Hintereinanderstellen der drei „Nahen“ Einstellungen wird den ZuseherInnen ermöglicht, die einzelnen ProtagonistInnen in ihrer Besonderheit zu beobachten. Indem sowohl Lin Zhi als auch Xiongyun und Bing`ai nacheinander „ins Visier“ genommen werden, zeigt sich, wie sich alle drei über die Jahre verändert haben. Die „Nahe“ macht mit den einzelnen ProtagonistInnen vertraut und lässt Sympathie entstehen.		
	0:44:20	„Halb Totale“: Bing`ai sitzt auf einem Stein am gefluteten Yangtse. Das

²¹¹山(编者), 2007, 页 153。

		Wasser reicht bis weit herauf. Gesprächsthema: Die Beziehung zwischen Bing`ai und ihrem Mann.
Für Ogawa Shinsuke ist beim dokumentarischen Arbeiten die richtige Fragestellung sehr wichtig. Er bat einst einen Protagonisten eine Geschichte zu erzählen. Erst würde er dem Protagonisten klar machen, dass sich seine Geschichte gut mit der Kamera erfassen ließe und es bestimmt interessant wäre, sie aufzuzeichnen. Dann würde er ihn bitten, selbst den Zeitpunkt zu wählen, von dem an er seine Geschichte beginnen möchte. Dadurch kann er die Geschichte mit vollem Elan erzählen und die Handlung und Dialoge selbst gestalten. Dies hat zur Folge, dass das Gemüt des Protagonisten gut zum Ausdruck gebracht wird.²¹² Bing`ai erzählt über die Beziehung mit ihrem Mann:   <i>Wir haben nie über Liebe gesprochen. Andere verlieben sich erst und heiraten dann. Bei uns war es genau anders rum. Wir haben erst geheiratet und haben dann Gefühle füreinander entwickelt.</i>   <i>我们真正说谈恋爱 我们没谈过恋爱 他们说先恋爱后结婚我们是先结婚后恋爱。</i>   <i>BING`AI: 00:44:22</i></p> <p>Über ihre ursprüngliche Liebe erzählt sie:</p> <p><i>Früher hatte ich einen Freund, mit dem ich mich gerne geheim traf. Mit meinem Mann hingegen verbrachte ich erst nach der Hochzeit Zeit.</i></p> <p><i>我原来的那个男朋友还一起玩过 跟他我真好 没结婚之前两个人从来没有走过一起。</i> <i>BING`AI: 00:44:38</i> Ihrer Hochzeit hat sie in trauriger Erinnerung: <i>Ich heiratete am 27. August des Mondkalenders. Zwei Tage vor der Hochzeit pflanzte ich noch Erbsen im Feld und am Abend der Hochzeit hatten wir viele Gäste. 10 bis 20 Tische mussten bewirtet werden. Gleichwohl ich am nächsten Tag heiraten sollte, verbrachte ich den Abend vor der Hochzeit mit Arbeit. [...] Erst um zwei Uhr früh</i>		

²¹²Vgl. 山(编者), 2007, 页 153 f.

sagte meine Großmutter, ich solle jetzt schlafen gehen!

你看 我农历8 余额7 结婚的 我8 月25 还在破里种土豆8 余额6 日晚上要酬客 作了120 张桌子8 余额6 的那天我第二天就要当新娘子了[...] 26 日晚上已经2 点钟了我外婆才说 张秉爱你还是睡一下吧 你想明天晚上什么时候才睡成气[...] 我结婚时非常不高兴 说个实在话。BING`AI: 00:44:48

Rückblickend sei der Tag ihrer Hochzeit kein glücklicher gewesen.

0:47:35

Zwischenschnitt: Atmosphäre: Hochwasser am Yangtse.

Mit diesem Zwischenschnitt bringt die Regisseurin die Gefühlswelt von Bing`ai auf der Bildebene zum Ausdruck.

Sie fährt weiter zu ihrer Ehe fort:

Zu jener Zeit hatten wir noch keine Gefühle füreinander. Während ich am Tag nach der Hochzeit gleich aufstand und Wäsche wusch, schlief er noch lange weiter, so wie er es von seiner Mutter zu Hause kannte. Erst langsam entdeckte Xiongyun, dass ich viel zu hart arbeitete, und er begann mir zu helfen. Erst später entwickelten wir Gefühle füreinander.

我们真的那个时候 哪怕才结婚了2 个人还是没有感情 我一早就爬起来背水洗衣服他还睡着 跟着他妈时一样 后来他慢慢地慢慢地看到我确实一个人做得太辛苦才逐渐跟着我做 以后才慢慢建立了感情。BING`AI 47: 00:47:45

0:48:10

„Halbtotale“: Bing`ai mit der Hacke bei der Arbeit am Maisfeld.

0:48:24

„Nahe“: Mann mit der Hacke bei der Arbeit am Maisfeld.

0:48:40

„Totale“: Mann und Ehefrau bei der Arbeit am Maisfeld.

0:49:12

„Totale“: Bing`ai und Xiongyun erfrischen sich am Brunnen.

0:49:30

„Nahe“: Bing`ai, sie reicht ihrem Mann gewaschene Pfirsiche.

0:50:00

„Nahe“: Bing`ai, sie lacht in die Kamera und stellt sich neben ihren Mann

		der auch lächelt.
	0:50:58	Atmosphäre: Behausung von Zhang Bing`ai. Die benachbarten Häuser wurden alle abgetragen, nur das Haus von Familie Zhang steht noch.
Auf diese Situation lässt sich folgende These von Ogawa Shinsuke gut übertragen: <i>Erst in der unmittelbaren Konfrontation der Zerstörung, kann die wahre Essenz von Kultur erfahren werden.</i>²¹³ 所以我认为；烧炭之所以曾经在这里繁荣过，并不只是因为它是一种生活手段，并不只是单纯为了糊口才繁荣起来的，而是因为人们从烧炭中学到了生存方式。 Ich verstehe dieses Zitat Ogawa Shinsukes dahingehend, dass ab jenem Moment, da bereits alle umliegenden BewohnerInnen weggesiedelt sind und das weitere Schicksal der Familie Zhang völlig unklar ist, die ungekünstelte Persönlichkeit der Protagonistin zum Vorschein kommt. Diese Einstellung zeigt Bing`ai, wie sie sich stolz neben ihren Mann stellt. Es scheint fast, sie möchte bewusst zeigen, wie sehr sie hinter ihrem Mann steht und ihn mag.		
	0:51:13	„Totale“: Im Haus: Bing`ai sitzt am Stuhl. Ihr Mann sitzt in der Tür.
	0:51:46	„Halb Totale“: Bing`ai beim Unkrautzupfen. Gespräch mit Feng Yan.
In ihren Träumen befindet sich Bing`ai oft in ihrem Elternhaus bei ihrer Mutter. Eher selten träumt sie von ihrem Mann. Ihre Träume führten sie oft bereits Jahre zuvor an Orte, an denen sie später sein sollte. Dieses Phänomen erklärt sie folgender Maßen: <i>Vielleicht ist meine Seele zurückgeblieben. Die Seele bewegt sich nicht einfach mit dem Körper. Vor 20 oder 30 Jahren begann ich von diesem Ort zu träumen.</i> Weitere Träume hatte sie im Zusammenhang mit Abtreibungen, die sie vornehmen ließ. Sie erzählt:		

²¹³山(编者), 2007, 页 106。

Einmal hatte ich inmitten der Nacht einen Traum. Unter meinem Nachttisch waren viele Schlangen. Die Schlangen bahnten sich ihren Weg bis unter mein Bett und versuchten mich zu beißen, worauf ich sagte: Macht nicht mich dafür verantwortlich, ich wollte euch nicht verletzen. Ihr seid mir als meine Kinder gegeben worden, aber die Regierung erlaubte eure Geburt nicht. Unter anderen Umständen hätte ich euch großgezogen. Auch wenn dies für mich bedeutet hätte, hungrig zu bleiben. Reissuppe wäre ausreichend gewesen, für eine Mutter.

Im Dorf erfuhr sie von einem Mythos, der besagt, Schlangen, die in Träumen vorkommen, repräsentieren abgetriebene Kinder.

In jenen Sequenzen wird deutlich, was Ogawa Shinsuke meint, wenn er sagt, man könne durch Dokumentarfilm die Seele der Geschichten erzählenden Person berühren. Er war der Ansicht: Wird die Technik des Dokumentarfilms tatsächlich mit einem Erntevorgang verglichen, so muss die Regie führende Person zu allererst viel Vorarbeit leisten. Die Beziehung zum/zur ProtagonistIn pflegen, wie ein Feld. Nur dann könne die elementare Voraussetzung für Dokumentarfilm, eine gute Beziehung zwischen Regisseurin und Protagonistin, gefördert werden. Als eine freundschaftliche Basis geschaffen war, ermöglichte die Protagonistin ihrer Wegbegleiterin unbewusst, tief in ihr Innerstes vorzudringen.

	0:53:25	Insert: Im Juni 2002 war die zweite Welle der MigrantInnen weggesiedelt. Die zurückgebliebenen DorfbewohnerInnen begannen damit, den Rest des Ackerlandes neu aufzuteilen.
	1:00:40	„Panorama“: Yangtse Frachtschiff.
	1:0:59	„Nahe“: Im Vordergrund ist Bing`ai zu sehen. Im Hintergrund der Yangtse. Es folgt ein weiteres Gespräch über die Entwicklungen nach den Umsiedlungen.

Nachdem viele DorfbewohnerInnen weggezogen sind, werden deren Felder an die zurückgebliebenen BewohnerInnen weitergegeben. Auch Bing`ai erhielt einige Felder. Sie

erwähnt, es seien mittlerweile so viele, dass sie sich gar nicht mehr erinnern könne, wie viele es sind.²¹⁴

An dieser Stelle fällt auf, dass Feng Yans Frage an Bing`ai im Film vorkommt und nicht wie zuvor gehandhabt, herausgeschnitten wurde:

„Ist es so, dass ihr, nachdem die Bewohner weggesiedelt sind, deren Felder bekommen habt?“²¹⁵

An dieser Stelle wird ein weiterer Grund deutlich, warum Bing`ai nicht in die Stadt umziehen möchte. Sie sagt:

„Am Land musst du nur durchhalten, dort ist es nicht so schlecht wie in der Stadt. Mit anderen Worten musst du am Land hart arbeiten während in der Stadt nur herumgespielt wird. Für mich wäre dieses „Spiel“ nicht interessant.“

农村里只要刻一点苦 没有比城市的差。 样样都有的。就是说人要苦要做 在城市里玩得轻松。 我觉得那样玩也没有意思。

An dieser Stelle wird deutlich, dass Bing`ai kein gutes Bild von der Arbeit in der Stadt hat und sie für sich und ihre Familie gute Perspektiven in der Landwirtschaft sieht.

Ein weiterer Grund, der Bing`ai vor einem Leben in der Stadt abschreckt, ist die Angst davor, Dinge tun zu müssen, die sie zuvor auch nicht getan hat.

„In der Stadt bist du auf deine eigenen Fähigkeiten angewiesen, nicht wenige Menschen verdienen schmutziges Geld, in der Stadt.“

城市里靠自己的本事挣钱那才是真本事 多少人挣的都是不正当的钱。

Als Feng Yan fragt, was passiert, wenn im darauf folgenden Jahr das Wasser ansteigt, meint Bing`ai, dass das Wasser nach dem Anstieg auch nicht so weit hoch reichen und ihre Existenz bedrohen würde. Ihr Haus liege in jener Zone, die vom Staat als Pufferzone bei Hochwasser festgelegt wurde.

Bing`ai erzählt voller Enthusiasmus, wie viele neue Pfirsichbäume sie aufforsten wolle, und

²¹⁴ Vgl. BING`AI: 01:08:03.

dass die Bäumchen nach drei Jahren Früchte tragen würden.

Ein weiteres Mal ist Feng Yan auf der Tonebene zu hören, als sie Bing`ai fragt:

„Du möchtest diesen Ort keinesfalls aufgeben, was?“

你舍不得那个地儿是吗? BING`AI 01:03:28

Beide lachen und Bing`ai antwortet (wie bereits zu Beginn der Filmanalyse zitiert):

„Ich kann dieses Stück Erde nicht aufgeben.

舍不得土地 我硬是舍不得土地。 BING`AI 01:3:32

Die Erde kann dir alles geben, sie ist der größte Schatz, alles kannst du auf ihr anpflanzen. Auch Geld kannst du durch sie verdienen.²¹⁶

土能生万物。土是最宝贝的任何东西都能种她也能生钱。

	1:05:40	„Nahe“: Bing`ai.
	1:05:44	„Totale“: Im Haus. Erneute Verhandlungen über einen alternativen Ort, an dem die Familie Zhang wohnen kann.
	1:16:24	Atmosphäre: „Panorama“: Sonnenuntergang, Berge.
	1:16:37	„Halb Totale“: Bing`ai beim Auszupfen von Unkraut. Ein weiteres intimes Gespräch mit Bing`ai.
	1:19:14	„Nahe“: Bing`ai beim Ausbessern von Kleidern.
	1:23:00	„Halb Totale“: Bing`ai, ihr Mann und Dorfkader. Aufstieg zur Parzelle Land, die für Familie Zhang vorgesehen ist.
	1:23:50	Ankunft am Grundstück. Beginn der Diskussion.

Kurz nach der Ankunft bei besagtem Grundstück erfolgt die Aufforderung, dass Feng Yan das Filmen unterlassen muss. Für einige Sekunden ist nur ein schwarzes Bild auf der Bildebene,

und die Stimmen der Menschen sind zu vernehmen. Ab Sequenz 1:23:59 ist auch auf der Bildebene wieder ein Bild zu sehen. Feng Yan hat ihr Filmen doch wieder, versteckt, fortgesetzt. Bei dieser letzten Diskussion, die Familie Zhang mit den lokalen Kadern führt, fällt auf, dass Xiongyun die Argumentation übernimmt und fordert, dass seine Familie mit gerechten Mitteln entschädigt werden müsse. Er hat gelernt, seine Anliegen zu artikulieren.²¹⁷

	1:40:16	Atmosphäre: Vollmond.
	1:40:33	„Nahe“: Im Haus, Ehemann stellt Kerzen auf den Tisch. In der darauffolgenden Einstellung sieht man Bing`ai beim Einheizen des Ofens und beim Kochen.
	1:41:27	„Nahe“: Bing`ai und ihr Ehemann beim Essen zu Tisch. Sie unterhalten sich über die Begradigung des Stückchens Land, das ihnen zugeteilt werden sollte. Die Wasserzuleitung stellt die beiden vor eine Herausforderung.
Wie vorhin bereits angedeutet, verbesserte sich die Beziehung zwischen Bing`ai und Xiongyun zunehmend. Auch die Bildsprache vermag die harmonischere Stimmung zwischen den Eheleuten zum Ausdruck zu bringen. Vor jene Szene, die das Ehepaar beim Gespräch am Abendessentisch zeigt, setzt Feng Yan einen Vollmond, um die Stimmung auf einer anderen Ebene darzustellen. (Hinsichtlich der traditionellen Bedeutung von Vollmond vergleiche mit Sequenz: 00:40:09) Feng Yan verwendet lange Einstellungen, um die Situation zu dokumentieren und dem Publikum zu erlauben, in die Handlung einzutauchen.		
	1:46:15	„Totale“: Bing`ai und Xiongyun brechen allein zur neuerlichen Besichtigung der ihnen zugeteilten Parzelle Land auf.
Verzweifelt stehen sie vor der Frage, ob sie auf das zuvor besichtigte Land übersiedeln sollten. Gemeinsam überlegen sie, wie das Ziel, weiterhin am Fluss leben zu können, doch noch erreicht werden kann.		
	1:49:10	„Nahe“: Bing`ai.

²¹⁷ Vgl. BING`AI: 01:24:52-01:28:00.

An dieser Stelle des Films stellt Bing`ai klar: <i>„Ich fürchte keine Müdigkeit oder (meine Pläne) nicht erfolgreich umsetzen zu können. Und wenn ich vor Müdigkeit sterbe, so bin ich doch der Auffassung, dass meine zwei Kinder ein harmonisches, glückliches Familienleben leben werden.“</i> <i>哪怕累设得法 累得要死 心目中还是想的两个儿想两个儿以后能有个美丽幸福的家庭。BING`AI: 01:49:10.</i>		
	1:52:57	„Große“: Bing`ai am Ufer Bett des Yangtse, nachdenklich.
	1:53:12	„Nahe“: Bing`ai im Gespräch mit Feng Yan.
	1:53:36	„Totale“: Yangtse und Dorf am anderen Flussufer.
	1:53:49	Der Mann von Bing`ai kommt zu Bing`ai. Dialog zwischen den beiden.
Die Schlusszene des Filmes zeigt, dass Feng Yan sowohl mit Bing`ai als auch mit deren Mann eine gute Beziehung aufgebaut hat. Bing`ai sitzt am Ufer des Yangtse, und aus der Ferne gelangt Xiongyun in Sicht. Er reicht seiner Frau Orangen, worauf diese ihn fragt: <i>„Sind die für die Tochter von Feng Yan?“</i> Ihr Mann bejaht.²¹⁸ (Feng Yan wurde während der Dreharbeiten Mutter und setzte trotz Nachwuchs ihre filmische Arbeit am Yangtse fort.) Die Schlusssequenz vermag die harmonische Stimmung gut darzustellen und zeigt, dass Feng Yan ihrem Wunsch nahe gekommen ist, bis zur Seele von Bing`ai durchzudringen.		
	1:54:24	„Halb-Totale“: Xiongyun setzt sich zu Bing`ai in den Sand. Gemeinsam säubern sie die Orangen. Tonebene: Das erste Mal innerhalb des Filmes ist Musik zu hören. Nicht künstlich hinzugefügte Musik, sondern wie die Regisseurin im Interview verriet, von einem vorüberfahrenden Touristenboot. Die Musik verleiht der Sequenz einen romantischen Touch und lässt den Eindruck entstehen, sie wäre speziell für die Schlusszene

²¹⁸ BING`AI: 01:54:14.

		eingesetzt worden. Feng Yan verwendet in ihrem Film jedoch explizit jene Tondokumente, die während den Dreharbeiten eingefangen wurden und verzichtet auf künstliche Geräusche.
Diese Sequenz verdeutlicht: Während in den meisten Ehen erst die Liebe und dann die Heirat kommt, war es bei Bing`ai und ihrem Mann genau andersrum. Feng Yan erwähnte im Interview, dass Bing`ai äußerst gerührt war, als sie den Film das erste Mal sah und sich und ihren Mann wie ein junges verliebtes Paar am Ufer des Yangtse sitzen sah.		
	1:55:11	„Nahe“: Gesicht Xiongyun. Blick in die Ferne.
	1:55:18	„Nahe“: Gesicht Bing`ai.
	1:55:26	„Große“: Hände von Bing`ai beim Reinigen der Orangen.
	1:54:10	„Panorama“: Bing`ai und ihr Mann stehen am Flussufer.
	1:54:44	Schwarz: 1. Insert: Zhang Bing`ai übersiedelte niemals nach Lancaoping.
	1:54:52	2. Insert: Im Juli des Jahres 2002 fiel der Sohn von Bing`ai durch die Universitäts-Aufnahmeprüfung. Er gab seine Studien auf, trat der Armee bei und wurde in die Provinz Xinjiang geschickt.
	1:55:10	3. Insert: Im Februar des Jahres 2003 erreichte der Yangtse eine Höhe von 135 Metern, das Haus der Familie Zhang wurde geflutet.
	1:55:18	4. Insert: Zhang Bing`ai baute eine Hütte auf ihrem Feld und lebte dort für die Dauer eines Jahres. Daraufhin verwendete sie 4800 Yuan des Kompensationsgeldes, um sich eine Hütte an der Straße zu kaufen. Dort lebt die Familie bis zum heutigen Tag.

7.6 Analyse des Nähe-Distanz Verhältnis im Film

Im Rahmen der Filmanalyse habe ich mich auf das Nähe-Distanz Verhältnis, das über den Film transportiert wird, fokussiert. Dokumentarfilm stellt in Cai Mengs Verständnis Dinge so dar, wie sie wirklich passieren. Hier soll die Veränderung der Beziehungen zwischen den Menschen, während des Drehverlaufs, dargestellt werden.

Vor allem zu Beginn der Drehzeit, im ersten Teil des Filmes, ist eine deutliche Distanz zwischen Regisseurin und Protagonistin zu beobachten.

Dies liegt für Feng Yan darin begründet, dass Bing`ai zu jener Zeit sehr zurückgezogen lebte. Sie und ihr Mann hatten seit mehreren Jahren nicht miteinander gesprochen, die Kinder waren der Ansicht, ihre Mutter sei stur, und schenkten ihr deswegen keine Beachtung.²¹⁹

Im Verlauf des Filmes baute Bing`ai immer weiter ihr Schutzschild ab und erzählt Feng Yan von verschiedenen Verletzungen aus ihrem Leben. Bing`ai bittet Feng Yan hierfür, sie hierfür aufs Feld zu begleiten, um ihr dort Geschichten aus ihrem Leben zu erzählen.

Zum Filmebeginn bringt die Bildsprache gut zum Ausdruck, dass Regisseurin und Protagonistin eine distanzierte Beziehung haben. Feng Yan führt dies auf ihr mangelndes Verständnis für die Protagonistin zurück. Die Frauen wuchsen unterschiedlich auf und wurden mit völlig anderen Themen konfrontiert. Während Zhang Bing`ai am Land groß geworden ist, wuchs Feng Yan in der Stadt auf. Feng Yan konnte im Anschluss an ihre Schulbildung studieren und ihrer persönlichen Entwicklung nachgehen. Bing`ai wuchs am Land auf und musste früh Zuhause mithelfen. Immer wieder erzählt sie von den schwierigen Bedingungen, unter denen sie groß geworden ist. In ihrer persönlichen Entwicklung blieb ihr wenig Spielraum, eigene Entscheidungen zu treffen. Als sie ins heiratsfähige Alter kam, wurde sie von ihren Eltern an den Yangtse verheiratet.

Feng Yan stellt die unterschiedliche Situation der Beiden in folgendem Zitat gut dar:

²¹⁹ Vgl. 冯艳: 至高无上的幸福原文转载自南方人物周刊。

Meine Zeit in Japan verging völlig reibungslos, ich kannte keinen Widerstand im Leben. Als ich gerade beim Staudamm angekommen war, versuchte ich mich den Menschen mit einer intellektuellen Haltung zu nähern.

Hier wird deutlich, dass Feng Yan, als sie am den Yangtse ankam, sehr stark von ihrer Universitäts-Erfahrung und Gesprächen mit anderen Intellektuellen geprägt war. Es fiel ihr schwer, die Sprache der BewohnerInnen in Guilin zu sprechen. Erst im Laufe der Jahre entwickelte sie ein Verständnis für die Situation ihrer Protagonistin und konnte diese auch filmisch besser porträtieren.

8 Ergebnisse und Interpretationen

Im folgenden Kapitel werden weitere Erkenntnisse vorgestellt, die eine Annäherung an den Untersuchungsgegenstand erlauben.

8.1 Erkenntnisse: Analyse der Lebensgeschichte Feng Yans

Bei näherem Betrachten der Lebensgeschichte Feng Yans fällt auf, dass die Regisseurin während des Interviews mehrmals auf ihre Kindheit verwies. Immer wieder betonte sie, dass sich zu jener Zeit niemand für die Probleme der Kinder interessierte. Mit vielen Fragen blieb sie deswegen auf sich selbst gestellt. Eine große Orientierungslosigkeit war unter den jungen Menschen weit verbreitet. Feng Yans Kindheit, ihre Jugendzeit bis zu ihrem Aufenthalt in Japan kann als große Identitätssuche bezeichnet werden. Ein neuer Lebensabschnitt begann für Feng Yan in Japan. Dort lernte sie wichtige Wegbegleiter kennen und über diese bekam sie eine neue Sicht auf die Welt und die Gesellschaft. Auf viele ihrer Fragen bekam sie während ihrer Zeit in Japan Antworten. Im Interview betonte sie, dass sie sich glücklich schätze, so viele unterschiedliche JapanerInnen kennen gelernt zu haben. Der intensive Austausch mit Menschen ließ sie Einblicke in unterschiedliche Teile der japanischen Gesellschaft gewinnen. Ein Großteil der japanischen Gesellschaft versucht für gewöhnlich eher die guten Seiten Japans zu zeigen. Feng Yans Bekannte hingegen zeigten ihr ein Japan, das unter anderen Umständen eher im Verborgenen geblieben wäre. Der Austausch mit diesen Menschen ließ sie über viele Dinge nachdenken. Über Dinge nachdenken und dabei stets nach Querverweisen zu suchen sind Qualitäten, die Feng Yan bei ihrer heutigen Arbeit als Dokumentarfilmregisseurin zu Gute kommen. Ihr Streben nach Orientierung prägte Feng Yan während ihres Heranwachsens. Immer wieder begab sie sich auf Spurensuche, um eine ethische Grundhaltung zu entwickeln. Lange Zeit fiel ihr dies jedoch schwer. In Gegenden wie dem Armenviertel von Kamagasaki konnte sie die Situation der dort lebenden Menschen erkunden. Während ihrer Forschungstätigkeit in Xinjiang legte sie mehrmals im Jahr große Distanzen zurück, um sich mit den Bewässerungsanlagen für die WüstenbewohnerInnen auseinanderzusetzen. Auch während ihrer Tätigkeit als Journalistin für die Asian International Press, oder während ihrer Freiwilligentätigkeit in der Schule in Hunan versuchte sie mehr über das Menschsein zu lernen. Ihr Filmprojekt *Bing`ai* entstand aus dem Wunsch heraus, die wahren Bedingungen der Menschen am

Yangtse zu erkunden und mit eigenen Augen zu sehen, worüber nur in den Medien berichtet wird. Der Staudammbau, seine Folgen und vor allem die Situation der Menschen bewegte Feng Yan. Ohne finanzielle Unterstützung machte sie sich über einen Zeitraum von zehn Jahren immer wieder auf den Weg in die Provinz Hubei, um Zhang Bing`ai beim Vorbringen ihres Anliegens zu filmen.

Stets reflektiert sie in ihrer Arbeit mit der Protagonistin über ihre eigene Aufgabe und die Beziehung zur Person, die sie portraitiert.

8.2 Einflussreiche Wegbereiter

Kurz vor dem Ende des narrativen Interviews betonte Feng Yan, dass wichtige Persönlichkeiten stets im richtigen Moment ihren Weg gekreuzt und mit ihr ihren Erfahrungsschatz geteilt haben. Zwei Namen, die Feng Yan im Verlauf des Interviews erwähnte, sind Ye Zhong und Ogawa Shinsuke. Im Folgenden wird deren Einfluss aufgezeigt.

8.2.1 Ye Zhong

Die erste Person, die Feng Yan einen neuen Weg zeigte, war ihr Professor in Japan. Kurz darauf lernte sie Ye Zhong kennen. Ye Zhong verfolgte eine außergewöhnliche filmische Herangehensweise. Während Ye Zhong Feng Yan nach Xinjiang begleitete, um ein Portrait über einen Forscher zu gestalten, bekam Feng Yan die Möglichkeit ihm genau bei der Arbeit zuzusehen. Ihr Interesse an Dokumentarfilm wurde während dieser Reise geweckt.

1993 übernahm Ye Zhong Feng Yans Reisekosten, um ihr eine Teilnahme am Yamagata Filmfestival zu ermöglichen. Die unterschiedlichen Filme, die sie dort sah, eröffneten ihr einen völlig neuen Zugang zum Dokumentarfilm. Ye Zhong ermunterte Feng Yan dazu, selbst filmisch tätig zu werden. Nachdem sie sich 1994 ihre erste Kamera gekauft hatte, begann sie eigene Dokumentarfilme zu drehen. Für Feng Yan ist Dokumentarfilm seitdem das geeignete Medium, um Einblicke in das Leben anderer Menschen zu bekommen. Sie führt dies in folgendem Zitat näher aus:

*Du selbst lebst nur ein Mal. Aber du kannst das Leben vieler anderer Menschen aus der Praxis kennen lernen und das ist unglaublich interessant!*²²⁰

Der filmische Zugang Feng Yans weitete sich aus, als sie Ogawa Shinsukes Werk kennen lernte.

8.2.2 Ogawa Shinsuke

Aufgrund des frühen Todes Ogawas im Jahr 1992, konnte Feng Yan den Filmmacher nicht persönlich kennen lernen. Sie erhielt jedoch die Möglichkeit seine filmische Herangehensweise durch seine Filme und Literatur kennenzulernen. Feng Yans Japanisch Kenntnisse erwiesen sich als vorteilhaft, ebenso ihre Vertrautheit mit der japanischen Kultur.

8.3 Parallelen im Filmschaffen Ogawa Shinsukes und Feng Yans

An dieser Stelle soll die große Bedeutung Ogawa Shinsukes für Feng Yans filmische Entwicklung und für die Entwicklung der NCDB im Allgemeinen gewürdigt werden. Dies geschieht, über einen kurzen Einblick in die Filme Ogawa Shinsukes. Mit einzelnen Filmbeispielen und der Betrachtung seines filmischen Zugangs werden Überschneidungen bei Feng Yan und Ogawa in der filmischen Arbeit sichtbar gemacht.

8.3.1 Filmthemen

Ogawa drehte zu Beginn seiner Karriere einen Film über die Schulkinder in einem Bergdorf mit dem Titel *山里的孩子们* (shan li de haizi men) *Die Kinder aus den Bergen*²²¹. Auch Feng Yans erste Filmprojekte waren in einer Schule in den Bergen angesiedelt: *The woman country teacher* und *I want to go to school*.

Während Ogawa Shinsuke in seinem Film *嗨! 人间曲调*, *Songs from the bottom* im Slum von Kotobukicho²²², einem Armenviertel von Yokohama, drehte, erzählte Feng Yan im Interview von ihren grundlegenden Erfahrungen während ihrem Recherche-

²²⁰ 然后你自己只活一次, 但是你能体验好几次人生了。会知道别的人生, 那么有意思。Timecode: 01'09'38.

²²¹ Vgl. 山(编者), 2007, 页 275。

²²² Vgl. Ebd. 页: 97ff.

Aufenthalt im Slum von Kamagasaki. Eine mögliche Antwort, warum beide FilmemacherInnen Dreharbeiten in Slums durchführten, liefert folgendes Zitat von Ogawa:

Im Slum erkannte ich, dass die schmutzigen Bedingungen, denen die Menschen ausgesetzt sind, sie nicht zu schmutzigen Menschen machen. Auch wenn wir nicht Pestalozzi²²³ sind, können wir feststellen, dass dieser Satz wahr ist.²²⁴

Ogawa und Feng Yan beschäftigten sich in ihren Filmen mit der bäuerlichen Bevölkerung. Feng Yan siedelte ihre Dreharbeiten bei Zhang Bing`ai am Yangtse an und verfolgte deren Alltag. Aus der Filmanalyse geht hervor, dass sich Feng Yan intensiv damit auseinandersetzte, die landwirtschaftlichen Arbeitsschritte filmisch einzufangen. So filmte sie immer wieder in der „Nahen“ die Handgriffe von Bing`ai und ihrem Mann. Dadurch versucht sie filmisch die Beziehung auszudrücken die zwischen den ProtagonistInnen und ihrem Land bzw. ihrer Ernte besteht. Als politischer Filmemacher widmete sich Ogawa Shinsuke zu Beginn seiner Karriere AkteurInnen von Studierendenprotesten. Später legte er gemeinsam mit dem Kollektiv *Ogawa Pro* die Aufmerksamkeit auf die bäuerliche Gesellschaft im Dorf Sanrizuka (außerhalb Tokios). Die Sanrizuka-Filme dokumentieren die Geschichte eines Dorfes, das ursprünglich von der Landwirtschaft lebte. Die Lebensgrundlage der bäuerlichen Bevölkerung wurde durch den Bau des Narita International Flughafens gefährdet. Der Film dokumentiert einen Zeitraum von neun Jahren, in dem die Bauern einen Kampf gegen die Umsiedlung führten.²²⁵ Der Sanrizuka-Konflikt endete mit einer vollständigen Verwüstung und dem Rückzug der BewohnerInnen und des Filmteams aus dem Gebiet. Heute erinnern uns die Filme der *Sanrizuka*-Serie an jenes Ereignis.

Auch in den folgenden Filmen zeigen sich Parallelen in der Arbeit der beiden RegisseurInnen:

²²³ Um nähere Informationen zum Schweizer Pädagogen und Sozialreformer Johann Heinrich Pestalozzi zu erhalten, siehe auch: <http://www.heinrich-pestalozzi.info/> (Zugriff: 02.10.2013).

²²⁴ 人在贫穷的时候并不肮脏。虽然我们不是佩斯特拉齐 人穷了就会发光这句话却是真的。

²²⁵ Viele Stimmen behaupten, es seien die wohl dramatischsten sozialen Unruhen innerhalb der modernen Geschichte Japans gewesen.

The Battle Front for the Liberation of Japan – Summer in Sanrizuka

Der Film entstand 1968. Der Drehort war die Baustelle des Narita International Flughafens in Sanrizuka. Im Zentrum der Arbeit steht das Dorf Heta, welches den stärksten Widerstand gegen die Polizisten bot. Die präzise Kameraarbeit und die bewusst gewählten Einstellungsgrößen zeigen die große Willenskraft, mit der sich die Menschen für ihre Rechte einsetzten.

Auch Feng Yan wählte für ihr langjähriges Filmprojekt die Umsiedlung am Yangtse. Die ursprüngliche Intention Feng Yans war es, jene Momente am Yangtse festzuhalten, die BewohnerInnen zeigen, die sich gegen die Umsiedlung wehren.

Was Feng Yan am Yangtse vorfand war jedoch eine andere Form der Wirklichkeit. Sie begegnete Menschen, die ihrem zukünftigen Leben in der Stadt freudig entgegenblickten.²²⁶ In folgendem Zitat schildert sie ihre Beobachtungen:

*In der Tat standen einigen BewohnerInnen Tränen in den Augen, als sie übersiedeln sollten. Es waren jedoch keine Tränen der Trauer, sondern Freudentränen. Die Gegend, in der die Menschen lebten, war so arm, dass sich die Menschen durch ihren Umzug eine bessere Zukunft erhofften.*²²⁷

Sanrizuka – The Three Day War

Der Film stammt aus dem Jahr 1970. Nach *Summer in Sanrizuka* versuchte Ogawa Pro mit *Winter in Sanrizuka* eine neue Annäherung an die Proteste. Der Versuch scheiterte. Als der Dokumentarfilmregisseur Joris Ivens²²⁸, sowie Elbert Howard²²⁹ und Roberta Alexander²³⁰ von den Black Panthers Ogawa Pro bei den Dreharbeiten besuchten²³¹,

²²⁶ Vgl. 钱颖 (2010): 弱势强音——冯艳的《秉爱》。

²²⁷ “即使不抗争也会为改变了的家園痛哭流涕”，不料竟是一片欢呼之声。因为这里是在太穷，Kankaige, Yanshi, 2010.

²²⁸ Joris Ivens wurde 1898 in Holland geboren. Er starb 1989 in Paris. Er wird als der bedeutendste Dokumentarfilm Regisseur des 20. Jahrhunderts bezeichnet. Seine wichtigen Filme sind: Regen, Die Brücke 400 Millionen (ein Film über den sino-japanischen Krieg) und Yü Gung versetzt Berge, ein Film über die chinesische Kulturrevolution.

(http://www.imdb.com/name/nm0412235/bio?ref=nm_ov_bio_sm Zugriff: 07.01.2014).

²²⁹ Elbert „Big Man“ Howard gehört zu den Gründungsmitgliedern der Black Panther Party. Die BPP ist eine afro-amerikanische Bürgerrechts- und Selbstschutzbewegung die auf die 1960er Jahre zurück geht. (http://www.sozialismus.net/zeitung/mr21/black-panther_1.html Zugriff: 07.01.2014).

²³⁰ Roberta Alexander ist vormaliges Mitglied der Black Panther Party. Innerhalb der Partei machte sie sich vor allem für die Rechte von Frauen stark. (<http://socialistworker.co.uk/art/34538/Black+Panthers+for+unity> Zugriff: 07.01.2014)

gingen diese zu immer offensiveren filmischen Techniken über. Der Film entstand in einem Zeitraum von drei Tagen, als 2.500 protestierende Menschen gegen 6.500 Sicherheitsleute kämpften.

Sanrizuka – Peasants of the Second Fortress

1971 war die Gewalt in Sanrizuka eskaliert. Die Bauern gingen zu einer neuen Taktik über. Sie verschanzten sich in unterirdischen Festungen, die sie unter ihren Feldern angelegt hatten. Ogawa verfolgte den Verlauf der Proteste und zeigte in seinem Film, wie die Polizei nach und nach die Festungen stürmte. Im Hinblick auf Filmschnitt wählte Ogawa als Kontrast zu den emotionsgeladenen Szenen, ruhige Sequenzen die Gespräche mit den Bauern zeigten. Die Gespräche geben Auskunft über die starke Bindung, die das Kollektiv mit den Bauern aufgebaut hatte, und verdeutlichen den großen Respekt mit dem Ogawa seinen ProtagonistInnen begegnete. Auch im Film *Bing`ai* finden sich zwischen Sequenzen, die hitzige Diskussionen mit den lokalen Beamten zeigen, immer wieder ruhigere Sequenzen, die Gespräche mit Bing`ai zeigen und ihre Arbeit am Feld. Feng Yan ist bemüht, mit Hilfe des Filmschnitts das Anliegen Bing`ais deutlicher zu machen.

8.3.2 Die lange Drehzeit

Feng Yan und Ogawa Shinsuke sind bekannt für die ausgedehnten Dreharbeiten ihrer Filme, die sich meist über viele Jahre erstreckten. Die lange Zusammenarbeit mit den ProtagonistInnen beabsichtigt eine gute Beziehung aufzubauen. Feng Yan empfindet in ihrem Beruf als Dokumentarfilmregisseurin dann tiefe Zufriedenheit, wenn sie das Gefühl hat, von ihren ProtagonistInnen gebraucht zu werden. Im Rahmen der Dreharbeiten zu *Bing`ai* nahm sie immer wieder große Anstrengungen und Gefahr auf sich, um ihre Geschichte weiter zu verfolgen.

Sie widmete sich mit *Bing`ai* einem Thema, das lange Zeit für Aufregung innerhalb der chinesischen Gesellschaft und innerhalb der internationalen Presse gesorgt hat. Im

²³¹ Vgl. folgenden Zeitungsartikel zum Besuch von Elbert Howard und Roberta Alexander in Japan. <http://news.google.com/newspapers?nid=2202&dat=19690925&id=UkmAAAAIBAJ&sjid=yv4FAAAIBAJ&pg=890,3791504> (Zugriff: 07.01.2013)

Vergleich zu vielen JournalistInnen, die Geschehnisse am Yangtse in Reportagen²³² dokumentierten, verfolgte Feng Yan über einen Zeitraum von fast zehn Jahren die Geschichte ihrer Protagonistin, um in den Worten Ogawa Shinsukes, „Filme zu ernten“.²³³

Auch zu einer früheren Zeit ihrer Karriere widmete sie sich über einen langen Zeitraum der Recherchetätigkeit über die Minamata-Krankheit²³⁴. Auf die Frage, warum sie über einen so langen Zeitraum ihre Aufmerksamkeit der Problematik schenkte, antwortete sie:

*Ich widme viel Zeit, weil mich die Minamata-Krankheit unerlässlich nachdenken lässt. Ungeachtet dessen, ob es sich um Interviews über die Minamata Krankheit oder um Interviews über Afghanistan handelt. Es sind die plötzlich auftretenden Ereignisse, welche die ursprünglichen Drehpläne durcheinander werfen und die großen Freuden und die Kraft des Moments des Dokumentarfilms darstellen.*²³⁵

Die lange Beobachtung ihrer ProtagonistInnen erlaubt Feng Yan sich intensiv mit deren Schicksal auseinander zu setzen und Erkenntnisse für ihr eigenes Leben zu gewinnen. Im Interview erzählte sie:

*Obwohl Menschen am Land oft arm sind, so sind sie im Herzen oft reicher als wir. Ich finde es interessant, dass man im Prozess des Filmens so viel von seinen ProtagonistInnen lernen kann!*²³⁶

Feng Yan machte folgende Entdeckung im Zusammenhang mit dem Aussehen von Menschen im Slum: Die schwierigen Lebensumstände wirken sich auf das Aussehen der Menschen aus. Auch Ogawa machte die Erfahrung, dass das Aussehen eines

²³² Über den Unterschied zwischen Reportage und Dokumentarfilm siehe <http://www.slashcam.de/info/Bericht--Reportage-----Wie-subjektiv-darf-ein-Dokumentarfilm-s-317699.html> (Zugriff: 23.08.2013).

²³³ 山(编者): 2007, 页 133。

²³⁴ Unter der Minamata Krankheit versteht man jene Form von Quecksilber-Vergiftung die 1956 das erste Mal in der Stadt Minamata aufgetreten war. Die Krankheit entstand, da in einer lokalen Fabrik zur Herstellung von Acetaldehyd, Quecksilber als Katalysator verwendet wurde. Das Quecksilber wurde nicht ordnungsgemäß entsorgt und gelangte ins Flusssystem. Die Süßwasserfische absorbierten das Quecksilber und da diese die Hauptnahrungsquelle für einen großen Teil der Bevölkerung darstellten, kam es zum Ausbruch der Krankheit. Für mehr Informationen zur Minamata Krankheit siehe: <http://www.einap.org/envdis/Minamata.html> (Zugriff: 07.10.2013).

²³⁵ Feng Yan (2009) Auszug aus Blog <http://www.sinoreel.com/blog/fengyan/entry/土本語録#comment26> (Zugriff: 22.01.2012).

²³⁶ Interview Feng Yan: 那些人，虽然穷，但是他们的心理要比我们贫瘠。所以也挺有意思。反正正在拍的过程中总是能从人物身上学习到很多东西。Timecode: 39'00.

Menschen viel über dessen Geschichte verrät.²³⁷ Egal ob Ogawa mit seiner Kamera Bauern oder StudentInnen filmisch begegnete, er tat dies stets mit viel Liebe und Hingabe. Am meisten begeisterte ihn, wenn der Glanz der menschlichen Natur in seinen Filmen zum Vorschein kam. Er beobachtete, dass seine hingebungsvolle Art auch sein Gegenüber dazu veranlasste, das Herz zu öffnen.²³⁸

Ogawa Pro vertiefte die Beschäftigung mit der bäuerlichen Bevölkerung inmitten der turbulenten 70er Jahre. Das Kollektiv Ogawa Pro entschied sich im kleinen Dorf Magino, in den nördlichen Bergen Japans in Yamagata, niederzulassen. Über 16 Jahre lebte das Kollektiv Ogawa Pro fortan in Magino und widmete sich der Dokumentation von Reisanbau und landwirtschaftlichen Techniken. Wie beim Entstehen der *Sanrizuka*-Filmserie, stand auch in Magino die Entstehung einer Beziehung zwischen Filmteam und lokaler Bevölkerung im Vordergrund. Die Devise war, wie schon bei *Sanrizuka*: Am Ort des Geschehens mit den Menschen zu leben und ihnen Gesellschaft zu leisten. Bei den Dreharbeiten zu *Magino* bestand die Neuheit darin, dass das Filmerkollektiv selbst begann, sich mit Landwirtschaft zu beschäftigen, um dadurch bessere filmische Ergebnisse erzielen zu können.

Jene Filme die einen sozialen Konflikt dokumentieren hatten für Ogawa Shinsuke eine besonders große Bedeutung. Der berühmte japanische Filmregisseur ÔSHIMA Nagisa äußerte sich folgendermaßen über die Aufgabe von Dokumentarfilm:

*What are the principles and original intentions of documentary? First it is a love toward the object documented, a strong admiration and attachment, and it is carrying this first principle over a long period of time. Nearly all the films considered masterpieces fulfill these two conditions.*²³⁹

Dieser Ansatz beginnt bei der Perspektive und der Position des gefilmten Objektes und endet auch dort. Der Regisseur Suzuki Shiroyasu beschrieb diesen Ansatz mit folgenden Worten:

²³⁷ Vgl. (山(编者): 2007, 页 98.

²³⁸ Vgl. Nornes, 2007, S. 94.

²³⁹ Nornes, 2007, S. 95ff.

I think that “symbiosis” (kyôseikan 共生間) as a goal or aim for the documentary, first came into parlance with Tsuchimoto [...] The Filmmaker tries to take in and accept all the troubles, the conflicts, really the whole existence of the object being filmed. That’s fundamentally different from the Western style of filmmaking. In the West, the object is never anything more than an element of the work, a particular work that is being made by a given filmmaker for him or herself. I think you can also see the effects of a Japanese attempts at a “symbiotic relationship” in the way the objects of the film are treated, or in the way the director refers to them. For example, Tsuchimoto doesn’t call those suffering from Minamata disease simply knja (victim), but he adds the polite suffix “-san”: Kanja-san (Mr./Mrs. Victim). Ogawa refers to the farmers in his films with the honorific expression “nômin no katagata”. They all elevate the object of the film to their own level, or are treating the relationship with their objects and the object themselves with a degree of respect.²⁴⁰

Die Spezialität der Filme Ogawa Shinsukes lag darin, während chaotischer Situationen und Tumult Filmmaterial zu sammeln, das die Essenz einer Situation zu erfassen in der Lage war. Seine Filme verfügten über wenig bis gar keine Narration.²⁴¹ Der Schwerpunkt der Filme lag stets auf einer vertrauten Beziehung zwischen FilmemacherIn und gefilmter Person. In einem Gespräch mit der Tochter von Robert Flaherty²⁴² äußerte sich Ogawa zu den Parallelen der beiden Filmschaffenden:

What I felt the strongest was that the staff shooting the film and the people being shot had an honestly good relationship. I think what clearly comes out on screen in documentary cinema is the relationship between the humans shooting and the humans being shot. That is where an amazing drama emerges.²⁴³

Für Ogawa Shinsuke lag die primäre Aufgabe eines/einer DokumentarfilmregisseurIn darin, Zeit zu widmen und Geschehnisse zu dokumentieren. Der Begriff Zeit hatte für ihn eine andere Bedeutung, als für andere Menschen. Ihm reichte ein Jahr nicht aus, um die Geschichte eines Ortes oder eines Menschen zu dokumentieren. Er war der Meinung, wenn man sich mit dem Leben einer Person auseinandersetzt, müsse man versuchen es als Ganzes zu erfassen.²⁴⁴

²⁴⁰ Nornes, 2007, S. 14ff.

²⁴¹ Vgl. Nornes, 2007, S. 232.

²⁴² Robert Flaherty war ein anerkannter amerikanischer Regisseur, der sich dem Medium Dokumentarfilm widmete.

²⁴³ Nornes, 2007, S. 238.

²⁴⁴ 山(编者): 2007, 页 153ff.

8.3.3 Filmische Herangehensweise

Eine gute Beziehung zu den ProtagonistInnen pflegen

Feng Yan wird in Interviews nicht müde, die große Relevanz einer guten Beziehung zu ihrer Protagonistin zu betonen. Für die Arbeit von Ogawa Shinsuke stellte diese die Essenz dar. Feng Yan ist der Auffassung, dass sie nur dann einen zufriedenstellenden Film drehen kann, wenn sie der Idee Ogawa Shinsukes folgt und sich bei der filmischen Arbeit der Seele ihrer Protagonistin annähert.

*Beim Dokumentarfilm geht es um die Beziehung zwischen der filmenden und der gefilmten Person.*²⁴⁵

Auch für Qian Ying ist Dokumentarfilm das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Regisseurin und Protagonistin.²⁴⁶

Auf die Frage, ob die Tatsache, dass Feng Yan im Großteil des Filmes *Bing`ai* selbst nicht zu hören ist und in einer bestimmten Situation doch eine bestimmte Absicht verfolgt, erklärte sie mir in einem E-mail:

*Ich finde wenn man einen Dokumentarfilm dreht, so geht es dabei um die Beziehung zwischen der gefilmten Person und der filmenden Person. Und gerade weil ich so denke, habe ich auch beim späteren Filmschnitt meine eigene Stimme nicht herausgeschnitten. Es ist eine Art Gespräch, zwischen einem Lebewesen und noch einem. Indem ich etwas bewahre, werde ich dem Anspruch gerecht Regisseurin zu sein. Und der Stil des Filmes ist stimmig.*²⁴⁷

Im Hinblick auf die Beziehung zur Protagonistin verfolgt Feng Yan einen anderen Ansatz als viele ihrer KollegInnen aus der NCDB:

*One problem Chinese filmmakers are facing is how to maintain an appropriate relationship with the subjects of our films. For example, I heard a female who appeared in a recent documentary film is not happy with the finished product. I heard she`s trying to sue the director or something.*²⁴⁸

²⁴⁵ 拍纪录片实际上是拍摄你和对象的关系。Kankaige, Yanshi, 2010.

²⁴⁶ Vgl. 钱颖 (2010): 弱势强音——冯艳的《秉爱》。

²⁴⁷ Auszug aus einem persönlichen E-mail der Regisseurin, im Juni 2013. 我认为纪录片拍摄的，是拍摄者和被拍摄者之间的关系，正因为我是这样认为的，所以，剪辑的时候，我没有刻意拿掉我的声音。那是一种交谈，一个生命和另一个生命的交谈。我觉得保留下，符合我作为一个拍摄者所处的位置。和这个片子的风格是契合的。

²⁴⁸ Berry, Lu, Rofel (Hg.) 2010, S. 126.

Dabei ist die gute Beziehung zwischen ProtagonistIn und RegisseurIn von großer Relevanz für die Authentizität des Films. Dieser Ansicht ist auch der deutsche Dokumentarfilmemacher Klaus Wildenhahn:

*Das Kriterium für Wahrheit und Würde des Dokumentarfilms liegt in einer besonderen Nähe des Filmenden zum Gefilmten. Sie ist nicht in erster Linie ästhetisch definiert, sondern moralisch und politisch. Die Tugend des Dokumentarfilmers zeigt sich in der behutsamen, gespannten und geduldigen Beobachtung von sozialen Prozessen und Menschen, die in der politischen und kulturellen Öffentlichkeit gewöhnlich nicht repräsentiert sind, nichts zu melden haben.*²⁴⁹

Die Filmanalyse verdeutlicht, dass sich die Beziehung zwischen Feng Yan und Bing`ai über die Jahre von Grund auf verändert hat. Während Bing`ai zu Beginn des Films immer wieder direkt ins Objektiv schaut, wirkt sie zu späteren Passagen des Films natürlich und entspannt.

Pickowicz und Zhang meinen, dass die Stärke von Filmen in einer guten Beziehung zwischen RegisseurIn und ProtagonistIn läge:

*Most notably, this production process includes long-term relationships developed between filmmakers and subjects, in which the filmmaker might spend several years living with those being filmed, more in the manner of an anthropologist than of an investigative journalist. The social political commentary of the film develops organically out of this relationship. These independent documentaries have the potential to craft a unique public space.*²⁵⁰

Feng Yan gelang es im Laufe der Jahre, bis zu Bing`ais Innerstem vorzudringen. Nur im Hinblick auf ein Ereignis, erzählt Feng Yan, fiel ihr schwer, sich ihrer Protagonistin gegenüber loyal zu verhalten: Trotz der jahrelangen gemeinsamen Arbeit habe Bing`ai bis zum Ende der Dreharbeiten nicht verstanden, was Dokumentarfilm wirklich ist. Feng Yan wäre gerne dabei gewesen, als Bing`ais Haus abgetragen wurde. Es hätte ihrem Film ein nachvollziehbares Ende gegeben, doch Bing`ai benachrichtigte Feng

²⁴⁹ Wildenhahn, 1975, S. 66.

²⁵⁰ Pickowicz & Zhang, 2006, S. 110.

Yan nicht. Dies ist auch der Grund, warum am Ende des Films unklar bleibt, was mit Bing`ai und ihrer Familie geschieht.²⁵¹

Für Bing`ai war es eine große Herausforderung, Verständnis für Feng Yans filmische Arbeit aufzubringen. Für sie war die ganze Filmerei nutzlos, da sie keinen direkten Einfluss auf ihr Leben nahm. Erst später, vermutlich nach der Fertigstellung des Filmes, schenkte Bing`ai Feng Yans Arbeit Anerkennung.²⁵²

²⁵¹ Vgl. 施雨华, 《秉爱》冯艳与纪录片与秉爱的渊源 原文转载自凤凰网南风人物周刊。
<http://i.mtime.com/firelake/blog/2343878/>。

(2013 年 1 月 27 号 查阅)。

²⁵² Vgl. 施雨华, 《秉爱》冯艳与纪录片与秉爱的渊源 原文转载自凤凰网南风人物周刊。
<http://i.mtime.com/firelake/blog/2343878/>。

(2013 年 1 月 27 号 查阅)。

Die Erfahrungen der ProtagonistInnen teilen

Während der vielen Jahre, in denen Bing`ai entstand, entwickelte Feng Yan ihre persönliche ethische Haltung. Im folgenden Zitat schildert sie, wie sich ihre persönliche Entwicklung positiv auf das Verhältnis zur Protagonistin auswirkte:

Als ich 2002 nach China zurückging, war auch ich Mutter eines Kindes geworden. Ich erfuhr von den Schwierigkeiten im Leben: Ein Kind zur Welt zu bringen und es aufziehen. Geld zu verdienen, um das eigene Leben zu erhalten. Zum ersten Mal verspürte ich den großen Druck, dem Bing`ai stets ausgesetzt war. Erst als ich 2002 wieder an den Yangtse reiste und Bing`ai das Bedürfnis hatte, sich ihren Kummer von der Seele zu reden, verstand ich die Dinge, die sie erzählte. Erst indem ich am eigenen Leib Erfahrungen gemacht hatte, konnte ich ihre Worte verstehen. Ich nahm Dinge wahr, und sie wurden ein Teil des Filmes Bing`ai.²⁵³

Das Zitat zeigt: Die im Laufe vieler Jahre erlangte Lebenserfahrung war Voraussetzung dafür, dass Feng Yan das Leben ihrer Protagonistin wirklich authentisch filmisch darstellen konnte.

„Die Seele der geschichtenerzählenden Person einfangen“

Feng Yan erkannte durch die Begegnung mit Zhang Bing`ai, worauf Ogawa immer wieder Bezug nahm: Was es heißt, die Seelenwelt von Menschen filmisch darzustellen. In Szenen, in denen Bing`ai erzählt, sie habe manchmal das Gefühl, ihre Seele sei an einem anderen Ort geblieben, oder in jenen Situationen, wo sich die Nachdenklichkeit, die Zerrissenheit Bing`ais zeigt, bekommt man das Gefühl, der Protagonistin nah zu sein. In vielen Gesprächen öffnet sich die Protagonistin und gibt traurige Einblicke in Schicksalsschläge, mit denen sie leben muss. In jenen Situationen kommt bei Feng Yan die Liebe Ogawas durch, mit der er stets den Zugang zu seinen ProtagonistInnen suchte.²⁵⁴

²⁵³ Vgl. 施雨华, 《秉爱》冯艳与纪录片与秉爱的渊源 原文转载自凤凰网南风人物周刊。

<http://i.mtime.com/firelake/blog/2343878/> (2013 年 1 月 27 号 查阅)。

2002 年回到中国后, 我也生了孩子了, 和体会到生活艰难了: 生孩子养孩子是多么不容易, 挣钱养活自己是多么不容易。那阵才一点点体会到秉爱的压力——我才头一次感觉到压力这个东西。所以 2002 年我再去看的时候, 秉爱也想说的时候, 我才能听进去这些东西。后来把它们用到《秉爱》里, 是因为我理解她说的话了。

²⁵⁴ Vgl. 馮艷: 用電影書寫「情書」的小川紳介。

*Nachdem Ogawa und Ogawa Pro nach Yamagata übersiedelt waren, beobachteten sie die Menschen zuerst über drei Jahre. Dadurch konnten sie der Seele der Menschen näher kommen. Erst dann nahmen sie ihre Kameras und begannen zu filmen. Die Liebe Ogawas konnte auch Einsamkeit aushalten.*²⁵⁵

Sanrizuka – Heta Village

Dieser Film stammt aus dem Jahr 1973 und zeigt: Je besser die Beziehung zwischen Ogawa Pro und den Bauern wurde, desto deutlicher spitzten sich die Kämpfe, die die Bauern mit der Polizei führten, zu. Menschen wurden verhaftet und verloren im Kampf ihr Leben. Die Aussichtslosigkeit der Situation veranlasste Ogawa dazu, seinen filmischen Fokus auf Geschichte, Brauchtum und die BewohnerInnen des Dorfes *Heta* zu legen. *Heta Village* ist ein langsamer Film, der mit 11 Szenen auskommt und der versucht, die Zeit im Dorf einzufangen.

2002, gegen Ende der Dokumentation der Geschichte rund um *Bing`ai*, ließ sich eine ähnliche Entwicklung am Yangtse verzeichnen: Je aussichtsloser die Situation der Familie wurde, desto mehr öffnete sich Bing`ai Feng Yan gegenüber und desto mehr sprudelte es aus der Frau heraus.

Einsatz für einen asiatischen Dokumentarfilm

Ende der 80er Jahre engagierte sich Ogawa Shinsuke beim Aufbau des Yamagata International Documentary Filmfestivals. Kurz darauf erkrankte er und verstarb im Alter von 55 Jahren an Lungenkrebs. Das Kollektiv Ogawa Pro zerfiel daraufhin, und was blieb, war allein aus der Sanrizuka Serie, 1600 Stunden Material auf Tonkassetten, 200 Stunden Filmmaterial und 30 Boxen an Papiermaterial.

Ogawa Shinsuke dokumentierte einen wichtigen Teil der Geschichte der japanischen Nachkriegszeit. Die Filme übten dort, wo sie gezeigt wurden, in entlegenen Dörfern, an Schulen und Universitäten, großen Einfluss auf die BetrachterInnen aus.²⁵⁶

²⁵⁵ 移民山形之后，为了接近被拍摄者的心灵，他们不惜先用三年多的时间 [...] 然后才使用手中的摄影机。小川申介的爱，也是得住寂寞的。（冯艳，用電影書寫「情書」的小川紳介。）

²⁵⁶ Vgl. Nornes, 2007, S. xiii-xxv.

9 Zusammenfassung

Das erste Ziel dieser Arbeit war, jene Wegweiser entlang der Lebensgeschichte Feng Yans aufzuzeigen, die ihren späteren Entschluss Dokumentarfilme zu drehen beeinflusst haben und ihren Weg nachvollziehbar zu machen. Zum anderen galt es aufzuzeigen, wie die persönliche Entwicklung Feng Yans mit der Entwicklung der Neuen Chinesischen Dokumentarfilm Bewegung zusammenhängt. In diesem Rahmen wurde zuerst ihre Kindheit, Jugend und ihr Arbeitsleben in China betrachtet. Danach wurde der wichtige Wandel aufgezeigt, der sich in ihrem Leben vollzog, als sie Ende der 80er Jahre nach Japan ging, um dort zu studieren und die darauffolgenden Jahre dort zu leben.

Es hat sich gezeigt, dass die Zeit Ende der 80er Jahre für Feng Yans persönliche Entwicklung in Richtung Dokumentarfilm, als auch für das Entstehen der NCDB, hervorragende Voraussetzungen bot:

In China erlaubte es der Zeitgeist während der späten 80er Jahre, den gesellschaftlichen Wandel in Filmen zu dokumentieren und Geschichte kritisch zu betrachten. Dies ermunterte viele JournalistInnen und Filmschaffende dazu, sich mit ihrer Umgebung auseinander zu setzen.

Japan, das Land in dem Feng Yan Ende der 80er Jahre lebte, galt als Zentrum für Dokumentarfilm. Viele Filmschaffende konnten sich dort bereits sehr früh ausgiebigen filmischen Experimenten widmen. Deshalb kam es dort 1989 zur Gründung des Yamagata International Documentary Filmfestivals²⁵⁷. Mit der Etablierung des Festivals nützten viele RegisseurInnen aus ganz Asien die Chance, um am Festival Filme zu sehen und zu lernen. Auch einige aufstrebende Dokumentarfilm-Regisseure aus China, zum Beispiel Wu Wenguang und Duan Jinchuan, reisten mehrmals nach Japan um am Festival dabei zu sein.

Feng Yan nahm 1993 zum ersten Mal am Festival teil und sah in einem Special, in Erinnerung an den 1992 verstorbenen Japanischen Dokumentarfilmregisseur Ogawa Shinsuke, mehrere seiner Filme. Im darauffolgenden Jahr begann Feng Yan selbst zu filmen.

²⁵⁷ Vgl. <http://www.yidff.jp/about/about-e.html> Zugriff: 02.01.2014.

Im weiteren Verlauf der Arbeit wurde aufgezeigt, welche Persönlichkeiten aus Japan einen fördernden Einfluss auf Feng Yans weitere Entwicklung ausübten. Dabei konnten einige für das japanische und das chinesische Dokumentarfilmschaffen zentrale Figuren ausfindig gemacht werden. Ye Zhong und Ogawa Shinsuke. Viele Quellen haben gezeigt, dass Ogawa Shinsuke nicht nur auf Feng Yan, sondern auch auf viele andere AkteurInnen der NCDB eine große Vorbildfunktion ausübte. Infolgedessen wurde im Verlauf dieser Arbeit ein Einblick in das japanische Dokumentarfilmschaffen und die filmische Herangehensweise Ogawas gewährt.

Um wiederum zu überprüfen, wo sich in Feng Yans filmischer Herangehensweise Ogawas Ideen wieder finden, galt es das bisher aufwändigste Filmprojekt von Feng Yan, *Bin`gai*, genauer zu analysieren. Im Film *Bing`ai* kommt ihre Intention als Regisseurin zu Tage. In der Filmanalyse wurde untersucht, inwieweit sich der Einfluss den Ogawa Shinsuke auf Feng Yan ausgeübt hat auch in ihrem Film *Bing`ai* wiederfinden lässt. Der Vergleich der Analyseergebnisse zum Film mit Filmischen Besonderheiten bei Ogawa Shinsuke hat gezeigt, wo Parallelen zwischen den Filmen der beiden RegisseurInnen bestehen. Hierfür wurden jene dichten Momente aus dem Film *Bing`ai* hervorgehoben, die dem Film Gewicht verleihen. Das Ergebnis war aussagekräftig genug um den großen Einfluss zu bestätigen, den Ogawa mit seinen Filmen auf Feng Yan und weitere RegisseurInnen aus China ausgeübt hat.

Eine zentrale Idee in Ogawas und Feng Yans Filmschaffen ist es, das „Innerste eines Menschen zum Ausdruck zu bringen“. Auch Feng Yan pflegt eine enge Beziehung mit ihrer Protagonistin und verbringt viel Zeit mit ihr. Indem sie die Freuden und Nöte von ihrer Protagonistin teilt, schafft sie es, deren Anliegen zum Ausdruck zu bringen. In vielen Passagen, in denen Bing`ai Feng Yan aus ihrem Leben erzählt, bekommt man als BetrachterIn das Gefühl, zu den Herzensangelegenheiten der Protagonistin vorzudringen. Fernab der filminhaltlichen Aspekte des Filmes ist der Film in der Lage, die Anliegen Bing`ais an eine Öffentlichkeit zu bringen und zur Diskussion zu stellen. Darüber hinaus vermag der Film in den Worten Ogawa Shinsukes: „Das heutige Leben von Menschen für die folgende Generation begreifbar zu machen“.

Das Verfassen dieser Arbeit hat mir ermöglicht, mich intensiv mit dem chinesischen und japanischen Dokumentarfilmschaffen auseinander zu setzen. Die filmische

Herangehensweise Feng Yans und Ogawa Shinsukes hat mir Praktiken im Dokumentarfilmschaffen näher gebracht, die zuvor im Verborgenen lagen. Durch die intensive Beschäftigung mit dem Thema, ist mein persönlicher Wunsch immer mehr gewachsen, selbst im Bereich Dokumentarfilm zu arbeiten. Ich habe in meiner filmischen Vorstellungskraft mehr Weitblick bekommen. Das Kennenlernen der Ideen Ogawas, durch die chinesische Übersetzung Feng Yans, stellt für mich eine große Bereicherung dar.

Die augenblickliche Situation der NCDB ist weniger glänzend. Die AkteurInnen der Bewegung verfolgen zwar nach wie vor ihre persönlichen filmischen Projekte, ihre Möglichkeiten haben sich jedoch minimiert. Feng Yan war in einer wichtigen Institution zur Förderung junger FilmerInnen im Bereich unabhängiger Film, der Li Xiantings Filmschule, tätig. Die Schule musste im Sommer 2013 schließen.

Informationen auf der Website von Wu Wenguangs Caochangdi Workstation über regelmäßige Aktivitäten wurden im Frühling 2012 zum letzten Mal aktualisiert. Der Zugang zur Website wurde in der Zeit, als diese Arbeit verfasst wurde, für längere Zeit verwehrt.

Sämtliche in dieser Arbeit beschriebenen chinesischen unabhängigen Filmfestivals wurden im Jahr 2013 abgesagt.

Die RegisseurInnen der NCDB und anderer unabhängiger Filme und die VeranstalterInnen unabhängiger Festivals müssen sich wieder nach alternativen Wegen umsehen, um unabhängigen Film jetzt und in Zukunft realisieren bzw. präsentieren zu können.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

- Ballhaus, Edmund, Engelbrecht, Beate (Hg.) (1995): *Der ethnographische Film: Eine Einführung in Methoden und Praxis*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Beicken, Peter (2004): *Kompaktwissen. Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG.
- Bernart, Y. & Krapp, S. (1998): *Das narrative Interview. Ein Leitfaden zur rekonstruktiven Auswertung*. Landau: Verlag Empirische Pädagogik.
- Berry, Chris (2006): *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press.
- Berry, Lu, Rofel Hg. (2010): *The New Chinese Documentary Film Movement. For the Public Record*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Calhoun, Craig (1994): *Neither Gods nor Emperors. Students and the Struggle for Democracy in China*. Berkeley: University of California Press.
- Chapman, Jane (2009): *Issues in Contemporary Documentary*. Cambridge: Polity Press.
- Chetham, Deirdre (2002): *Before the deluge*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cui, Shuqin (2003): *Women through the lens: gender and nation in a century of Chinese cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Cui Weibing (O.A.): *星空与土地上的灵魂 王兵的《和凤鸣》和冯艳的《秉爱》*: Masterpieces Arts.
- Dai, Qing (1998): *The River Dragon has Come*. New York: M E Sharpe Inc.
- Eberhard, Wolfram (1987): *Lexikon chinesischer Symbole: d. Bildsprache d. Chinesen*. Köln: Eugen Diederichs Verlag GmbH & Co. KG.
- Emmerich, Reinhard (2004): *Chinesische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Faulstich, Werner (1976): *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: G. Narr.
- Faulstich, Werner (1995): *Die Filminterpretation*, 2. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.
- Guo, Xiaolin (2001): *Land Expropriation and Rural Conflicts in China*. In: *The China Quarterly* 166 (June 2001), 422-439.

- Gernet, Jacques (1997): *Die chinesische Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Gürge, Peter (2009): *Kulturwissenschaftliches Filmen im Umbruch. Die Filmarbeit von Edmund Ballhaus*. Norderstedt: Books on Demand.
- Haft Henning, Kordes Hagen Hg. (1984): *Methoden der Erziehungs- und Bildungsforschung* in: Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Band 2. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hoenisch, Michael Hg. (1996): *Die Repräsentation sozialer Konflikte im Dokumentarfilm der USA*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Hohenberger, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films – Dokumentarfilm – Ethnographischer Film – Jean Rouch*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Korte, Helmut (2010): *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH.
- Kramer, Stefan (1997): *Geschichte des chinesischen Films*. Stuttgart: Metzler Verlag.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik*. Wien: Böhlau Verlag.
- Küsters, Ivonne (2009): *Narrative Interviews. Grundlagen und Anwendungen*. 2. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Linhart, Sepp, Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2007): *Ostasien im 20. Jahrhundert: Geschichte und Gesellschaft*. Wien: Promedia Verl.-Ges.
- Liu Xiaobo (2011): *Ich habe keine Feinde, ich kenne keinen Hass*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.
- Luk, Shiu-Hung; Whitney Joseph (Hg.) (1993): *Megaproject: a case study of China's Three Gorges Project*. London: M.E. Sharpe, Inc.
- Nathan, Andrew (1985): *Chinese Democracy*. Berkeley: University of California Press.
- Nohl, Arnd-Michael (2006): *Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Nornes, Abé Mark (2007): *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nornes, Abé Mark (2009): *Bulldozers, Bibles, and very sharp Knives: The Chinese independent Documentary Scene*. In Film Quarterly, Fall Edition Vol. 63, Nr. 1, S. 50-55.

- Nornes, Abé Mark (O.A.): *The Axiographics of the Visible Hidden Camera in Chinese Documentary*.
- Nornes, Abé Mark (Vf.) Zahlten, Alex (Übers.) (2007): Zu Mimesis und musikalischem Element in Ogawa Shinsukes Dokumentarfilmen. In: NOAG 181-182.
- Paltiel, Jeremy T. (2009). Review of Andrew C. Mertha 'China's Water Warriors: Citizen Action and Policy Change' *The Journal of Asian Studies*, 68, S. 949-950.
- Pickowicz, Paul G., Zhang, Yingjin (2006): *From underground to independent: Alternative film culture in contemporary China*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.
- RCM The Museum of Modern Art (2010): Catalog China Independent Film Festival CIFF. Nanjing.
- RCM The Museum of Modern Art (2011): Catalog China Independent Film Festival CIFF. Nanjing.
- Schnellbacher, Tom (2007): Zu Mimesis und musikalischem Element in Ogawa Shinsukes Dokumentarfilmen. In: NOAG 181-182, S. 43-57.
- Schütze, Fritz (1983): Biographieforschung und narratives Interview. In: *Neue Praxis* 13 3, S. 283-293.
- 山根貞男 (編) Shan Genzhennan (Hg.) (2007): *收割电影: 追寻纪录片中至高无上的幸福*. Harvesting Films. To trace the great fortune in Documentary. 上海: 上海人民出版社。
- Trainspotting Saloon (2011): *Katalog Beijing New Youth Film Festival BNYFF*. Beijing.
- Wang, Chi (2009): *From Vérité to Post-Vérité: A Critical Analysis of Chinese "New Documentaries"*.
- Wang, Jing (1996): *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng's China*. Berkeley: University of California Press.
- Wang, Lingzhen (Hg.) (2011): *Chinese Woman's Cinema: Transnational Contexts*. New York: Columbia University Press.
- Wemheuer, Felix (2004): Chinas „Großer Sprung nach vorne“ (1958-1961): Von der kommunistischen Offensive in die Hungersnot – Intellektuelle erinnern sich. Münster: Lit – Verlag.
- Wemheuer, Felix, Kimberley Manning (Hg.) (2011): *Eating Bitterness: New Perspectives on the Great Leap Forward and Famine*. Vancouver: University Press of British Columbia.

- Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2003): Trauma and Memory: The Case of the Great Famine in the People's Republic of China (1959-1961). In: *Historiography East and West*, Vol. 1, No.1 (March 2003), p. 39-67.
- Wildenhahn, Klaus (1975): *Über synthetischen und dokumentarischen Film. Zwölf Lesestunden*. Frankfurt a. M.
- Wong May (2008): *Voices from Below. China's Accession to WTO and Chinese Workers*. Hongkong: Asia Monitor Resource Centre.
- Zhang, Xiaodan: *A Path to Modernization: A Review of Documentaries on Migration and Migrant Labor in China*. In: *International Labor and Working-Class History* No. 77, 2010, S. 174–189.
- Zhang Xudong (1997): *Chinese Modernism in the Era of Reforms: Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and the New Chinese Cinema*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Zhang, Yingjin (2002): *Screening China: Critical interventions, cinematic reconfigurations, and the transnational imaginary in contemporary Chinese cinema*. Michigan: Michigan Monographs in chinese studies.
- Zhang, Zhen (2007): *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*. Durham: Duke University Press.
- 中国独立影像年度展(2012): *中国独立纪录片南京宣言事件文献汇编*。China Independent Film Festival (Nanjing) Organisation Committee. China's Independent Documentary "Nanjing Declaration" Event Literature Documentation.

Internet

Aguayo, Angela J.(O.A.): *Documentary Film and Social Change: A Rhetorical Investigation of Dissent* Angela J. Aguayo.

<https://webspace.utexas.edu/cherwitz/www/ie/samples/aguayo.pdf>
(Zugriff: 12.07.2012).

Behr, Reinhard: Die soziale Verantwortung des Schriftstellers.

<http://www.reinhard-behr.de/philo/brechtmu.htm> (Zugriff: 17.01.2012).

Chen, Cui (2008): 《秉爱》：敬畏与神圣 (Bing`ai: jingwei yu shensheng) „Bing`ai: Ehrfurcht, heilig. “

<http://news.artxun.com/diaoke-1313-6561408.shtml>

(2013 年 5 月 23 号 查阅).

dGenerate Films (O.A.): *Though I Am Gone (Wo Sui Si Qu)*:

<http://dgeneratefilms.com/catalog/though-i-am-gone-wo-sui-si-qu>

(Zugriff: 25.04. 2013).

冯艳：至高无上的幸福。原文转载自南方人物周刊。(Zhi gaowushang de xingfu.) „Das größte Glück.“

http://news.sina.com.cn/c/cul/2009-03-20/115517447704_2.shtml, (2013 年 3 月 5 号 查阅)。

冯艳：我想关心这些人的命运——冯艳谈她的纪录片创作。(Wo xiang guanxin zhe xie ren de mingyun - Feng Yan tan ta de jilupian chuangzuo)

„Ich möchte mich mit dem Schicksal dieser Menschen auseinander setzen. Feng Yan spricht über ihre Dokumentarfilm Arbeit.“ <http://www.1926cn.com/bbs/forum.php?mod=viewthread&tid=14856&page=1&authorid=130> (2013 年 7 月 28 号 查阅)

馮艷: 用電影書寫「情書」的小川紳介 *Writing "Love Letters", with Films*

<http://www.hkindieff.hk/aboutOS2.html> (2012 年 3 月 22 号 查阅)

Icarus Films (O.A.): *A Visit to Ogawa Productions*

<http://icarusfilms.com/new2004/vis.html> (Zugriff: 22.02.2012)

江声走白沙 (2007): 大地的反击。(Da di de fanji) „Gegenangriff der Erde “

<http://movie.douban.com/review/1238562/> (2013 年 2 月 23 号 查阅)。

慷慨歌燕市(2010): 《秉爱》——四川大学人类学研究所影视人类学研究工作室系列观影活动讨论记录。(Bing`ai - Sichuan daxue renleixue yanjiusuo

yingshi renleixue yanjiu gongzuoshi xilie guanying huodong taolun

jilu) “Bing`ai, Universität Sichuan, Institut für Anthropologie.

Workshop aus der Serie zu anthropologischem Film. Aufzeichnungen der Gespräche.“ 在: <http://movie.douban.com/review/3401469/>

(2013 年 7 月 26 号 查阅)。

李樱(O.A.): 冯艳三峡移民《秉爱》的成长史 (Feng Yan sanxia yimin Bing`ai de chengzhangshi) „Die Wachstumsgeschichte von Feng Yan und der Migrantin Bing`ai am Drei Schluchten Staudamm.“: 三月风·新闻人物。

<http://www.cnki.com.cn/Article/CJFDTOTAL-ZSYS200905028.htm>

(2013年2月16号 查阅)。

Lee, Maggie (2003): Yamagata International Documentary Film Festival 2003 Behind the Scenes: Documentaries in Mainland China, Taiwan and Hongkong.

<http://www.yidff.jp/docbox/23/box23-2-2-e.html> (Zugriff: 12.08.2013).

Lu, Xinyu: Documenting China: The Contemporary Documentary Movement in China.

<http://www.yidff.jp/docbox/23/box23-4-e.html> (Zugriff: 02.05.2013).

Michalek, Ruth (2010): *Die dokumentarische Methode*.

<https://www.ph-freiburg.de/projekte/quasus/einstiegstexte-in-methoden-der-qualitativen-sozial-unterrichts-und-schulforschung/datenauswertung/auswertungsmethoden/dokumentarische-methode.html>. (Zugriff: 13.03.2013).

Pang, Qiyong (2010): China's New Documentary Movement: Alternate Realities and Changing State - Society Relations in Contemporary China.

https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/25891/6/Pang_Qiyong_201011_MA_thesis.pdf (Zugriff: 11.08.2013).

胖子 y (2007):慎用你手里的机器。(Shen yong ni shouli de jiqi) „Vorsicht, mit der Filmkamera in der Hand “ 文章来源:

<http://book.douban.com/review/1247500/> (2013 年 2 月 23 号 查阅)

钱颖 (2010): 弱势强音——冯艳的《秉爱》 (ruoshi qiangyin) „Verwundbar stark – Feng Yans Bing`ai “

<https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+00756767633A2F2F6A6A6A2E706178762E70627A2E7061++/Article/CJFDTOTAL-KFSD201004011.htm>

(2013 年 7 月 26 号 查阅)

施雨华 (2009): 《秉爱》冯艳与纪录片与秉爱的渊源 (Bing`ai Feng Yan yu jilupian yu Bing`ai de yuanyuan) „Bing`ai, Feng Yan spricht über den Ursprung des Dokumentarfilms Bing`ai.“ 原文转载自凤凰网南风人物 周刊。

<http://i.mtime.com/firelake/blog/2343878/> (2013年1月27号 查

阅)。

施雨华 (2009): 《冯艳 与他们相遇》 (Feng Yan yu tamen xiangyu) „Die Begegnung zwischen Feng Yan und ihnen. “

http://sinoreel.com/index.php?document_srl=10353&mid=textyle&vid=zhouhao (2013 年 5 月 6 号 查阅)。

施雨华 (2009): 冯艳: 做纪录片导演是至高无上的幸福。 (Feng Yan: Zuo jilupian daoyan shi zhigaowushang de xingfu) „Feng Yan: Dokumentarfilmregisseurin zu sein ist für mich das größte Glück <http://tv.sohu.com/20111130/n327436812.shtml> (2013 年 5 月 6 号 查阅)。

Tsutsumi, Cindy (2003): *Direct Cinema: Observing America in the 1960ies Frederick Wiseman`s Law and Order (1969)*. Kansas City: University of Missouri http://www.cindytsutsumi.com/wp-content/downloads/words/Film_Hist_60s_DirectCinema.pdf (Zugriff: 23.05.2012).

Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2009): *Coping with the Cultural Revolution: Contesting Interpretations*, in: Zeitgeschichte-Online, Juni 2009, http://www.zeitgeschichte-online.de/portals_rainbow/documents/pdf/revolution.pdf (Zugriff: 25.06.2013)

卫西谛 (2010): *水边的秉爱 (Wei Xidi: Shui bian de Bing`ai)* „Wei Xidi: Bing`ai, die Frau am Fluss.“ <http://whvictoria.blog.163.com/blog/static/128478574201042632125908/> (2013 年 7 月 23 号 查阅)

Wu Wenguang, personal interview, Beijing, May 28, 2005; Wu Wenguang, „Paishe ‘Da Peng’“ (Shooting the Big Top), in Wu Wenguang, ed., *Jingtou xiang ziji de yanjing yinyang (The Camera Lens Is Like One`s Eye: Documentaries and People)* Shanghai (Shanghai Yishu chubanshe, 2001 [2000]).

Interviews

Narratives Interview auf Chinesisch mit Feng Yan, 5. Oktober 2011, Fanhall Cafe, in Songzhuang.

Interview mit Prof. Zhang Xianmin auf Englisch, 12. November 2010, Pekinger Filmakademie.

9.1 RegisseurInnen, Fimtitel (Auszug)

Duan Jinchuan

- *Bakuo nanjie 16 hao (Nr. 16, Barkhor South Street)*, China, 1996
- *Lin Qi da shetou (The secret of my success)*, China, 2002

Feng Yan

- *The woman country teacher*, China, 1994
- *I want to go to school*, China, 1995
- *Dreams of Changjiang*, China, 1997
- *The long way to hometown*, China, 1997

- *The spring of Xiaoxiao*, China, 1998
- *Bing`ai*, China, 2007, Li Xianting Filmfund
- *Women of Changjiang river* (post-Produktion)

Hu Jie

- *Yuan shan*, China, 1995
- *2002 Shai taiyang*, China, 2002
- *Mei po*, China, 2002
- *Wo sui si qu, ... Nicht der Rede wert?*, China, 2006

Li Hong

- *Hui dao fenghuang qiao (Out of Phoenix Bridge)*, China, 1997

Ogawa Shinsuke

- *Forest of oppression -A record of the struggle at Takasaki City University of Economics*, Japan, 1967
- *The battle front for the liberation of Japan – Summer in Sanrizuka: Summer in Narita*, Japan, 1968, Ogawa Pro
- *Winter in Sanrizuka*, Japan, 1970, Ogawa Pro
- *Sanrizuka – The three day war*, Japan, 1970, Ogawa Pro
- *Sanrizuka –Peasants of the 2nd fortress*, Japan, 1971, Ogawa Pro
- *The magino village story – Pass*, Japan, 1977, Ogawa Pro

Tian Zhuangzhuang

- *Dao ma zei, Horsethief*, China, 1986, Xian Film Studio
- *Lan Fengzheng (The blue kite)*, China, 1993, Beijing Film Studio
- *Xiao cheng zhi chun (Springtime in a small town)*, China, 2002, Beijing Film Studio
- *Cha ma gu dao xi lie (Delamu)*, Dokumentarfilm, China, 2004, BDI Films Inc.

Wu Wenguang

- *Liulang Beijing (Bumming in Beijing: The last Dreamers)*, China, 1990
- *He Mingong tiaowu (Dance with Farm Workers)*, China, 2001
- *Jiang hu (Life on the Road)*, China, 1999
- *Riji –Yi Jiu Jiu Ba Nian Shi Yi Yue Er Shi Yi Ri, Xue (Diary –Snow Nov. 21st)*, China, 1999

Zhang Yuan & Jinchuan Duan

- *Guangchang (The Square)*, Dokumentarfilm, China, 1994

Zhang Yuan

- *Beijing zazhong* (Beijing Bastards) China, 1993, Hubert Bals Fund
- *Mama*, China, 1994
- *Dong gong xi gong* (East Palace, West Palace), China, 1996

Lebenslauf mit Schwerpunkt auf den wissenschaftlichen Werdegang

Sarah Linder
Bakk.
17.10.1985
Eichetstraße 40, 5071 Wals
0043 664 2002615
Sarah.linder@gmx.at

Schulausbildung

09.2000-07.2004	Oberstufenrealgymnasium Radstadt mit Instrumentalunterricht Abschluss: Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
09.1996-07.2000	Hauptschule Schladming mit fremdsprachlichem Schwerpunkt
09.1992-07.1996	Volksschule Schladming

Studienverlauf

09.2004-07.2006	Ludwig-Maximilians-Universität München Abschluss: Zwischenprüfung: Magisterstudiengang Sinologie
2007-2014	Universität Wien Studiengang Sinologie
02.2010	Bakkalaureatsstudium Sinologie bestanden
04.2014	Masterstudium Sinologie

Studienschwerpunkt Chinesischer Film

Titel der Masterarbeit *Die chinesische Dokumentarfilmregisseurin Feng Yan und ihr Film Bing`ai: Im Kontext der neuen chinesischen Dokumentarfilm Bewegung.*

Auslandsaufenthalte

10.2006-02.2007 Auslandssemester: Universität Jilin, Changchun (selbst organisiert)
09.2010-07.2011 Auslandsjahr: Pekinger Filmakademie (Stipendium d. Chin. Botschaft)

Weitere Qualifikationen

Fremdsprachen: Englisch, Chinesisch, Italienisch, Französisch.

Zusätzliche Informationen

Organisation des Filmfestivals Menschenbilder 人类图像 Neue Dokumentarfilme
China Hongkong Taiwan. Juni 2012 im Das Kino Salzburg.
Organisation der österreichischen Filmreihe beim 2. Beijing New Youth Film Festival.
September 2011 in Peking.