



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Manfred Durnioks Sammlung chinesischer Filme
und das Chinabild in den deutschen Medien seiner Zeit“

Verfasserin

Xuemeng Hu, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Sinologie

Betreuerin:

Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schweidrizik

Literaturverzeichnis

DANKSAGUNG	3
ANMERKUNG.....	4
1. EINLEITUNG	5
2. ANSÄTZE DER UNTERSUCHUNG.....	8
2.1. FRAGESTELLUNG UND HYPOTHESEN.....	8
2.2. FORSCHUNGSSTAND	9
2.3. FORSCHUNGSKORPUS	13
2.4. METHODISCHES VORGEHEN	14
3. MYTHOS DES NATIONALIMAGES.....	15
3.1. KONSTRUKTIVISMUS	15
3.2. THE „SOFT POWER“	19
3.3. CHINABILD AUS DEN FILMEN	21
3.3.1. <i>Westliche Darstellung</i>	21
3.3.2. <i>Chinesische Darstellung</i>	25
4. CHINABILD IN DEUTSCHLAND VON ERSTER BEGEGNUNG BIS 1949	26
4.1. CHINA ENTDECKEN: DER PIONIER MARCO POLO	27
4.2. SINOPHILES: CHRISTLICHE MISSIONARE	29
4.3. SINOPHOBIE: ABLEHNUNG UND VERACHTUNG	31
4.4. POPULARISIERUNG CHINESISCHER KUNST UND KULTUR	34
5. BIOGRAPHIE VON MANFRED DURNIOK	36
5.1. LEBENSLAUF UND WERDEGANG	36
5.2. SEINE VISION UND INTENTION	38
6. BESTANDANALYSE DER FILMSAMMLUNG	42

7. VERGLEICH DES FILMISCHEN CHINABILDS MIT DEM AUS DEUTSCHER SICHTWEISE AB 1949	44
7.1. AUS DEUTSCHER SICHT: CHINA ALS GEFAHR ODER „VORBILD“?	45
7.1.1. <i>Blaue Ameisen: Das fremde China und DIE Chinesen</i>	47
7.1.2. <i>Rote Gefahr: andere Farbe, gleiche Angst</i>	50
7.1.3. <i>Gelobtes Land ist der neue Ausweg</i>	55
7.2. CHINA AUS DEN FILMEN: VERGANGENHEITSAUFARBEITUNG.....	58
7.2.1. <i>Vielseitigkeit der Chinesen: Evening Rain</i>	60
7.2.2. <i>Aufarbeitung der Fehlentscheidungen: The Legend of Tianyun Mountain</i>	72
7.2.3. <i>So sieht die Kulturrevolution wirklich aus: Hibiscus Town</i>	79
 8. DIE TRENNUNG ZWISCHEN CHINA UND WESTEN: BLACK CANNON INCIDENT	87
8.1. STEIGENDE WIRTSCHAFT UND SINKENDE MENSCHENRECHTE	88
8.2. WIRTSCHAFTLICHE ÖFFNUNG ≠ GEISTIGE ÖFFNUNG.....	91
 9. FAZIT UND AUSBLICK.....	101
 LITERATURVERZEICHNIS.....	104
 ANHANG	114
GESPRÄCHE.....	114
FILMLISTE	115
ABSTRACT	120
 LEBENS LAUF	121

Danksagung

Ich möchte mich bei meinen Eltern Guo Klausner Yan und Franz Klausner für die durchgehende Unterstützung bedanken; mit ihrer Hilfe konnte mein Masterstudium rechtzeitig abgeschlossen werden.

Mein Dank geht auch an meine Betreuerin Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schweidrizik für die intensive Betreuung meiner Masterarbeit und meine Co-Betreuerin Dr. Isabel Wolte für den Themavorschlag, und ich hoffe, mit dieser Arbeit allen am Kulturaustausch zwischen China und Deutschland Interessierten speziell im Filmbereich eine Einführung bieten zu können.

Weiteres möchte ich mich beim Lehrkörper und den Angestellten des Instituts für Ostasienwissenschaften / Sinologie und bei allen bedanken, die mich auf meinem Studienweg begleitet und unterstützt haben.

Anmerkung

- Chinesische Namen wurden in Pinyin transkribiert außer bei Namen, die schon unter einer anderen Transkription bekannt waren.
- Bei Filmen werden, sofern ein original Englischer Titel vorhanden ist, diese verwendet.
- Bekannte chinesische Begriffe erscheinen in ihrer international bekannten Nennform, wie z.B. Kuomintang für 国民党, Taoismus für 道教, Konfuzianismus für 孔教 usw.
- Im Text werden wegen der einfacheren Lesbarkeit im Fließtext nur deutsche Übersetzungen genannt, Originalnamen bzw. Zitate finden sich jeweils in der Fußnote.
- Titel von chinesischen wissenschaftlichen Artikeln, Büchern bzw. Internetquellen in den Fußnoten wurden wegen der besseren Verständlichkeit von mir ins Deutsche übersetzt, alle englischen Titel werden in der Originalsprache zitiert. Zitate aus englischsprachiger Literatur wurden ebenfalls von mir ins Deutsche übersetzt.
- Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen, und habe ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um eine entsprechende Meldung an mich.

1. Einleitung

China, das heute aus internationaler Sicht als „Land der unbegrenzten Möglichkeiten“¹ bezeichnet wird, war vor nicht einmal 30 Jahren noch ein unbekannter und „geheimnisvoller“ Bereich für den Westen.² Bis zur Reform und Öffnungspolitik Ende der 1970er-Jahre war China ein von der Welt „abgetrenntes“ Land, was dadurch zustande kam, dass einerseits China unter dem kommunistischen Regime eine sehr in sich abgeschlossene politische Linie verfolgte, und andererseits herrschte im damaligen China sowohl gesellschaftliche, als auch wirtschaftliche und vor allem politische Instabilität und Unsicherheit vor. Somit war es ein Land, das bis am Anfang der 1970er-Jahre kein Interesse der Westmächte geweckt hat und dadurch quasi „in Vergessenheit“ geraten ist.³ Die Situation änderte sich jedoch mit der Öffnungspolitik. China zieht seither immer mehr internationale Aufmerksamkeit auf sich, und wegen seines starken wirtschaftlichen Wachstums wird ihm als eine aufsteigende Weltmacht verstärkt große Beachtung geschenkt in den westlichen Medien, unter anderem auch in Deutschland. Der Asienliebhaber Manfred Durniok, ein geborener Berliner, berühmter deutscher Filmproduzent und Regisseur, hat persönlich miterlebt, wie das Bild von China in Deutschland sich mit der Zeit zwischen positiv und negativ wandelte, und ist sich ebenfalls stark bewusst, wie China in Deutschland dargestellt wurde. Als „Kulturvermittler“ und „Mensch, der keine Grenze kennt“⁴, betrachtete Manfred Durniok es als seine Aufgabe, ein Land wie China mit seinen verschiedenen Facetten der deutschen Bevölkerung zu zeigen. Deswegen erwarb er während seiner verschiedenen China-Reisen mehr als 150 chinesische Filme aus unterschiedlichen Zeiträumen und hat dadurch eine private Sammlung chinesischer Filme aufgebaut, die bis heute noch immer zu den größten außerhalb Chinas zählt. In der Betrachtung dieses Hintergrundes möchte ich meine Masterarbeit diesem Thema widmen, indem an Hand von Filmbeispielen aus der Sammlung chinesischer Filme von Manfred Durniok das Nationalimage von China untersucht wird,

¹ Vgl. Kreisel, Uwe (2003). Kulturschlüssel China, in: Diergarten-Wandel, Ute/Janicke Volkmar E. (Hrsg.): Kulturschlüssel, Ismaning, 12.

² Vgl. Pohl, Karl-Heinz (2008). Unser Chinabild – Von Marco Polo bis heute, in: Zeitschrift für Qigong Yangsheng: 78.

³ Vgl. Müller-Hofstede, Christoph (2007): Integration in die Weltordnung. Geschichte und Perspektiven, in: Fischer, Doris und Lackner, Michael (Hrsg.): Länderbericht China. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Bonn: 314ff.

⁴ Details siehe Kapitel 5 Biographie Manfred Durniok.

welches anschließend mit dem vorhandenen Chinabild in Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verglichen wird, um dem deutschen Publikum jenes Bild von China zu zeigen, welches ihm bisher noch sehr unbekannt war. In der heutigen immer schneller wachsenden Globalisierung ist das Nationalimage als „Soft Power“ eines Landes besonders wichtig,⁵ und Film als ein Medium, welches durch seine audiovisuelle Eigenschaft sehr gut dafür geeignet ist, wurde wegen politische Umstände in China bis in den 1980er Jahren kaum eingesetzt. Deswegen ist die Filmsammlung von Manfred Durniok von besonderer Bedeutung, denn diese beinhaltet eine Vielzahl von Filmen aus den 1980er-Jahren, in denen bereits darauf geachtet wurde, wie das Image Chinas im Ausland präsentiert wird.⁶ Ein weiterer Anregungspunkt meiner Themauswahl sind die aus chinesischer Sicht teilweise „verzerrten“ in Deutschland vorherrschenden Ansichten über China⁷, vor allem aus der Zeit ab 1949. Es ist nicht gesagt, dass das chinesische Nationalimage in Deutschland absichtlich nicht objektiv dargestellt wird, sondern einfach Tatsache, dass das Bild Chinas in Deutschland durch Zeitepochen und die damit verbundenen Ereignisse in politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bereichen beeinflusst wird. Dadurch entstand ein Bild von China, welches aus chinesischer Sicht von der Realität abweicht bzw. teilweise sogar das Gegenteil aufweist.

Der Anfangsteil dieser Arbeit besteht einerseits daraus, dass Untersuchungsansätze wie Forschungsfragen, Hypothesen, Forschungsstand und –korpus sowie methodische Vorgehensweise vorgestellt und erläutert werden. Andererseits werde ich mich damit beschäftigen, den Kernbegriff „Nationalimage“ zu definieren und dessen Merkmale und Funktionen zu erklären, was als theoretische Basis dieser Arbeit dient. Auch das Nationalimage Chinas aus westlichen und chinesischen Filmen wird aus allgemeiner Sicht kurz vorgestellt, denn dies ist ebenfalls ein interessanter Ansatzpunkt für die weitere Forschung.

⁵ Details siehe Kapitel 3.2. The „Soft Power“.

⁶ Vgl. Guo Fei 郭斐 (2011). Chinese-made Film and the Construction of National Image 中国国产电影与国家形象的建构, Masterarbeit, 1.

⁷ Siehe z.B.: Nie Litao 聂立涛 (2008). Berichterstattung über China unter „färbiger Brille“ „有色眼镜“下的对华报道, in: 中国记者 09, 11f; Zhou Haixia 周海霞 (2010). Analyse der Stereotypisierung und Vorurteile in den deutschen Medien über China 德国媒体涉华报道中的刻板印象与偏见分析, in: 第十届中国跨文化交际国际学术研讨会论文集; Mei Zhaorong 梅兆荣 (2008). Stellungnahme zur Berichterstattung in deutschen Medien über China 关于德国媒体对华报道的看法, in: 德国研究 04, 4ff.

Als Hauptteil dieser Arbeit wird zuerst das Chinabild in Deutschland bis zur Gründung der Volksrepublik China im Jahr 1949 aus historischer Sicht zusammengefasst und vorgestellt. Dies dient einerseits als geschichtliche Hintergrundinformation, sowie andererseits der wesentlich wichtigeren Feststellung einer eventuellen Beeinflussung durch den Wandel der chinesisch-deutschen bzw. chinesisch-europäischen Beziehung im Untersuchungszeitraum, denn von der Anfangszeit, wo China als „märchenhaftes“ Land durch Reisende und Missionare dargestellt wurde, bis zu der sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ständig ändernden Ansicht Deutschlands über China gab es durchaus derartige Einflüsse auf das deutsche Chinabild, die auch später noch erkennbar sind.

Nach einem Überblick über das Nationalimage Chinas in Deutschland aus historischer Sicht geht die Arbeit über zu einer Filmanalyse und einem Vergleich der Chinabilder aus chinesischer und deutscher Wahrnehmung. Davor ist es jedoch von großer Notwendigkeit, Manfred Durniok, die Kernperson dieser Arbeit, vorzustellen, denn sein Leben und Wirken als Filmregisseur und -produzent, seine Erfahrungen mit China und Visionen für Filme sind Ausgangspunkte, die ihn dazu anregten, durch seine Filme die Divergenz der Darstellung Chinas aus chinesischer und deutscher Sicht zu minimieren. Auch eine Bestandsanalyse seiner Sammlung chinesischer Filme weist bestimmte Schemata und Merkmale auf, nach welchen Kriterien Manfred Durniok seine Filme ausgewählt hat. Diese Intention von ihm wird ebenfalls erläutert, denn das durch seine Filmsammlung entstandene Nationalimage Chinas entspricht seinem persönlichen Bild dieser Nation, welches er dem deutschen Publikum vermitteln möchte. In der Folge wird das chinesische Nationalimage in Deutschland ab 1949 chronologisch dargestellt, wobei hier der Fokus nicht auf zeitlicher Exaktheit liegt, sondern auf markanten Indikatoren, die charakteristisch für die Darstellung Chinas aus deutscher Sicht sind. Die Filmanalyse wird ebenfalls chronologisch durchgeführt und dabei zu den festgelegten Indikatoren jeweils ein Beispielfilm untersucht, um die Darstellung beider Seiten zu dokumentieren sowie festzustellen, ob und wenn ja, welche Unterschiede zwischen den beiden erkennbar sind. Mit einem abschließenden Fazit werden wichtige Schnittpunkte und das Ergebnis des Chinabildvergleichs erläutert, um jenes chinesische Nationalimage, welches dem deutschen Publikum nahegebracht werden soll, sowie dessen Unterschiede gegenüber dem bereits vorhandenen Chinabild in Deutschland nochmals zusammenfassend festzuhalten.

2. Ansätze der Untersuchung

In diesem Kapitel werden die grundlegenden und leitenden Untersuchungsansätze dieser Arbeit vorgestellt: Forschungsfrage und die dazugehörige Hypothese, Forschungsstand zum Thema Chinabild in Deutschland und Darstellung vom Nationalimage aus chinesischen Filmen, Forschungskorpus mit Begründung der Auswahl und methodische Vorgehensweise.

2.1. Fragestellung und Hypothesen

Die Forschungsfrage besteht aus zwei miteinander in Zusammenhang stehenden Teilen. Zum einem stellt sich die Frage, welches Chinabild sich aus Manfred Durnioks Sammlung chinesischer Filme ergibt sowie welche Charakteristiken und Merkmalen diese Werke haben, zum anderen die der vorherigen folgende Frage, ob die Merkmale des chinesischen Nationalimages aus den Filmen jenem Chinabild entsprechen, das in der deutschen Gesellschaft vorherrscht, und falls nicht, worin die Unterschiede liegen. Die Annahme, dass Unterschiede zwischen den Chinabildern existieren, kommt daher, dass Berichte über China, vor allem seit das Land eine kommunistische Führung hat, unübersehbar mit überwiegend negativen Tendenzen verbreitet werden.⁸ Zu der genannten Forschungsfrage stellt sich somit folgende Hypothese auf: Manfred Durniok wollte dem deutschen Publikum durch Vorführen seiner gesammelten chinesischen Filme ein möglichst vielfältiges Bild dieses Landes präsentieren, d.h. es werden nicht nur positive oder negative Seiten gezeigt, sondern es sollen die Inhalte dieser Filme der deutschen Bevölkerung ein möglichst reales Bild nahebringen vom Land China bzw. seinem Volk. Es ist stark anzunehmen, dass bei dem Bild Chinas, welches Manfred Durniok durch seine Filmsammlung dem deutschen Publikum zu vermitteln versucht, gewisse Abweichungen zum Chinabild aus allgemeiner deutscher Sicht festzustellen sind, da er im Gegensatz zu den meisten Deutschen einen direkten Zugang zu China bzw. dem chinesischen Volk hatte. Diese Erfahrung gab ihm die Möglichkeit, persönlich Eindrücke zu sammeln von diesem Land, und die von ihm dabei festgestellten nicht unwesentlichen Unterschiede zwischen der damals weitestgehend vorhandenen Vorstellung und Meinung über China in Deutschland und seinen selbst gemachten diesbezüglichen Erfahrungen veranlassten

⁸ Details siehe Kapitel 4.3. Studienergebnisse über das Bild Chinas in Deutschland.

Manfred Durniok dazu, sich zu bemühen, dem deutschen Publikum mittels seiner Filmsammlung ein, zumindest in seinen Augen, möglichst realistisches Bild Chinas zu präsentieren.

2.2. Forschungsstand

Aufgrund der Fragestellung dieser Arbeit ist es notwendig, den Forschungsstand zweier Bereiche zur Kenntnis zu nehmen: einerseits, wie das Chinabild in Deutschland dargestellt ist, und andererseits ist es ebenfalls bedeutsam festzustellen, ob und welche Untersuchungen bereits durchgeführt worden sind hinsichtlich der Analyse des Nationalimages von China in bzw. an Hand von chinesischen Filmen.

Der Begriff Nationalimage wird im Kapitel 3 genau vorgestellt, aber als der Kernbegriff dieser Arbeit ist es notwendig, dessen Bedeutung vorab zu betonen. Mit dem Thema Nationenbild beschäftigen sich sowohl chinesische als auch westliche Forscher, wie z.B. Guan Wenhui und Kenneth Boulding. Laut Politikwissenschaftler Guan Wenhui reflektiert das Nationalimage den gesamten Eindruck eines Landes aus Sicht anderer Völker bzw. Nationen, das heißt, durch verschiedene Medien, anfänglich aus Büchern und Schriften, später aus Zeitungen und Zeitschriften, heute mittels elektronischer und visueller Medien wie Fernsehen und Filme, wird Geschichte, Politik, Wirtschaft, Kultur, Lifestyle und Wertvorstellung einer Nation und dessen Volks von einem anderen Land rezipiert und dadurch eine eigene Vorstellung darüber gebildet. Darin sind sowohl rationale Bewertungen als auch emotionale Aspekte enthalten, und ein positives Nationalimage hat große Bedeutung für die Weiterentwicklung des betreffenden Landes.⁹ Boulding schreibt in seinem Buch über das Nationalimage aus dem Jahr 1969 ergänzend, dass dieses *„eine Mischung aus erzählter Historie, Erinnerungen an vergangene Ereignisse, Geschichten und Gesprächen usw. plus einer großen Menge gewöhnlich schlecht verarbeiteter und oberflächlich gesammelter aktueller Informationen“*¹⁰ ist.

⁹ Vgl. Guan Wenhui 管文虎 (2000). Nationenbildern <国家形象论>, Chengdu, 23, zitiert in: Yin 2009, 17.

¹⁰ Boulding, Kenneth (1969). National Images and International Systems, in: Conflict Resolutions 03, 121, zitiert in: Peuckmann, Lukas (2008). „One world- one dream?“, Leipzig, 22.

Zum Chinabild in Deutschland ist anzumerken, dass, obwohl über die Darstellung Chinas im Westen bereits zuvor einzelne Missionare wie Karl Gützlaff aus dem 19. Jahrhundert Informationen in Form von Reiseberichten in den europäischen Raum brachten,¹¹ man erst ab den 1960er-Jahren damit begann, das Thema „Chinabild im Westen“ vermehrt aufzugreifen und zu untersuchen.¹² Der Trend geht von allen Bereichen aus und greift inhaltlich sowohl auf historische als auch auf aktuelle Ereignisse zurück, wie z.B. eine mediale Analyse von Günther Amendt und eine gesellschaftliche Untersuchung von Heinz Gollwitzer. Amendt untersuchte Artikel im Zusammenhang mit der Darstellung Chinas in deutschsprachigen Zeitungen wie z.B. der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der Süddeutschen Zeitung, die Welt usw., und kritisiert in seiner Analyse das tendenziell negative und somit verzerrte Nationalimage Chinas in der deutschen Berichterstattung.¹³ Gollwitzer beschreibt in seinem Werk, wie China aus westlicher Sicht als Gelbe Gefahr betrachtet wird, wobei er zwischen dem amerikanisch-chinesischen und dem europäisch-chinesischen Verhältnis und dessen Einfluss auf das Chinabild vom Ende des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts unterscheidet. Er untersuchte ebenfalls die geschichtliche Hintergrundinformation, welche zu diesem Begriff führte, sowie welche Aspekte und Ereignisse die Entwicklung des Schlagwortes beeinflussten und wie dieses sich in der jeweiligen Region gewandelt hat.¹⁴ Eine aktuellere Veröffentlichung zu einem verwandten Thema stellt das Werk von Sepp Linhart und Erich Pilz aus dem Jahr 1999 dar, in dem sich die Autoren mit dem historischen Wandel von China, Japan und Korea beschäftigen, wobei der Fokus hinsichtlich China auf der Herausbildung von Nationalstaat und Zivilgesellschaft und den weiteren chinesischen Entwicklungswegen nach 1945 liegt.¹⁵ In den 1970er-Jahren ist China durch seine Reform und Politik der Öffnung für die restliche Welt und somit auch für Deutschland richtig zugänglich und interessant geworden, und dadurch wurde das Thema der Wahrnehmung und Darstellung des Chinabildes im Westen ein immer wichtigerer

¹¹ Vgl. Immervoll, Robert (2008). Das China des Carl Gützlaff – Opium, Krieg und Mission, Diplomarbeit, Universität Wien.

¹² Diese Behauptung stammt aus dem Ergebnis der Literaturrecherche über das Chinabild im Westen bzw. in Deutschland; anzumerken ist, dass, obwohl in den 1960er-Jahren bereits ein erstes Interesse bestand, nur wenige Werke zum Thema chinesisches Nationalimage veröffentlicht wurden.

¹³ Vgl. Amendt, Günther (1968): Das deutsche Presse Märchenland, Berlin.

¹⁴ Vgl. Gollwitzer, Heinz (1962). Die Gelbe Gefahr, Geschichte eines Schlagwortes, Göttingen.

¹⁵ Vgl. Linhart, Sepp und Pilz, Erich (1999). Ostasien. Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, Wien.

wissenschaftlicher Forschungsbereich. Dementsprechend gibt es zahlreiche Forschungen ab dem Ende der 1970er-Jahre, die das chinesische Nationalimage aus westlicher bzw. deutscher Sicht untersuchen.¹⁶ Der Sinologe und Literat Wolfgang Kubin äußerte sich mit dem Sammelwerk „Mein Bild in deinem Auge“ über die deutsche Haltung gegenüber China sowie umgekehrt, und anhand von einzelnen Beiträgen zum Thema Chinabild aus literarischer Sicht stellt dieses Buch den deutschen Exotismus gegenüber unterschiedlichen chinesischen Gesellschaftsgruppen im 20. Jahrhundert dar.¹⁷ Ein weiteres Werk, welches ein allgemeines und umfassendes Bild von China aus westlicher Sicht repräsentiert, ist „Western Images of China“. Darin beschreibt Colin Mackerras in chronologischer Reihenfolge, wobei das Jahr 1949 als Trennungspunkt eingesetzt wird, wie das Bild Chinas sich in unterschiedlichen Zeiträumen im Westen wandelte.¹⁸

Ab den 1990er-Jahren beziehen sich viele Werke auf die geschichtliche Darstellung Chinas in literarischen und philosophischen Schriften. Fang Weigui bietet in seiner Dissertation einen chronologisch dargestellten Überblick über das Chinabild in der europäischen Literatur. Darin konzentrierte er sich auf die Stereotypisierung des Chinabildes und versuchte, einen Zusammenhang zwischen den jeweiligen Autoren und deren Werken mit dem darin als verschieden stereotyp dargestellten Chinabild festzustellen.¹⁹ Ein weiteres Beispiel ist die Arbeit von Tan Yuan, welche mittels Analyse von chinesischen Figuren in Werken von Schiller, Döblin und Brecht das Bild der Chinesen in der deutschen Literatur untersucht.²⁰ Hier liegt der Fokus auf der Wandlung des Chinesenbildes in der deutschen Literatur, denn über ein Jahrhundert lang bilden die drei Schriftsteller gemeinsam quasi die Entwicklung des Bilds von Chinesen, von der anfangs spekulativen Vorstellung des Chinesenbildes aus Schillers Beschreibung über ein durch politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Kontakt beeinflussten Bilds von Döblin bis schließlich zur Darstellung der Chinesen aus Brechts Sicht, basierend auf seinen Erfahrungen. Nach der Jahrtausendwende

¹⁶ Siehe z.B. Behrens, Wolfhard Karl Wilhelm (1978). Aspekte chinesischer Außenpolitik unter besonderer Berücksichtigung ihrer Perzeption in ausgewählten deutschen Zeitungen, Dissertation, Bonn, zitiert in: Bieber, Linny (2008). China in der deutschen Berichterstattung 2008 – eine multiperspektivische Inhaltsanalyse, Wiesbaden.

¹⁷ Vgl. Kubin, Wolfgang (1995). Mein Bild in deinem Auge, Darmstadt.

¹⁸ Vgl. Mackerras, Colin (1989). Western Images of China, New York.

¹⁹ Vgl. Fang Weigui (1992). Das Chinabild in der deutschen Literatur 1871-1933, Frankfurt am Main.

²⁰ Vgl. Tan Yuan (2007). Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besonderer Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht, Göttingen.

entstanden noch weitere zahlreiche Studien, die eine Übersicht der gesamten Beziehung zwischen China und Deutschland bzw. Chinas Darstellung in Deutschland bieten, z.B. „Unser Chinabild – von Marco Polo bis heute“ von Karl-Heinz Pohl, eine chronologische Schilderung von der ersten Beziehung zwischen China und dem Westen bis zum Nationalimage von China aus heutiger deutscher Sicht, die starke Schwankung der deutschen bzw. europäischen Ansicht über China erkennbar macht.²¹

Zum Thema des Chinabildes aus Filmen gibt es einerseits Studien, wie z.B. jene der Filmanalytikerin Barbara von der Lühe, welche sich mit dem Chinabild in deutschen Dokumentarfilmen beschäftigen,²² und andererseits chinesische Forscher, die sich wiederum der Darstellung Chinas in chinesischen Filmen widmen, wie z.B. Rao Shuguang. Wobei man hier bei beiden Seiten auffallend erkennen kann, dass das Nationalimage von China vor allem aus der allgemeinen Perspektive untersucht wurde, d.h. es wurde nicht durch Analyse von einzelnen Filme gewonnen, sondern eine ganze Reihe von Filmen auf einen gemeinsamen Nenner gebracht.²³ Somit greift diese Arbeit einen Bereich auf, welcher nach meiner Recherche bisher auf ähnliche Art und Weise noch nicht untersucht worden ist, nämlich die Darstellung des Chinabildes an Hand chinesischer Filme, welche einerseits durch die Intention einer einzelnen Person bestimmt sind und andererseits von dieser speziell im Hinblick auf die deutsche Ansicht zum Thema „Nationalimage von China“ ausgesucht wurden. Das Ergebnis dieser Arbeit betrifft somit den Bereich des Nationalimages Chinas aus deutscher Sicht, wobei in diesem Fall das Bild, welches dem deutschen Publikum vermittelt wurde, durch die subjektive Auswahl des deutsch-chinesischen Vermittlers Manfred Durniok eigentlich dessen persönliches Chinabild darstellt, welches er seinen Landsleuten nahebringen wollte.

²¹ Vgl. Pohl 2008: 79-90.

²² Vgl. Von der Lühe, Barbara (2007). Zur China-Darstellung in den deutschen TV-Dokumentarfilmen, in: Deutschland-Studien 04: 51.

²³ Vgl. Rao Shugang 饶曙光 (2012). Films and National Image: Industry, Culture and Aesthetics 电影与国家形象: 产业、文化与美学, in: 上海大学学报 09: 16-30; Liu Kun 刘琨 (2011). Strategische Analyse über das Problem der Chinabildkonstruktion in Filmen 中国电影中国国家形象建构的问题与策略分析, Masterarbeit, 陕西师范大学.

2.3. Forschungskorpus

Es werden zwei große Bereiche als Korpus dieser Arbeit untersucht. Auf der einen Seite wird in Sekundärliteratur zum Thema Chinabild in Deutschland bzw. im europäischen Raum aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach Indikatoren gesucht, die Einfluss hatten auf das Chinabild aus deutscher Sichtweise. Andererseits werden Beispiele aus insgesamt 158 von Manfred Durniok gesammelten chinesischen Filmen ausgewählt, deren Inhalt bzw. Darstellung passend zu den herausgefilterten Indikatoren sind. Die folgende Liste soll einen kurzen Überblick geben, hinsichtlich welcher Indikatoren diese Filme ausgesucht wurden:

- *巴山夜雨 Evening Rain*²⁴ (1980): Dies ist der erste Film, der den chinesischen Filmpreis „Golden Rooster Award“ im Jahr 1980 gewonnen hat. Die ganze Gesellschaft mit ihren einzelnen Gruppen sowie deren Werte und Wertvorstellungen wurde in einem sehr kleinen Umfang dargestellt und demonstriert den Kampf mit der „Viererbände“ während der Kulturrevolution.²⁵
- *天云山传奇 The Legend of Tianyun Mountain*²⁶ (1980): Mit diesem Film begann die sogenannte „Welle der Vergangenheitsaufarbeitung“ in China; in ihm wurde die Kulturrevolution indirekt kritisiert, und es finden sich erstmals Anzeichen für die Wahrnehmung der durch die Kulturrevolution entstandenen Tragödie durch das Volk. Das Werk steht auch in engem Bezug mit der Narbenliteratur.²⁷
- *黑炮事件 Black Cannon Incident*²⁸ (1985): Dieser Film, finanziert von Manfred Durniok, zeigt einerseits die ersten direkten geschäftlichen Kontakte zwischen Deutschland und China, gibt andererseits die beengte und veraltete Denkweise der chinesischen Führungsebene in einer absurden und ironischen Art und Weise wieder und kritisiert auch die Unterwürfigkeit der chinesischen Intellektuellen.²⁹

²⁴ *Evening Rain (巴山夜雨)*. Directed by Wu Yonggang, Wu Yigong. 1980: China: Shanghai Film Studio. Film.

²⁵ Vgl. Nie Wei 聂伟 (2006). Reading *Evening Rain* from Three Perspectives 影片<巴山夜雨>的三重阅读, in: 当代电影 03, 45-49.

²⁶ *The Legend of Tianyun Mountain (天云山传奇)*. Directed by Xie Jin. 1980: China: Shanghai Film Studio.

²⁷ Vgl. Zhang Ji 张冀 (2009). A Study of “Reflective Literature“ on the Confirmation of the Identity of Right-Wing Intellectuals – A Case Study of *The Legend of Tianyun Mountain*, *Body and Soul*, and *The Hibiscus Town* 试论“反思文学”对右派知识分子的身份确认 – 以天云山传奇、灵与肉、芙蓉镇为例, in: 海南师范大学学报 06, 37-41.

²⁸ *Black Cannon Incident (黑炮事件)*. Directed by Huang Jianxin, 1985: China: Xi'an Film Studio. Film.

²⁹ Vgl. Liu Hailing 刘海玲 (2011). *Black Cannon Incident*: absurd awareness of „Black Cannon“ and „Incident“ <黑炮事件>: “黑炮”与“事件”的意识荒诞, in: 长江大学学报 34: 22f.

- 芙蓉鎮 *Hibiscus Town*³⁰ (1986): Der Handlungsverlauf dieses Films deckt die Zeit vom Ende der 1950er- bis zum Ende der 1970er-Jahre ab und fasst die Ereignisse dieses Zeitraums in einem Werk zusammen. Mit einer quasi chronologischen Darstellung zeigt dieser Film die politische Beeinflussung des jeweiligen Schicksals einzelner Charaktere und wie diese von einem Extrem ins andere fallen. Er reflektiert dadurch die fehlerhaften und teilweise sich widersprechenden politischen Entscheidungen dieser Zeit.³¹

2.4. Methodisches Vorgehen

Für diese Arbeit werde ich die Inhaltsanalyse als übergreifende Methode heranziehen, wobei diese zwei unterschiedliche Forschungsrichtungen einnimmt. Zum einen werden Kategorien bzw. Indikatoren gebildet aus dem Bereich des Chinabildes aus deutscher Sicht und wodurch dieses geprägt ist.³² Zum anderen findet eine inhaltliche Analyse der Beispielfilme statt, wobei sich der Schwerpunkt auf die Aussagen- und Wirkungsanalyse der einzelnen Werke konzentriert, was bedeutet, dass gezielt den Indikatoren des deutschen Chinabildes entsprechende Aspekte ausgesucht werden, unter anderem aus Handlungsverlauf, Gliederung und Struktur des Films. Aber auch andere Gesichtspunkte wie Informations- und Unterhaltungswert, Realismus- bzw. Virtualitätsgrad, verdeckte, dramatisierte oder mystifizierte Probleme, naheliegende Deutungsmuster oder gesellschaftliche, historische und ideologische Kontexte des jeweiligen Films³³ werden berücksichtigt. Die Vorgeschichten, welche in den gegenständlichen Fallbeispielen meist auf realen geschichtlichen Ereignissen basieren, werden ebenso dementsprechend aus historischer Sicht an die Indikatoren angepasst untersucht. Kategorien wie die Filmsemiotik, -ästhetik bzw. -technik werden nicht direkt zur Analyse herangezogen, wobei erste und zweite unter Umständen als Hilfestellung bei der Darstellung inhaltlicher Aspekte einfließen könnten.

³⁰ *Hibiscus Town* (芙蓉鎮). Directed by Xie Jin. 1986: China: Shanghai Film Studio, 1986. Film.

³¹ Vgl. An, Qiong 安琼 (2007). Von der Unterdrückung der menschlichen Natur bis zum Kampf ums Überleben - Diskussion über Geschichte des Menschen in dem Film "Hibiscus Town" 从人性的压抑到生命的搏斗 – 再谈电影<芙蓉镇>对人的历史的探询, in: 电影评介 21: 62f.

³² Vgl. Atteslander, Peter (2003). Methoden der empirischen Sozialforschung, Berlin.

³³ Vgl. Horn, Eric (2003). Einführung in die Filmanalyse, in: <http://www.horn-netz.de/seminare/filmanalyse/index.php>, Zugriff am 30.08.2014.

3. Mythos des Nationalimages

Um das Chinabild in chinesischen Filmen untersuchen zu können, ist es von großer Notwendigkeit im Vorhinein festzustellen, was man unter „Nationalimage“ versteht, wobei diese auch im Rahmen dieser Arbeit nicht eindeutig definiert werden kann, da er oft schwer von anderen Begriffen wie „Fremd- und Selbstbild“ oder „nationalem Stereotyp“ zu unterscheiden ist.³⁴ Der Ansatz „Konstruktivismus“ wird als Einstiegstheorie für die Analyse des „Nationalimage“-Begriffs verwendet, und im Kapitel 3.1. wird deutlich gemacht, dass der Terminus „Nationalimage“ in vielerlei Hinsicht dieser Theorie entspricht. Im Vergleich zum Realismus, welcher davon ausgeht, dass *„es eher oder überhaupt nur die Wirklichkeit ist, die auf die Instanz einwirkt (und nicht umgekehrt)“*³⁵, behauptet der Konstruktivismus, dass *„es eher oder überhaupt nur die Instanz ist, die im Akt des Erkennens die Wirklichkeit erzeugt.“*³⁶ Dementsprechend wird in Folge versucht, den Begriff Nationalimage möglichst einer präzisen Definition zuzuordnen, und weitere Aspekte wie Entstehung, Funktionen und Merkmale des Terminus werden ebenfalls zur Betrachtung herangezogen. Als zusätzliche Erweiterung wird zuletzt auch das Chinabild in chinesischen Filmen aus allgemeiner Sicht vorgestellt.

3.1. Konstruktivismus

Laut dem Kulturwissenschaftler Walter Ötsch ist Konstruktivismus ein Sammelbegriff für eine Vielzahl von wissenschaftlichen Ansätzen, welchem die Menschen die Fähigkeit zuschreiben, *„in einem kognitiven-sozialen Prozess die „Wirklichkeit“ generieren zu können“*³⁷. Die Wahrnehmung und Erkennung gelten hier als *„aktive, wenngleich meist unbewusste Selektions- und Gestaltungsprozesse, wo äußere Reize durch die im Wahrnehmungssystem vorhandenen kognitiven Strukturen (wie [...] erlernte Modelle, Überzeugungen und Erinnerungen) ‚kreativ‘ umgeformt und gestaltet werden.“*³⁸

³⁴ Vgl. Nafroth, Katja (2002). Zur Konstruktion von Nationenbildern in der Auslandsberichterstattung: das Japanbild der deutschen Medien im Wandel, Münster, 8.

³⁵ Weber, Stefan (2002). Was heißt „Medien konstruieren Wirklichkeit“? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion, in: Medien-Impulse, 11.

³⁶ Ebd.: 11.

³⁷ Ötsch, Walter (2003). Konstruktivismus, in Herrmann-Pillath, Carsten und Lehmann-Waffenschmidt, Marco (Hrsg.): Methodische Grundlagen der Evolutorischen Ökonomik, Berlin/Heidelberg, 1.

³⁸ Ebd.: 1.

Aus diesem Ansatz heraus kann man den Terminus Nationalimage als die „*Gesamtheit der Eigenschaften und Attribute, [...] die eine Person oder eine Gesellschaft einer anderen Nation oder Gesellschaft zuschreibt*“ betrachten.³⁹ Das bedeutet, es ist keine (optische) Abbildung eines Landes, dass man zu sehen bekommt, sondern ein „kognitiv-psychologisches“ Konstrukt, und dieses wird nicht von einer einzelnen Person, sondern von einer Mehrheit von Individuen in einer Gesellschaft getragen.⁴⁰ Für den Imageforscher Kenneth Boulding ist die Entstehung des Nationalimages das Ergebnis davon, dass ein Individuum die zu umfassende und komplexe Wirklichkeit nicht unmittelbar als Ganzes wahrnehmen kann. Das führt zur Auswahl und Reduktion der Realität, und somit gibt das Nationalimage nicht die tatsächliche Realität wieder, sondern das, was dem Beurteiler (einer bewertenden Gruppe von Menschen/Instanzen) als Wirklichkeit erscheint.⁴¹ Dieses Phänomen kommt daher, dass es bereits für ein einzelnes Individuum schwierig ist, das eigene Umfeld vollständig zu erfassen, und bei der Beurteilung eines Nationalimages wird dies noch erschwert durch eine von sich selbst stark unterscheidende Großgruppe wie z.B. China.⁴² Dies entspricht eindeutig dem Konzept des Konstruktivismus, wonach die wahrgenommene Welt keine Realität der Außenwelt abbildet, sondern nur die Konstruktion der Kognition. Das heißt, es ist zu vermeiden, das Image eines Landes als dessen Wirklichkeit zu betrachten, wobei sich hinsichtlich des Images eines Landes durch unterschiedliche Aufnahme für verschiedene Bewertungsgruppen unterschiedliche Bilder ergeben können, welche sich auch durch Änderungen der Gegebenheiten wandeln können.⁴³ Mit dem Zitat „*the images which are important in international systems are those which a nation has of itself and of those other bodies in the system which constitute its international environment*“⁴⁴ wird es verdeutlicht, dass das Nationalimage eines Landes ebenfalls vom Selbstbild und dem von den anderen Ländern konstruierten Nationenbildern beeinflusst werden kann.⁴⁵ Ein weiteres Merkmal

³⁹ Wilke, Jürgen (1989). Imagebildung durch Massenmedien. Auswirkungen auf die internationale Politik, in: Schmidt-Sinns, Dieter (Hrsg.): Völker und Nationen im Spiegel der Medien, Bonn: 15, zitiert in Nafroth 2002: 9.

⁴⁰ Vgl. Ebd.: 12, zitiert in: Nafroth 2002, 10.

⁴¹ Vgl. Boulding, Kenneth (1958). Die neuen Leitbilder, Düsseldorf: 9f, zitiert in Nafroth 2002: 14.

⁴² Vgl. Nafroth 2002: 14.

⁴³ Vgl. Zhou Haixia (2009). Chinabilder in deutschen Medien, in: Casper-Hehne, Hiltraud und Schweiger, Irmy (Hrsg.). Kulturelle Vielfalt: deutscher Literatur, Sprache und Medien, Göttingen, 223-238.

⁴⁴ Boulding 1959: 120, zitiert in: Nafroth 2002, 14.

⁴⁵ Vgl. Zhang Kaikai 章恺恺 (2012). Das Chinabild in den deutschen Medien 德国媒体中的中国形象, Masterarbeit.

dieser kognitiven Komponente des Nationalimages ist die Tatsache, dass das Nationalimage eines Landes sowohl negativ als auch positiv konzipiert werden kann, ohne den Realitätsgehalt des Betrachtungsobjektes beeinflussen zu müssen.⁴⁶ Demnach teilen Nicklas und Ostermann die Meinung über den Realitätsgehalt vom Nationalimage wie folgt:

*„Beim Image handelt es sich nicht um ein Abbild eines Objekts, sondern um ein psychisches Konstrukt, das näher oder weiter vom gemeinten Objekt angesiedelt sein kann, das heißt, ein Image kann einen größeren oder einen geringeren Realitätsgehalt haben“.*⁴⁷

Das heißt, dass ein Image niemals die Wirklichkeit vollständig wiedergibt und der Anteil des Realitätsgehaltes dieses Konstrukts unter anderem davon abhängt, wie nah das Objekt bzw. Subjekt dem geographischen, psychischen, kulturellen sowie politischen Standpunkt des Betrachters ist.⁴⁸ Dies ist gerade beim Nationalimage besonders prägnant, da häufig allein die geographische und kulturelle Distanz viel zu groß ist, was mangels persönlicher Erfahrung einen weitestgehend realen Eindruck einer Nation deutlich erschwert.⁴⁹ Das heißt, wenn die Primärerfahrungen mit einem Land wegen der Umstände für die Bewertenden nicht zugänglich sind und dadurch die eigene Anschauung fehlt, um das Nationalbild eines Landes zu kreieren, sind Sekundärerfahrungen besonders wichtig.⁵⁰ Oft sind gesellschaftliche und politische Erziehung sowie Massenmedien die einzigen Quellen für diesbezügliche Informationen, welche aber häufig dazu verwendet werden, das Bild einer Nation den eigenen politischen bzw. wirtschaftlichen Interessen entsprechend darzustellen.

Der Terminus „Nationalimage“ besitzt neben dem kognitiven Merkmal auch eine Handlungskomponente, d. h. die nicht nur rationale, sondern auch emotionale Bewertung eines Nationalimages beeinflusst das Individuum in Hinblick auf ein bestimmtes Verhalten gegenüber diesem Objekt.⁵¹ Das bedeutet, die Erkenntnisse über eine Nation, je nachdem, ob diese positiv oder negativ bewertet wird, führen zu bestimmtem Verhalten gegenüber diesem

⁴⁶ Vgl. Nafroth 2002: 10.

⁴⁷ Vgl. Nicklas, Hans und Ostermann, Anne (1989). Die Rolle von Images in der Politik. Die Ideologie und ihre Bedeutung für die Imagebildung am Beispiel des Ost-West-Konflikts, in: Bundeszentrale für politische Bildung: Völker und Nationen im Spiegel der Medien, Bonn: 24.

⁴⁸ Vgl. Nafroth 2002: 9.

⁴⁹ Vgl. Ebd.: 14.

⁵⁰ Vgl. Mentzel, Jörg Peter und Pfeiler, Wolfgang (1972). Deutschlandbilder, Düsseldorf: 48f, zitiert in: Nafroth 2002, 9

⁵¹ Vgl. Prinz, Gerhard (1970). Heterostereotype durch Massenkommunikation, in: Publizistik 15: 202.

Land bzw. dessen Volk. Dadurch entsteht das Phänomen, dass ein Bild eines Landes, wenn es durch unterschiedliche Darstellung bestimmte Emotionen bei den Betrachtern hervorruft, bei diesen durchaus ein negatives Nationalimage dieses Landes zu befestigen in der Lage ist, was wiederum beispielweise internationale Verständigung behindern sowie Konflikte verstärken und zum Aufbau von Feindbildern zwischen Nationen führen kann.⁵²

Ein weiteres Charakteristikum des Begriffs „Nationalimage“ ist die Variabilität, denn dieses verändert sich durch laufende Ereignisse und Informationen, derentwegen das bereits vorhandene Image eines Landes von einem Individuum verworfen und durch permanente Einprägung anderer Informationen ein „neues“ Nationalimage gebildet wird.⁵³ Aber auch hier unterscheidet man zwischen Individuen mit einem differenzierteren und vereinfachten Nationenbild. Bei ersteren werden neue Informationen aufgenommen und zum vorhandenen Bild einer Nation hinzugefügt, um somit der wahren Begebenheit näher zu treten, was bei zweiteren nur stattfindet, wenn es eine Bestätigung bzw. wenigstens keinen Widerspruch des eigenen, bereits existenten Nationalimages eines Landes darstellt.⁵⁴

Aus der Perspektive der Rezipienten ist deutlich zu erkennen, dass das Nationalimage eines Landes durch viele Aspekte beeinflusst wird und sich auch stets im Wandel befindet. Aber wenn man im Kontext von Konstruktivismus und Nationalimage die Rolle von Manfred Durniok betrachtet, zeigt sich, dass er ein durch seine subjektive⁵⁵ und spezifisch an Deutschland angepasste Auswahl entstandenes, deutlich einheitlicheres Bild vom Nationalimage Chinas präsentierte bzw. dies zumindest versuchte. Dabei spielte er die Rolle eines Vermittlers,⁵⁶ da seine Vorstellung über China anfänglich ebenfalls durch Beeinflussungen von außen geprägt wurde, sich jedoch durch seine wachsenden selbst gemachten Erfahrungen mit China immer mehr veränderte,⁵⁷ bis er sich schließlich an Hand seiner unmittelbaren Wahrnehmung ein eigenes Bild von diesem Land bilden konnte.

⁵² Vgl. Nafroth 2002: 15.

⁵³ Vgl. Ebd.: 10.

⁵⁴ Vgl. Ebd.: 15.

⁵⁵ Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

⁵⁶ Vgl. Yu Yuxi (1998). Manfred Durniok und China, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 188f.

⁵⁷ Vgl. Wu Yigong (1998). Erinnerungen, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 182-185.

Dieses so entstandene persönliche Chinabild versuchte er wiederum durch von ihm ausgesuchte chinesische Filme dem deutschen Publikum zu vermitteln,⁵⁸ wodurch das Bild Chinas der Rezipienten quasi aus Manfred Durnioks Darstellung dieses Landes neu konstruiert wurde. Sein Ziel war es, wie oben bereits erwähnt, den Zuschauern durch die Filme ein nach seinem Dafürhalten so realistisches China wie möglich zu zeigen.⁵⁹ Mit Hilfe seiner Sammlung wollte Manfred Durniok ein seiner Meinung nach vollständiges Bild von China präsentieren, was er aufgrund seiner gemachten Erfahrungen beim Vergleich mit der in Deutschland damals üblichen Vorstellung über China feststellen zu können glaubte.⁶⁰ Somit ist stark anzunehmen, dass das Chinabild, welches er zu schaffen bemüht war, nicht ein, wie oben erwähnt, nur durch einseitige Beeinflussung geprägtes Image dieses Landes, da er die Darstellung Chinas sowohl aus deutscher, als auch aus chinesische Sicht kennengelernt hat.

3.2. The „Soft Power“

Für den Filmwissenschaftler Rao Shuguang ist das Nationalimage eine zusammengefasste Darstellung von Bereichen wie Wirtschaft, Politik, Kultur, Geschichte, Minoritäten u. ä., welche durch Massenmedien wie z.B. Fernsehen, Printmedien und Kino verbreitet werden, wobei Politik, Wirtschaft und Militär als „Hard Power“ und Kultur, Traditionen, Bildung und andere gesellschaftliche Aspekte als „Soft Power“ bezeichnet werden.⁶¹ Das Zitat des amerikanischen Politologen Joseph D. Nye macht dies nochmals deutlich:

*“Soft Power is the ability to affect others to obtain the outcomes one wants through attraction rather than coercion or payment. A country’s Soft Power rests on its resources of culture, value, and policies. A smart power strategy combines hard and soft power resources.”*⁶²

⁵⁸ Vgl. Kochenrath, Hans-Peter (1998). Da haben wir dann geschwiegen, wir Langnasen, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 124-126.

⁵⁹ Vgl. Borgelt, Hans (1998). Vom Reiz deutsch-japanischer Drehbucharbeit, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 88-92.

⁶⁰ Vgl. Durniok, Manfred (1998). Für den Produzenten sollte jeder Film wie ein Kind sein, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 204-217.

⁶¹ Vgl. Rao 2012: 16.

⁶² Nye, Joseph S. Jr. (2008). Public Diplomacy and Soft Power, in: The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science 616: 94.

Das heißt, ein Land braucht neben militärischer und wirtschaftlicher Macht auch die Kunst der „Soft power“, um seine Interessen „sanft“ im Ausland zu vertreten und durchzusetzen. Und das Nationalimage gilt als eines der wichtigsten Elemente der „Soft Power“. ⁶³ Aber auch hier wird durch verschiedene Medien unterschiedliche „Soft Power“ verbreitet, und allgemein gesehen kann man diese in zwei große Bereiche teilen:

Das Nationalimage, welches durch Massenmedien wie z.B. Zeitungen und Fernsehen verbreitet wird, ist aufgrund der Darstellungsweise für die Rezipienten ein direkter Zugang zu Informationen, denn es zeigt das Verhalten von Regierung, Unternehmen und schließlich der Bevölkerung einer Nation in Form einer Flut von Informationen. ⁶⁴ Durch Nachrichten und Berichte sollen besonders dem Ausland dahingehend Fakten gezeigt werden, inwieweit dieses Land bestimmten Eigenschaften wie Offenheit und Freiheit, sein Volk den Prinzipien Ehrlichkeit, Freundlichkeit und Friedfertigkeit sowie die Gesellschaft in ihrem Verhalten der Gerechtigkeit entspricht. ⁶⁵ Die Voraussetzung dafür ist eine objektive Darstellung durch die Massenmedien, was oft schwierig ist, denn diese werden wiederum von anderen Aspekten wie z.B. Politik beeinflusst, aber bei Erfüllung dieser Anforderung ist das von Massenmedien angeregte Nationalimage die stärkste und prägnanteste „Soft Power“ eines Landes für dessen Bild im Ausland.

Im Vergleich mit dem durch Massenmedien gebildeten Nationalimage ist das Bild eines Landes, das durch Literatur, Kunst und Kultur geschaffen wird, wesentlich indirekter und verlangt nach einem gewissen Mitgefühl und geistigen Verständnis. Auf diese Art und Weise beeinflusst das Nationalimage die Rezipienten nicht mittels Informationsfluss, sondern anhand einiger Aspekte wie Menschlichkeit und Mitgefühl. Diese beinhalten z.B. einzigartige Mentalitäten, landesspezifische Traditionen sowie geistiges Eigentum usw., welche das Nationalimage durch eine langanhaltende und tiefdringende Methode dem Rezipienten einprägen. ⁶⁶

⁶³ Vgl. Zhang 2012: 8ff.

⁶⁴ Vgl. Yin Hong 尹鸿 (2009). Chinese Film and Soft Image of Country 中国电影与国家“软形象”, in: 当代电影 09, 18.

⁶⁵ Vgl. Ebd.: 18.

⁶⁶ Vgl. Ebd.: 18.

3.3. Chinabild aus den Filmen

Die Darstellung von China bzw. Chinesen in Filmen begann bereits Anfangs des 20. Jahrhunderts, als eine 14-teilige Filmreihe mit „*Dr. Fu Manchu*“⁶⁷ als Kerndarsteller den Amerikanern das erste Bild eines Chinesen auf die Leinwand brachte.⁶⁸

Es gibt offensichtliche Unterschiede der Präsentation Chinas in westlichen und chinesischen Filmen, darum werden in diesem Kapitel die abweichenden Darstellungsweisen westlicher und chinesischer Filme kurz aufgeführt, um festzustellen, welche Divergenzen zwischen ihnen existieren und weshalb diese vorhanden sind.

3.3.1. Westliche Darstellung

In den westlichen Filmen kann man wunderbar beobachten, dass das Chinabild eine sich stets wandelnde Position einnimmt, welche im Zusammenhang mit jeweiligen historischen Epochen und Ereignissen von einem Extrem in das andere fällt.⁶⁹ Im folgenden Kapitel werden in chronologischer Reihenfolge westliche Filme inhaltlich kurz und die darin enthaltenen Darstellungen von China bzw. Chinesen vorgestellt, wobei die Filmauswahl nicht auf Deutschland begrenzt ist, sondern Werke der gesamten westlichen Gesellschaft, d.h. USA und Europa, enthält, da die deutsche Filmindustrie sich erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts für chinesische Filme zu interessieren begann.

Ab 1929 begann Hollywood eine Filmreihe über das Thema „*Dr. Fu Manchu*“ zu veröffentlichen. Diese dort kreierte Figur Dr. Fu Manchu steht als „der Chineser“ für das Publikum: gefühllos, grausam, kaltblütig, brutal und mit anderen Charakteristiken ähnlicher Eigenschaften. Aber gleichzeitig zeigt das Bild von ihm eine übermenschliche Intelligenz, Macht über die modernen Technik und die geheimnisvolle magische Fähigkeit, von der für das westliche Publikum große Faszination ausgeht. Somit vertritt Dr. Fu Manchu das Bild eines Chinesen am Anfang des 20. Jahrhunderts, der mit all seinen Fähigkeiten und seiner Macht an der Spitze einer Gruppe asiatischer Krimineller steht und verbrecherische

⁶⁷ Die Filmreihe besteht aus vier Filmen: *der geheimnisvolle Dr. Fu Manchu* (1929), *die Rückkehr des Dr. Fu Manchu* (1930), *die Tochter des Dr. Fu Manchu* (1931), *die Maske des Fu Manchu* (1932).

⁶⁸ Liu Yan 刘艳 (2006). *Fu Manchu – Gipfel der Dämonisierung des Chinabildes in der westlichen Zivilisation* 傅满洲 – 西方社会妖魔化中国的形象巅峰, in: *淮海工学院学报* 04: 51ff.

⁶⁹ Vgl. Rao 2012: 18.

Tätigkeiten ausführt.⁷⁰ Dieses Bild Chinas herrschte im Westen⁷¹ die ganze erste Hälfte des 20. Jahrhunderts vor, bis im Jahr 1956 ein Dokumentarfilm namens *Sonntag in Beijing*⁷² vom französischen Regisseur Chris Marker erschien, der in seine Film China in der Zeit kurz nach Gründung der Volksrepublik als ein lebendiges und dynamisches Land zeigte.⁷³ In Deutschland begann Mitte der 1960er-Jahre das Interesse an Dokumentarfilmen über den asiatischen Raum, wobei hier die Thematik hauptsächlich auf den Konflikt zwischen wohlhabenden Industrieländern und armen Entwicklungsländern konzentriert ist.⁷⁴

Ein weiteres markantes Beispiel vom Chinabild in der westlichen cineastischen Darstellung ist der Dokumentarfilm *China*⁷⁵ des italienischen Regisseur Michelangelo Antonioni aus dem Jahr 1972. In diesem fast 4-stündigen Film zeigt Antonioni das Alltagsleben des chinesischen Volks, wobei auch hier in gewissen Szenen die allgemeine Verachtung⁷⁶ gegenüber dem chinesischen Volk nicht zu übersehen sind.⁷⁷ Ein weiterer, zwei Jahre später erschienener französischer Film handelt von der (fiktiven) Besetzung von Paris durch die chinesische Volksbefreiungsarmee⁷⁸, worin einerseits das chinesische Militär als Konglomerat strenger und persönlichkeitsloser Individuen gezeigt wird und andererseits die Unfähigkeit und Ineffizienz der Beamten. Dieser Film stellte somit jenes Bild von China dar, welches hauptsächlich auf politischem Denken und Klassenkampf basiert, ohne die damals in China durchaus vorhandene wirtschaftliche, wissenschaftliche und technologische Entwicklung zu berücksichtigen.⁷⁹ In dem im Jahr 1979 entstandenen Film *From Mao to*

⁷⁰ Vgl. Liu 2006: 51ff.

⁷¹ Vgl. The Mysterious Dr. Fu Manchu (1929), in: http://www.imdb.com/title/tt0020197/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, Zugriff am 18.09.14.

Der erste Film dieser Filmreihe wurde in den USA, Brasilien, Dänemark, Spanien, Italien und Portugal gezeigt.

⁷² Original: *Dimanche à Peking*. Directed by Chris Marker. 1956: France. Film.

⁷³ Vgl. Li Hui 李卉 (2010). Analyse vom Chinabild in westlichen Dokumentarfilmen 外国纪录片中的中国形象分析, in: 改革与开放 09: 188.

⁷⁴ Vgl. Von der Lühe 2007: 51.

⁷⁵ *Chung Kuo – Cina*. Directed by Michelangelo Antonioni, 1972: Italy: RAI Radiotelevisione Italiana. Film.

⁷⁶ Vgl. Li 2010: 188.

Eine Szene des Films, in der ein Schwein durch eine Beijing-Oper erschreckt wurde und sich aufstellte, spielt im Hintergrund Beijing-Oper mit dem Text „chinesisches Volk, heb´ deine Köpfe und erhebe dich“.

⁷⁷ Vgl. Chung Kuo – China, in: http://www.imdb.com/title/tt0068375/plotsummary?ref_=tt_ov_pl, Zugriff am 23.09.14.

Dieser Film wurde sowohl in den USA, als auch in europäischen Ländern wie Italien, Frankreich, Schweden und Westdeutschland vorgeführt.

⁷⁸ Original: *Les chinois à Paris*. Directed by Jean Yanne, 1974: France/Italy: Productions 2000. Film.

⁷⁹ Vgl. Wang Zhimin 王志敏 (2013). Anti-Dämonisierung: wichtige Änderung des Chinabildes in den westlichen Filmen 去妖魔化: 西方电影中中国形象的重要转变, in: 电影新作 03: 4f.

*Mozart: Isaac Stern in China*⁸⁰ wurde wiederum ein Bild von Chinesen geschildert, welche die Rückständigkeit hinter sich lassen und nach neuem Wissen und Verbesserungen streben.⁸¹

Mitte der 1980er-Jahre entstanden Filme,⁸² die das chinesische Volk unterwürfig und sklavisch präsentierten und dem Publikum den Eindruck vermittelten, dass in China die Menschen nicht unter würdigen Bedingungen leben können. In diesen Werken gibt es auch schon offensichtliche allgemeine Fehldarstellungen, wie z.B. Gebäude, welche zur Zeit der Filmhandlung noch gar nicht errichtet worden waren, oder eigentlich aus einer anderen Epoche stammende kommunistisch geprägte Hintergrunddekoration.⁸³ Einer der Tiefpunkte des Chinabildes in westlichen Filmen findet im Jahr 1997 statt mit den drei Filmen *Red Corner*⁸⁴, *Seven Years in Tibet*⁸⁵ und *Kundun*⁸⁶, verbunden durch ihr mehr oder weniger gemeinsames Chinabild mit Aspekten wie Rechtlosigkeit, Unverschämtheit und militärischer Brutalität und Aggression gegenüber Religion.⁸⁷ Aber bereits ein Jahr später kam der Wendepunkt für das Nationalimage Chinas in westlichen Filmen. Die westliche cineastische Darstellung Chinas schlägt durch die immer bessere Zugänglichkeit zu diesem Land und dessen Gesellschaft langsam eine Richtung ein, die im konstruktivistischen Sinne realistischer ist, d.h. die Filme basieren mehr auf wissenschaftlicher Hintergrundinformation von und direkter Erfahrung mit China, statt wie in der Anfangsphase auf utopischer Vorstellung über dieses Land.⁸⁸ Ein gutes Beispiel dafür ist der Zeichentrickfilm *Mulan*⁸⁹ von Walt Disney, wo ein chinesisches Mädchen an Stelle ihres Vaters in den Krieg zog und letztlich als Heldin zurückkehrte. In dieser Verfilmung eines alten Gedichts,⁹⁰ welches bereits als Erzählung sehr inspirierend ist, werden Eigenschaften wie Stärke, Treue und Durchhaltevermögen des chinesischen Volks besonders zum Ausdruck gebracht.⁹¹

⁸⁰ *From Mao to Mozart: Isaac Stern in China*. Directed by Murray Lerner, 1981: USA. Film.

⁸¹ Vgl. Li 2010: 188.

⁸² Siehe z.B. Duke, Daryl (1986). *Taipan*; Collier, James F. (1990). *Chinese Cry*.

⁸³ Vgl. Wang 2013: 5.

⁸⁴ *Red Corner*. Directed by Jon Avnet, 1997: California: MGM. Film.

⁸⁵ *Seven years in Tibet*. Directed by Jean-Jacques Annaud, 1997: USA/UK: Mandalay Entertainment. Film.

⁸⁶ *Kundun*. Directed by Martin Scorsese, 1997: USA: Dune Films. Film.

⁸⁷ Vgl. Ebd.: 7.

⁸⁸ Vgl. Xu Hanzhi 许涵之 (2013). Gestaltung und Verbreitung des Nationalimages in chinesischen Filmen aus interkultureller Perspektive 跨学科视野中中国电影的国家形象塑造与传播, in: 国际学术动态 01: 41.

⁸⁹ *Mulan*. Directed by Tony Bancroft / Barry Cook, 1998: USA: Walt Disney Pictures. Film.

⁹⁰ Vgl. Zhao Dongdong 赵栋栋 und Feng Liwen 冯丽雯 (2012). „花木兰“故事的改编及意义再生产 Adaption and Meaningful Reproduction of Story "Hua Mulan", in: 运城学院学报 01, 51.

⁹¹ Vgl. Wang 2013: 8.

Im Zeitalter des 21. Jahrhunderts ist längst nicht mehr die Rede von einer „Dämonisierung“ Chinas. Das Bild von diesem Land bzw. seinen Bewohnern hat sich von der anfänglichen Darstellung übertriebener und utopischer Persönlichkeiten schrittweise zu einem „normalen“ Image wie z.B. Polizisten, Chauffeuren usw. gewandelt. Trotzdem deutet das Chinabild einiger westlicher Darstellungen in eine Richtung, welche zwar teilweise sarkastisch gemeint ist, aber hintergründig auf die Gefahr⁹² aus China hinweist, wie z.B. in einer Dokumentarfilmreihe vom Discovery Channel, wo China als Land beschrieben wird, das wegen seiner Größenordnung zu viele Ressourcen verbraucht und dessen Bewohner im höchsten Maß geistig und körperlich darauf vorbereitet sind (Szene mit alten Frauen, die Taiji üben), eine Supermacht, wenn nicht „die“ Supermacht dieser Welt zu werden.⁹³ Der Dokumentarfilm *Straße des ewigen Friedens - Peking*⁹⁴ des deutschen Regisseurs Thomas Schadt zeichnet anhand von Geschichten und Interviews einzelner, sich stark voneinander unterscheidender Persönlichkeiten ein widersprüchliches Bild von China, gibt letztendlich aber, zumindest andeutungsweise, ebenfalls ein weder erstrebens-, noch nachahmenswertes Nationalimage Chinas wieder.⁹⁵ Die deutsche cineastische Darstellung Chinas im 21. Jahrhundert ist nach Ansicht der Filmwissenschaftlerin Barbara von der Lühe nicht wie Berichte anderer Medien, wo der Fokus klassisch auf Schlagwörtern wie „Gelbe Gefahr“ bzw. „Roter Alarm“, „Riesige Massen“, „Korruption“, „Bürokratie und Diktatur“ usw. liegt. Aus filmischer Sicht konzentriert man sich in dieser Zeit eher auf alltägliche Aspekte wie z.B. traditionelle chinesische Kunst und Kultur, aber auch Naturkatastrophen sowie Umweltverschmutzung sind beliebte Themen für deutsche Dokumentationen, über China.⁹⁶

⁹² In diesem Fall bezieht sich die „Gefahr“ auf die Kungfu-Künste, die in den Filme durch chinesische Darsteller vermittelt werden, daher werden Rollen wie Spione und Killer oft mit Chinesen besetzt, denn das entspricht auch dem Chinabild des 21. Jahrhunderts.

⁹³ Vgl. Li 2010: 188.

Siehe Discovery Channel (2006) *Discovery Atlas - China Revealed*, erste Saison: „China verbraucht bereits mehr als ein Drittel des weltweiten Eisenbedarfs; fast die Hälfte des Zements und verbrennen jede Minute 2.500 Tonnen Kohlen. Schätzungsweise müssen wir nach 30 Jahre einen anderen Planet finden, um die wachsende Nachfrage Chinas zu erfüllen.“ Die angegebene Zahlen sind nach Recherche schwer überprüfbar, aber auch wenn sie einigermaßen stimmen, wird nicht darauf hingewiesen, dass China sich bereits seit Jahren damit beschäftigt, die Effizienz des Ressourcenverbrauchs zu verbessern, in: <http://green.sina.com.cn/news/roll/2013-08-02/173027846520.shtml>. Außerdem erzeugen diese Daten den Anschein, dass China das einzige Land wäre, welches große Menge an Ressourcen verbraucht.

⁹⁴ *Straße des ewigen Friedens – Peking*. Directed by Thomas Schadt, 2001: Germany: Odyssee-Film. Film.

⁹⁵ Vgl. Von der Lühe 2007: 53f.

⁹⁶ Vgl. Ebd.: 50f.

Noch zu erwähnen ist die immer noch durchaus übliche Vorgehensweise, dass, sofern das Thema eines Films nicht explizit auf China ausgerichtet ist, dieser Gesichtspunkt oft in westlichen Werken nur als Hintergrund dargestellt wird, d.h. chinesische Persönlichkeiten bzw. Aspekte der chinesischen Tradition und Charakteristiken dienen hauptsächlich dazu, um solchen Filmen einen exotischen Note zu verleihen.⁹⁷

3.3.2. Chinesische Darstellung

Offensichtlich und unübersehbar ist das Chinabild in den chinesischen Filmen, wie auch in anderen chinesischen Medien, meist stark ideologisch geprägt, d.h. bestimmte (von Regierung bzw. Partei) als positiv erachtete Aspekte werden vergrößert bzw. wird verstärkt Wert darauf gelegt, und umgekehrt verkleinert bzw. beschönigt man die negativen.⁹⁸ Vor den 1980er-Jahren konnte das Nationalimage von China aus seinen eigenen Filmen hauptsächlich nur innerhalb des Landes unter dem heimischen Publikum verbreitet werden, da diese Filme, außer für Zuschauer in einzelnen kommunistischen Nationen, nicht für Ausländer bestimmt waren und somit auch kaum in deren Umgebung gezeigt wurden, d.h. die Filme dieser Zeit waren dementsprechend NICHT auf die Darstellung des chinesischen Nationalimages im Ausland ausgelegt. International gesehen wurde das Chinabild in den chinesischen Filmen erst in den 1980er-Jahren interessant und erregte die Aufmerksamkeit des Westens durch Auszeichnungen mit internationalen Filmpreisen. Mit *Rotes Kornfeld* (红高粱)⁹⁹ als ersten Film aus China, welcher die Auszeichnung eines internationalen Filmfestivals (Berlinale) gewonnen hat und weltweit gelobt wurde, begann auch die chinesische Produktion eine Rolle in der internationalen Filmindustrie zu spielen und dadurch gewann auch jenes Bild von China, das in seinen Filme repräsentiert wird, an Bedeutung.¹⁰⁰

Ein prägnantes Phänomen des Chinaimages in chinesischen Filmen, die internationale Preise erhielten, ist, dass diese meist die Rückständigkeit, Ungerechtigkeit und Unterwürfigkeit des chinesischen Volk vor dem diktatorischen Politikhintergrund zum Thema

⁹⁷ Vgl. Ma Ting 马婷 (2007). China im Spiegelbild des Fremden – Analyse und Diskurs über das westliche Bild von China 他者镜像中的中国主体 – 西方的中国形象研究评述, in: 学术研究 10, 149.

⁹⁸ Vgl. Rao 2012: 27.

⁹⁹ *Rotes Kornfeld* 红高粱. Directed by Zhang Yimou, 1987: China: Xi'an Film Studio. Film.

¹⁰⁰ Vgl. Yin 2009: 19.

haben. Einerseits könnte man annehmen, dass diese Werke extra so gestaltet wurden, um die Aufmerksamkeit des Westens zu erregen, denn die in diesen Filmen „übertrieben“ dargestellte Kultur und Sitte Chinas ist dem westlichen Publikum völlig fremd und somit für dieses neu und interessant.¹⁰¹ Andererseits ist es durchaus auch denkbar, dass die bei westlichen Filmfestivals vorgeführten Filme in gewissem Maß auch gezielt für deren Publikum ausgesucht worden sind, denn das Chinabild dieser Werke ähnelt auffällig dem im Westen vorherrschenden Bild eines „geschlossenen“ und „unterentwickelten“ China in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.¹⁰² Auch in den chinesischen Filmen des 21. Jahrhunderts setzt sich das Phänomen fort, die dunklere Seite der chinesischen Gesellschaft darzustellen, was, gemeinsam mit anderen hier noch einfließenden Aspekten, zur weiteren Festigung eines Chinabildes in den Augen des westlichen Publikums, welche verstärkt negativ geprägt ist, führt.¹⁰³ Filme wie z.B. *Hero* (英雄)¹⁰⁴, *The Night Banquet* (夜宴)¹⁰⁵ oder *Curse of the Golden Flower* (满城尽带黄金甲)¹⁰⁶ faszinieren mit Hollywood-Niveau-Effekten das Publikum aus zwei Perspektiven: einerseits mit chinesischem Kampfsport und andererseits mit dem hinterhältigen, bedrückenden Leben des kaiserlichen Hauses, wobei die Attentäter, die trotz der repressiven Situation sich gegen die Herrscher wehren, die durchaus vom Publikum positiv wahrgenommen werden, aber im Endeffekt öfters ein tragisches Ende nehmen.

4. Chinabild in Deutschland von erster Begegnung bis 1949

Wenn man vom Nationalimage eines Landes spricht, kann man davon ausgehen, dass dieses sich unter den jeweiligen Umständen stets änderte. Das trifft ebenfalls für das Chinabild in Deutschland zu, d.h. man kann eigentlich nicht von einem China-Bild sprechen, sondern muss von mehreren China-Bildern sprechen, die je nach verschiedenen Sichtweisen und in verschiedenen Zeitepochen unterschiedlich sind.¹⁰⁷

¹⁰¹ Vgl. Rao 2012: 19.

¹⁰² Details siehe Kapitel 4 Chinabild in Deutschland von erster Begegnung bis 1949.

¹⁰³ Vgl. Rao 2012: 19.

¹⁰⁴ *Hero* 英雄. Directed by Zhang Yimou, 2002: China/Honkong: Beijing New Picture Film. Film.

¹⁰⁵ *The Night Banquet* 夜宴. Directed by Feng Xiaogang, 2006: China: Huayi Brothers Media. Film.

¹⁰⁶ *Curse of the Golden Flower* 满城尽带黄金甲. Directed by Zhang Yimou, 2006: China/Hongkong: Beijing New Picture Film. Film.

¹⁰⁷ Vgl. Chen Yilin 陈一琳 (2012). *The Image of China in the Perspective of the West* 西方视域中的中国形象, Masterarbeit, Zhengzhou, 5f.

Kulturwissenschaftler Zhang Longxi hat einmal gesagt:

„Das Land China aus westlicher Sicht ist ein durch geschichtlichen Verlauf erzeugtes Bild und vertritt einen Wert, der sich von dem des Westens unterscheidet. Diese „Unterscheidung“ kann gut oder schlecht sein. [...] kann als idealistische Utopie, als verführerische und exotische Träumerei oder als Land mit geistiger Unwissenheit und Zurückgebliebenheit betrachtet werden.“¹⁰⁸.

Der Kontakt zwischen Deutschland und China begann erstaunlich früh und unterlag einem stetigen Wandel. Anfangs prägten Kaufleuten, Missionaren und andere Menschengruppen sowie deren wirtschaftliche, politische oder kulturelle Verbindung das Chinabild in Europa bzw. Deutschland.¹⁰⁹ Später beeinflussten Literaten und Philosophen durch ihre Schriften aus eigenem subjektivem Blickwinkel das Chinabild, wobei dieses sich ebenfalls öfters von negativ zu positiv bzw. umgekehrt wandelte. Ab dem Zeitpunkt, als Massenmedien für das Volk zugänglich geworden sind, wurde das Chinabild dem Volk in Deutschland mittels dieser neuen Möglichkeiten erneut unter geänderten Aspekten und verstärkt präsentiert.¹¹⁰ Im folgenden Kapitel werde ich das Chinabild in Deutschland aus historischer Sicht, d. h. von der ersten direkten Begegnung zwischen China und Deutschland bis zum Jahr 1949, in dem die Volksrepublik China gegründet wurde, darstellen. Dies ist vor allem notwendig, um festzustellen, wie die Beziehung zwischen China und Deutschland sich mit der Zeit veränderte und welche geschichtlichen Ereignisse zu diesen Veränderungen geführt haben, und sollte als grundlegende historische Information für weitere Analyse dienen.

4.1. China entdecken: der Pionier Marco Polo

Der erste indirekte Kontakt zwischen China und dem Westen fand bereits im Altertum über die Handelsbeziehung auf der Seidenstraße statt. Die Griechen der Antike idealisierten das Land China als das exotische „Seiden-Land“, wo die schönen Seidenstoffe herkommen.¹¹¹

¹⁰⁸ Zhang Longxi 张隆溪 (1990). Mythos des „nicht Ichs“非我的神话, in: Spence, Jonathan D. (Hrsg.): Cultural similarities and cultural use 文化类同与文化利用, Beijing, 217, zitiert in: Dai 2004, 97.

Originale: 西方心目中的中国是在历史过程中形成的形象, 代表着不同于西方的价值观念, 这“不同“可以是好, 也可以是坏. [...] 或者是作为理想化的乌托邦, 诱人和充满异国风味的梦境, 或者作为永远停滞, 精神上盲目无知的国土.

¹⁰⁹ Details siehe Kapitel 4.1.

¹¹⁰ Vgl. Heberer, Thomas (2008). Der stetige Abstieg: das Chinabild der westlichen Medien, Manuskript der Fernsehsendung Wissen-Aula vom Südwestrundfunk (SWR) 2.

¹¹¹ Vgl. Chen 2012: 8.

Das heißt, der erste Eindruck Chinas im europäischen Raum ist der eines mysteriösen Landes voller Hoffnung. Die europäischen Bewohner sind neugierig und hochinteressiert, das Land in Fernost kennenzulernen. Als der mongolische Führer Dschingis Khan Anfang des 13. Jahrhunderts Teile Europas eroberte, schaffte er somit die erste direkte Verbindung zwischen Europa und Asien.¹¹² Später mit Berichten von Pionieren wie Johannes Plano Carpini (1185-1252) und Marco Polo (1254-1324) entstand weitere Wahrnehmung von China im europäischen Raum im 13. und 14. Jahrhundert.¹¹³ Der Reisebericht von Marco Polo aus der Zeit rund um 1300 berichtet über die starke industrielle Entwicklung, prachtvolle Infrastruktur, gute Verkehrsverbindungen usw. und bezeichnet China als „*das Land, wo alles besser ist als Daheim (Venedig)*“¹¹⁴. Marco Polo beschrieb während seiner über 10-jährigen Chinareise das Land als „Wunder der Welt“¹¹⁵, einen paradiesischen Ort auf der Erde, an dem das Volk unter besten Bedingungen lebt wie sonst nirgendwo auf der restlichen Welt,¹¹⁶ denn während das europäische Volk noch unter schlechten Lebensbedingungen litt, lebten die Chinesen in einem geordneten und qualitativ hochwertigen Umfeld mit offener und explorativer Denkweise.¹¹⁷ Auch das chinesische Volk wurde von Marco Polo in höchstem Maß gelobt, denn es entsprach nach seiner Ansicht dem höchsten Standard dieser Zeit: die Menschen sind natürlich und freundlich, liebevoll gegenüber anderen, kleiden sich immer angemessen, leben in renovierten Häusern, haben gute Beziehung zu ihren Angehörigen und Nachbarn, und sogar die Gesellschaft ist für sie wie eine große Familie.¹¹⁸ Die Situation in China selbst während dieser Zeit deckte sich zwar nicht mit dem utopischen Bild aus westlicher Sicht, jedoch erreichte die Gesellschaft in Song- und Yuan-Dynastien bereits ein sehr hohes Niveau, denn es gab z.B. stabile Handelsbeziehung zwischen den einzelnen Minderheiten und die Industrie und Wirtschaft war im Vergleich zu früheren Dynastien relativ weit entwickelt.¹¹⁹

¹¹² Vgl. Ebd.: 8.

¹¹³ Vgl. Pohl 2008: 79.

¹¹⁴ Vgl. Ebd.: 79.

¹¹⁵ Vgl. Müller-Hofstede, Christoph (2008). Die Geschichte der chinesisch-westlichen Beziehungen: ein Überblick, in: Der Bürger im Staat – die Volksrepublik China 3/4, Landeszentrale für politische Bildung, Baden-Württemberg: 172.

¹¹⁶ Vgl. Chen 2012: 9.

¹¹⁷ Vgl. Dai Xun 代迅 (2004). Chinabild und sein Wandel in der transkulturellen Beziehung 跨文化交流中的中国形象及其迁移, in: 社会科学战线 01: 97.

¹¹⁸ Vgl. Mackerras, Colin (2000). Sinophiles and Sinophobes, Oxford/New York, 6f.

¹¹⁹ Vgl. Lü Simian 吕思勉 (2008). The History of China 中国通史, Beijing, 335-359.

Dieses positive Bild Chinas wurde in Europa während des 14. Jahrhunderts immer mehr heraufbeschworen und verbreitet. Im Schriftwerk „The Travels of Sir John Mandeville“¹²⁰ idealisierte John Mandeville die exotische Sichtweise noch mehr, obwohl er nie dieses Land betreten hat. Wenn auch die Informationsquellen im 13. und 14. Jahrhundert sehr begrenzt waren, konnten Pioniere wie Marco Polo in Europa dennoch ein übertrieben idealisiertes und exotisches Bild von China hervorrufen und es dadurch als ein utopisches und mysteriöses Land darstellen.¹²¹ Dieses „überpositive“ Bild von China besteht über fünf Jahrhunderte, wobei es sich von der aufgrund beruflicher Leistungen von Informationsbringern von Händler wie Marco Polo ursprünglich kaufmännischen Perspektive des 13. und 14. Jahrhunderts zu einem durch Missionare geprägtem religiösem Bild im 16. und 17. Jahrhundert wandelte.¹²²

4.2. Sinophiles: christliche Missionare

Beeinflusst durch ein fast 150 Jahre anhaltendes Engagement von Jesuitenmissionaren wie Matteo Ricci (1552-1610) oder dem Deutschen Adam Schall von Bell in China hielt sich auch im 16. und 17. Jahrhundert das positive Bild dieser Nation im Westen, aber die zuvor durch utopische und überidealisierte Vorstellung konstruierte Darstellung Chinas wurde durch vermehrte Informationen und direkte Kontakte zu einem Konstrukt, welches den wahren Gegebenheit in China deutlich näherkommt. Mit Werken wie „Geschichte der bemerkenswertesten Dinge, Riten und Bräuche des großen Reiches China“¹²³ von Papst Juan González de Mendoza und „Der Eingang der Gesellschaft Jesu und das Christentum in China“¹²⁴ von Matteo Ricci wurde China schrittweise so präsentiert, wie es der damaligen Situation in China tatsächlich entsprach. Es wurde über das Volk, die Lebensbedingungen, die Gesetze und andere Aspekte des Gesellschaftssystems berichtet, so dass es für das europäische Volk nicht mehr nur ein utopisches Land war, sondern eine Reich genauso wie ihr eigenes.¹²⁵ Im Schreiben von Juan González de Mendoza wurden Chinesen als fleißige

¹²⁰ Vgl. Sir John Mandeville. The Travels of Sir John Mandeville, in: Projekt Gutenberg Ebook, <http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/tosjm10h.htm>.

¹²¹ Vgl. Chen 2012: 10.

¹²² Vgl. Pohl 2008: 85.

¹²³ Original: Juan González de Mendoza (1585). Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reyno de la China.

¹²⁴ Original: Matteo Ricci (1610). Della Entrata della Compagnia di Giesù e Christianità nella Cina.

¹²⁵ Vgl. Chen 2012: 10f.

Menschen und chinesische Frauen als intelligent und attraktiv bezeichnet, er griff aber auch ungewöhnliche Bereiche auf wie z.B. das Gefängnis-Ressort, welches im Wahrheit keinen großen Unterschied zu dem in seiner Heimat aufweist.¹²⁶ Die Missionare bezeichneten China als das Land mit hoher Moral und erleuchteter Herrschaft, und am meisten waren sie von den chinesischen Beamten beeindruckt, denn im Vergleich zur damals in Europa herrschenden Beamtenschaft des „Geburtsadels“ mussten die chinesischen Beamten ihren Erfolg durch Wissen, Können und Leistung erzielen.¹²⁷ Dieses Chinabild beeinflusste auch die europäischen Denker der Aufklärung wie z.B. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716), der China sah als „ein Reich, das gleichsam wie ein Europa des Ostens das entgegengesetzte Ende der Erde zielt“¹²⁸. In seinem Werk „Novissima Sinica“ (1697) weist er darauf hin, dass umfassender Austausch aller Bereiche zwischen Europa und China stattfinden soll, um sich gegenseitig zu ergänzen und sich dadurch zu verbessern.¹²⁹ Dies fand auch während der Ming-Dynastie durch die Jesuitenmission tatsächlich statt, und Ende des 15. Jahrhunderts gab es immer mehr Menschen aus dem Westen, die China erforschen wollten, wodurch sich das Wesen der Beziehung zwischen China und Westen schrittweise zu wandeln begann.¹³⁰ Trotz der umfangreichen und wirtschaftlich einträglichen außenpolitischen Beziehungen, besonders am Beginn der Ming-Dynastie, litt das Volk vor allem am Ende dieser Periode unter sehr schlechten Lebensbedingungen wie z.B. Armut und hohen Steuerabgaben. Die chinesische Gesellschaft konnte sich erst durch den Zusammenbruch der Ming- und dem Aufkommen der Qing-Dynastie wieder erholen.¹³¹

Durch das vom deutschen Missionar Athanasius Kircher Ende des 17. Jahrhunderts verfasste Werk „Aufzeichnung von China“¹³² fand in Europa das erste Mal auch die chinesische Denkweise Beachtung. Das vom Konfuzianismus geprägte Chinabild wurde dem christlichen Europa vorgestellt und schnell wurden Gemeinsamkeiten hinsichtlich Moral, Friedlichkeit und Humanismus festgestellt. Laut dem französischen Philosophen und

¹²⁶ Vgl. De Mendoza, Juan Gonzalez (1585). A Well-Run and Prosperous Land, in: Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China (2000), Oxford/New York, 17-20.

¹²⁷ Vgl. Pohl 2008: 80.

¹²⁸ Ebd.: 84.

¹²⁹ Vgl. Müller-Hofstede 2008: 173.

¹³⁰ Vgl. Lü 2008: 364.

¹³¹ Vgl. Ebd.: 364-86.

¹³² Original: China Monumentis.

Historiker Voltaire (1694-1778) verbreitet der Konfuzianismus keine neuen Ideen, sondern lehrt die „antiken Gesetze“.¹³³ Diese „konfuzianische Utopie“ verkörpert somit die ideal aufgeklärte Monarchie, welche die westliche Gesellschaft bzw. Herrschaft ebenfalls aufklären kann.¹³⁴ Somit gilt der Konfuzianismus als der „neue Vertreter“ für das Bild von China aus Sicht der Jesuiten bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Während der Schwerpunkt des westlichen Chinabildes auf der geistigen Ebene lag, verbesserte sich in China die gesellschaftliche und politische Situation zu Beginn der Qing-Dynastie wieder merklich: man senkte die bisher hohen Steuern, die Herrscher kontrollierten strengstens die Kosten ihres kaiserliche Hauses und Kultur und Literatur wurden stark gefördert.¹³⁵ Unter der Regierung von Qianlong, des vierten Kaisers dieser Dynastie, erlebte China eines seiner „Goldenen Zeitalter“, jedoch zeichneten sich gegen dessen Schluss Ende des 18. Jahrhunderts bereits die künftigen Schwierigkeiten der nächsten Epoche ab und das von Shunzhi 顺治, Kangxi 康熙 und Yongzheng 雍正 aufgebaute positive Bild Chinas begann zu verblassen.¹³⁶ In dieser Zeit fand auch die Französische Revolution statt, die europäische Sinophilie erreichte ihren Höhepunkt, aber zugleich auch ihr Ende, und das Chinabild wurde im europäischen Raum danach nie wieder derartig positiv gesehen.¹³⁷ Im Jahr 1742 wurde wegen des Riten-Streits die Missionierung vom Kaiserhaus verboten und damit brach auch das positive konfuzianische Bild Chinas zusammen, und sein Nationalimage wurde im europäischen und somit auch deutschen Raum erneut von Händlern und Reisenden bestimmt.¹³⁸

4.3. Sinophobie: Ablehnung und Verachtung

Auch wenn China im 18. Jahrhundert für bedeutende Philosophen wie Immanuel Kant (1724 - 1804) immer noch als das „kultivierteste Reich der Welt“¹³⁹ galt, wurde das überpositive Chinabild durch Berichte von Händlern und Reisenden schrittweise ins andere Extrem geführt, denn diese hielten das höfliche Verhalten der Chinesen als Zeichen von

¹³³ Vgl. Voltaire (1766). *Splendid Secular Governance*, in: Mackerras 2000: 36.

¹³⁴ Vgl. Zhou Ning 周宁 (2005). *Geschichte des China-Images im Westen: Problem und Bereiche* 西方的中国形象史: 问题与领域, in: 东南学术 01, 102.

¹³⁵ Vgl. Lü 2008: 395ff.

¹³⁶ Vgl. Ebd.: 415f.

¹³⁷ Vgl. Müller-Hofstede 2008: 172f.

¹³⁸ Vgl. Chen 2012: 13.

¹³⁹ Heberer 2008.

Unehrlichkeit und Falschheit.¹⁴⁰ In Schriften von Richard Walter (1716-1785) und Benjamin Robins (1707-1751) wurden Chinesen als Leute bezeichnet, die nur an Geld und Gewinn interessiert und auch im Stande waren, dies mit allen möglichen Mitteln zu erreichen.¹⁴¹ Neben Kritik an der Ökonomie Chinas kamen auch erste Zweifel an der chinesischen autoritären Führung auf. In den Werken von John Barrow (1764-1848) oder François Quesnay (1694-1774) wurde der chinesische Despotismus als bedrückend, schädlich und böse bezeichnet.¹⁴² Andere Aspekte wie Korruption der Beamten wurden gleichfalls vom Westen negativ bemerkt und ab der französischen Revolution und der damit beginnenden industriellen Revolution galt China als rückständig und in den Augen der Europäer nicht im Stande, sich weiter zu entwickeln. Schlagworte wie „scheußlich“, „pestilenzialisch“, „mörderisch“ und „teuflich“ wurden oft in zeitgenössischen Beschreibungen über China verwendet.¹⁴³ China wurde von westlicher Seite plötzlich in jeder Hinsicht kritisiert, egal ob es sich um chinesische Frauen handelte, die man früher als intelligent bezeichnete, oder um vom Westen einst als positiv gesehene gesellschaftliche Systeme wie das der Bildung, welche ebenso komplett neu bewertet und kritisiert wurden.¹⁴⁴ Einflussreiche Philosophier wie Johann Gottfried Herder (1744-1803) bezeichneten China sogar als „*einbalsamierte Mumie*“, *die bei Berührung mit dem geringsten frischen Lufthauch auseinander fiel*.“¹⁴⁵ Die westliche Betrachtungsweise Chinas begann sich seit dieser Zeit in immer kürzeren Abständen zu wandeln. Literaten wie Karl May (1842-1912), welche Ende des 19. Jahrhunderts China noch als „lächerlich“ rückständiges Land bezeichneten, änderten mit der Zeit ihre Meinung und stellten ein konträres und positives Chinabild dar, wobei dieses dem damals in Europa aktuellen völlig widersprach.¹⁴⁶ Das Zitat des deutschen Philosophen George Wilhelm Friedrich Hegel gibt eine während dieser Zeit relativ zusammenfassende Beurteilung aus westlicher Sicht über China:

¹⁴⁰ Vgl. Zhou Ning 周宁 (2011). Konzepte und Methoden der interkulturellen Imageforschung am Beispiel vom Chinabild des Westens 跨文化形象学的观念与方法-以西方的中国形象研究为例, in: 东南学术 05: 9.

¹⁴¹ Vgl. Mackerras 2000: 47.

¹⁴² Vgl. Ebd.: 40f., 60f.

¹⁴³ Vgl. Scharping, Thomas (1988). Sprünge im Spiegel: Das China-Bild im Wandel der westlichen Forschung, in: Kölner China-Studien Online 1, 3.

¹⁴⁴ Vgl. Mackerras 2000: 65-68.

¹⁴⁵ Pohl 2008: 84.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd.: 86.

„Wir können hier nicht von einer Verfassung sprechen; es sind keine selbständigen Individuen, Stände, Klassen vorhanden, die selbst ihre Interessen zu beschützen hätten, sondern alles wird von oben befohlen, von oben her geleitet und beaufsichtigt. So stehen die Chinesen im Verhältnis unmündiger Kinder. Was wir westlich in Europa schon zum Teil zu weit gehen sehen, indem wir die subjektive Freiheit allein im Auge haben, wenn von Freiheit die Rede ist, fehlt hier vollständig.“¹⁴⁷

Denn am Ende des 19. Jahrhunderts, unter dem Einfluss der Opiumkriege und dem darauf folgenden Boxeraufstand im Jahr 1900, galten die Chinesen als unzivilisiertes und minderwertiges Volk, und das Chinabild in Deutschland erreichte seinen ersten Tiefpunkt. Aus dieser Zeit stammt der Begriff „gelbe Gefahr“, welche China als Barbaren und Bedrohung darstellt.¹⁴⁸ Das extrem negative Nationalimage Chinas wurde durch andere Aspekte wie die autoritäre Herrschaft sowie die unzivilisierte und aggressive Gesellschaft ebenso geprägt.¹⁴⁹ Einerseits wurde das negative Chinabild durch die Gefahr und Aggression der diktatorischen Führung verstärkt und mit dem Zitat „Das kaiserliche China ist ein Land unter theokratischer Diktatur [...] Dieser Tyrann führt eine organisierte Regierung [...] Menschen haben keine Persönlichkeit. Im Wesentlichen gesehen hat China keinen historischen Hintergrund; es ist nur die Wiederholung der Zerstörung einzelner Monarchen. Daraus ist kein Fortschritt möglich.“¹⁵⁰ machte Hegel deutlich, wie das politische Bild von China seiner Meinung nach gesehen werden sollte. Das Bild vom zurückgebliebenen China gibt somit den Westmächten ausreichend Gründe dafür, China zu „retten“, denn wie es die klassische deutsche Philosophie des 19. Jahrhunderts definiert, ist eine „stagnierende Nation sinnlos, sie kann nur zu einem Spiegel der anderen Nationen werden; sich selbst kann eine stagnierende Nation nicht retten, dies kann nur durch Eingreifen andere ethnischer Gruppen geschehen.“¹⁵¹

Wie um diese Definition zu „bestätigen“ beschleunigte Chinas Begegnung mit dem Westen den Zerfall der traditionellen chinesischen Ordnung und brachte gleichzeitig entscheidende Impulse zur Reform des chinesischen Staats- und Gesellschaftsgefüges sowie der Bildung neuer Eliten. Der Druck des Westens trug zur institutionellen Modernisierung

¹⁴⁷ Dittmar, Peter (1973). Gelbe Gefahr – rote Gefahr. China zwischen Buchweisheit und Klassenkampf, Osnabrück, 16.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd.: 84.

¹⁴⁹ Vgl. Chen 2012: 22-30.

¹⁵⁰ Vgl. Dai 2004: 100.

¹⁵¹ Vgl. Zhou Ning 2005: 106.

Chinas bei, unter anderem durch die Reorganisation der Zollbehörden und den Aufbau moderner außenpolitischer Institutionen.¹⁵²

Gleichzeitig wurden dem chinesischen Volk negative Charakteristika nachgesagt wie gefühlstau, apathisch, konservativ, mitleidlos, unglaublich, abergläubisch, unwissend, von mangelndem Gemeinsinn und Feindlichkeit gegenüber Ausländern usw., was wiederum das Chinabild noch weiter verschlechterte.¹⁵³ Auch während des ersten Weltkriegs wurde China immer noch als Land beschrieben, welches einst großartig war, jedoch schrittweise total verfallen ist.¹⁵⁴ Die Beschreibung, dass China ein verfallendes Reich ist, kam nicht weit von der Situation, was in China im 19. Jahrhundert abspielt. Denn durch die Einfuhr großer Menge von Opium sowie den dadurch entstandener und verlorener Opiumkrieg hatte die Qing-Dynastie keine andere Wahl, als ungleiche Verträge mit diversen westlichen Mächte zu unterschreiben, wie z.B. den Vertrag von Nanjing und Tianjin.¹⁵⁵

4.4. Popularisierung chinesischer Kunst und Kultur

Die westliche Ansicht über China als ein Land, welches einerseits nicht im Stande war, sich weiter zu entwickeln, und andererseits immer noch als Bedrohung galt, hielt sich bis nach dem Ersten Weltkrieg, als durch die Kriegsniederlage in ihrem Selbstbewusstsein schwer erschütterte europäische Bürger in einer Art „geistigen Flucht“ auf der ganzen Welt nach Auswegen zu suchen begannen.¹⁵⁶

Erneut wurde China und dessen Geschichte populär und idealisiert, vor allem empfindsame Lyrik und taoistische Philosophie¹⁵⁷ fanden großen Anklang in Deutschland, denn laut Dichtern und Denkern wie Hermann Hesse (1877-1962) und Alfred Henschke aka Klabund (1890-1928) sollten diese östlichen Philosophien das bedrohte Europa retten.¹⁵⁸

¹⁵² Vgl. Müller-Hofstede 2008: 175.

¹⁵³ Vgl. Dai 2004: 101.

¹⁵⁴ Vgl. Mackerras 2000: 114.

¹⁵⁵ Vgl. Lü 2008: 426-429.

¹⁵⁶ Vgl. Scharping 1988: 3.

¹⁵⁷ Vgl. Dittmar 1973: 16

Daoismus betont den Individualismus und die größtmögliche Selbstverwirklichung, welche als Voraussetzung der Gleichheit dient.

¹⁵⁸ Vgl. Tan Yuan 谭渊 (2009). Hundert Jahre Sinologie und das Chinabild – Memorial zur Jahrhundertfeier der Gründung der Deutschen Sinologie (1909-2009) 百年汉学与中国形象-纪念德国专业汉学建立一百周年 (1909-2009), in: 德国研究 04, 73.

Hesse verwendete außerdem noch viele literarische und philosophische Werke wie *Yijing* 易经 und *Lüshi chunqiu* 吕氏春秋 aus China in seinen eigenen Schriften.¹⁵⁹ Das Werk „Daodejing 道德经“ von Laozi wurde in 20 verschiedenen Versionen ins Deutsch übersetzt, und auch während dieser Zeit in Deutschland sehr begehrte klassische chinesische Literatur und Lyrik wurden in unterschiedlichen Varianten übersetzt und präsentiert.¹⁶⁰ Richard Wilhelm als einer der wichtigsten Vermittler zwischen China und Deutschland hat neben der Übersetzung des Daodejing noch andere Werke über China veröffentlicht.¹⁶¹ Klabund fügte anhand der Übersetzung Wilhelms noch christliche Aspekte hinzu und gab die Parole aus, dass die Deutschen nach dem Daoismus leben sollen und so zu „Chinesen in Europa“ werden. Er beschrieb Laozi, den Erfinder des Daoismus, sogar als die göttliche Verkörperung auf der Erde und hat ihn mit Jesus Christus gleichgesetzt.¹⁶² Durch die Verbreitung chinesischer literarischer Werke im europäischen Raum hat sich schrittweise das Bild vom „poetischen China“ manifestiert. Denn diese „utopische“ Weltanschauung der chinesischen Lyrik ist nach westlicher Ansicht frei von Beeinflussung durch die Außenwelt und steht nicht unter Druck und Zwängen der Realität.¹⁶³ Interessant ist jedoch die Tatsache, dass, während in Deutschland bzw. Europa erneut ein gewisses utopisches „glorifiziertes“ Chinabild vorherrschte, das chinesische Volk unter durch Bürgerkrieg verursachter Armut und Not sowie schrecklichsten Lebensbedingungen litt.¹⁶⁴ Dieses relativ positive Chinabild in Deutschland blieb, bis das nationalsozialistische Regime beschlossen hat, sich mit Japan zu verbünden, welches während dieser Zeit Krieg gegen China führte.

Ein Zitat von Pohl fasst das damalige Chinabild in Deutschland sehr gut zusammen:

*„Das Chinabild sagt eigentlich wenig über China selbst aus, sondern eher etwas über die eigene nationale Befindlichkeit und Ängste sowie unsere eigenen politischen Präferenzen.“*¹⁶⁵

¹⁵⁹ Vgl. Ebd.: 73.

¹⁶⁰ Vgl. Heberer 2008.

¹⁶¹ Siehe z.B. *Die Seele Chinas* (1925), *Chinesische Lebensweisheit* (1922).

¹⁶² Vgl. Tan 2009: 73.

¹⁶³ Vgl. Ma 2007: 149.

¹⁶⁴ Vgl. Scharping 1988: 3.

¹⁶⁵ Vgl. Pohl 2008: 90.

Das historische Chinabild in Deutschland hat sich im Laufe der Zeit, aufgrund politischer, gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Ereignisse und Interessen stetig verändert und gewandelt. Im folgenden Kapitel wird es noch verstärkt gezeigt, dass die historische Chinabild aus deutsche Sicht bis in die Gegenwart Beeinflussung hinterlassen hat.

5. Biographie von Manfred Durniok

Neben dem Nationalimage von China im Deutschland ist Manfred Durniok die Kernfigur dieser Arbeit. Er stellte die Sammlung chinesischer Filme unter bestimmten Kriterien zusammen, welche von seinem Leben und seinen Erfahrungen stark beeinflusst wurden. Daher widmet sich das folgende Kapitel dem Lebenslauf und Werdegang sowie den Visionen und Intentionen von Manfred Durniok und den Fragen, welches Muster hinter seinem Interesse an China steht und ob es durch eine exotische Vorstellung über Chinas beeinflusst worden ist, sowie, ob er bestimmte Interessen an diesem Land bzw. dessen Gesellschaft hatte.

5.1. Lebenslauf und Werdegang

Manfred Durniok (1934-2003) war ein bekannter deutscher Filmmacher, Produzent, Regisseur und Fotograf. Er wurde am 02. Mai. 1934 in Berlin geboren. Bereits sehr früh zeigte er großes Interesse an Kunst, besonders am Bereich Film und Fotografie. Durch einen Zufall zur Zeit um das Ende des Zweiten Weltkriegs ist er in seiner Jugend auf ein von Richard Wilhelm übersetztes chinesisches Buch (Daodejing 道德经)¹⁶⁶ über chinesische Philosophie gestoßen, was er als Zeichen sah, dass er sich in seinem späteren Leben mit Asien beschäftigen würde.¹⁶⁷ Sein Vater war ein Jurist, und auch Manfred Durniok studierte später Jus und gleichzeitig noch Betriebswirtschaft in Berlin und in den USA. Die Absicht dahinter war, künftig als Produzent mit den gesetzlichen und finanziellen Problemen wie z.B. Urheberrechten umgehen und diese selbst lösen zu können.¹⁶⁸ Seine erste Erfahrung mit der Filmbranche machte er bereits während seines Jurastudiums als Kleindarsteller bei

¹⁶⁶ Wilhelm, Richard. Tao Te King, in: Projekt Gutenberg, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tao-te-king-1326/1>.

¹⁶⁷ Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

¹⁶⁸ Vgl. Durniok, Peter G. (1998). Manfred, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 93-96.

Filmaufnahmen (z.B. im Film *Victor und Victoria*¹⁶⁹). Mit dem durch Schauspiel verdienten Kapital finanzierte Herr Durniok seinen ersten eigenen Film *Menschen an Haltestellen*¹⁷⁰, wo er auch das erste Mal Regie führte.¹⁷¹

Bereits sehr früh ist er häufig nach Japan gereist und drehte auch einen Dokumentarfilm über das Studentenleben dieses Landes.¹⁷² Nachdem es in den 1970er-Jahren möglich wurde, nach China einzureisen, ergriff er die Chance, und so fand sein erster Chinaaufenthalt bereits im Jahr 1973 statt, als die Kulturrevolution noch im vollen Gang war.¹⁷³ Danach pendelte er längere Zeit zwischen Japan und verschiedenen chinesischen Städten wie Peking, Shanghai, Kanton, Hongkong und auch Taipei. International berühmt wurde Manfred Durniok mit dem im Jahr 1981 veröffentlichten Film „*Mephisto*“¹⁷⁴, welcher mit dem Oskar für den besten fremdsprachigen Film ausgezeichnet wurde. Während seiner Filmkarriere hatte die Förderung junger Regisseure und Produzenten große Bedeutung für ihn. Er unterstützte die „Fifth Generation Directors“ von China wie z.B. Wu Yigong (吴贻弓)¹⁷⁵, Huang Jianxin (黄建新)¹⁷⁶ usw., indem er sie zur Berlinale eingeladen hat und ihre Werke finanziell förderte. Denn diese Generation von Regisseuren vertritt die Meinung, dass man eigene Nationalkultur, Charakter und Stil repräsentieren müsse, um international verstanden und anerkannt werden zu können, und diese Ansicht stimmt vollkommen überein mit der Manfred Durnioks.¹⁷⁷ In den 1990er-Jahren wurde er als Jury-Mitglied des Shanghai-Film-Festivals (上海电影节) eingeladen¹⁷⁸ und investierte davor, währenddessen und danach noch in weitere Filme wie

¹⁶⁹ *Victor und Victoria*. Directed by Blake Edwards, 1982: UK/USA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1982. Film.

¹⁷⁰ *Menschen an Haltestellen*. Directed by Manfred Durniok, 1957: Westdeutschland: Manfred Durniok Filmproduktion. 1957. Film.

¹⁷¹ Vgl. Manfred Durniok Productions (2006): <http://www.durniok.com/>, Zugriff am 08.09.2014.

¹⁷² *Die Studenten der Todai-Universität*. Directed by Manfred Durniok, 1962: Tokyo: Manfred Durniok Filmproduktion. Film.

¹⁷³ Vgl. Yu 1998: 188f.

¹⁷⁴ *Mephisto*. Directed by István Szabó, 1981: Westdeutschland/Ungarn/Österreich: Manfred Durniok Filmproduktion. Film.

¹⁷⁵ Vgl. Zhang Yingjing und Xiao Zhiwei (2002). *Encyclopedia of Chinese Film*, London, 371.

Wu Yigong, geboren am 1. Dezember 1938, ist ein berühmter chinesischer Regisseur und Produzent, zählt zu den chinesischen Filmmachern der fünften Generation, drehte national und international anerkannte Filme wie *My Memories of Old Beijing* (城南旧事), *Master of Suffering* (少爷的磨难) und *Evening Rain* (巴山夜雨).

¹⁷⁶ Vgl. Ebd.: 164.

Huang Jianxin, geboren am 14. Juni 1954, ist ein berühmter chinesischer Regisseur, zählt zu den chinesischen Filmmachern der fünften Generation, drehte national und international anerkannte Filme wie *Black Cannon Incident* (黑炮事件), *Surveillance* (埋伏) und *The Wooden Man's Bride* (五魁).

¹⁷⁷ Vgl. Wu 1998: 182-185.

¹⁷⁸ Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

z.B. *Black Cannon Incident* und *Master of Suffering* (少爷的磨难)¹⁷⁹. Neben seiner Tätigkeiten im Filmbereich hat er auch als Autor und Fotograf viele Werke veröffentlicht und nahm im Namen der Stadt Berlin kulturpolitische Verbindungen mit Beijing auf. Im Rahmen dieser ehrenamtlichen Tätigkeit initiierte und koordinierte Manfred Durniok im Jahr 1994 den Bau des größten chinesischen Gartens von Europa. Während seines 100. Besuchs in China, anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung der Volksrepublik China, gewährte die chinesische Regierung ihm die außergewöhnliche Auszeichnung als Ehrenbürger von Peking. Am 7. März. 2003 starb Manfred Durniok an Grippe in Berlin.¹⁸⁰

Insgesamt produzierte Manfred Durniok während seiner Filmkarriere mehr als 400 Werke¹⁸¹, darunter befinden sich sowohl Spiel- und Fernsehfilme sowie TV-Serien, als auch Industrie-, Dokumentar- und Unterhaltungsfilme, die in allen Teilen der Welt gedreht worden waren. Die Themen seiner Filme entnahm er unzähligen Gesprächen mit Menschen aus aller Welt. Außerdem gelang es ihm, verschiedene Kulturen und politische Systeme zusammenzubringen und daraus gemeinsame Filmproduktionen zu schaffen. Dadurch sind seine Werke meist sehr realitätsnah und vielfältig. Sich selbst sah er als Vermittler und Botschafter zwischen unterschiedlichen Kulturen und Kontinenten, aber vor allem zwischen Deutschland und asiatischen Ländern, mit seinen Filmen¹⁸², welche haben insgesamt mehr als fünfzig nationale und internationale Auszeichnungen erhalten habe, darunter sieben Deutsche Filmpreise, den Oskar für „*Mephisto*“ und den British Academy Award für „*Oberst Redl*“ sowie zahlreiche andere internationale Ehrungen.¹⁸³

5.2. Seine Vision und Intention

Filmmachen hatte für Manfred Durniok einerseits die Aufgabe, finanzielle Probleme zu lösen, aber andererseits sollten diese Werke auch dem Kulturaustausch zwischen Nationen dienen. Obwohl Manfred Durniok aus der geteilten Stadt Berlin kam, ließ er sich nicht von Grenzen abhalten. Er war unterwegs auf allen Kontinenten, und besonders Asien hat sein

¹⁷⁹ *Master of Suffering* (少爷的磨难). Directed by Wu Yigong, 1987: China: Manfred Durniok Filmproduktion, 1987. Film.

¹⁸⁰ Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

¹⁸¹ Vgl. Manfred Durniok Productions (2006): <http://www.durniok.com/>, Zugriff am 06.10.2014.

¹⁸² Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

¹⁸³ Vgl. Manfred Durniok Productions (2006): <http://www.durniok.com/>, Zugriff am 08.09.2014.

Interesse geweckt, denn dieses war für Manfred Durniok etwas völlig Neues und genau das, was er stets suchte.¹⁸⁴ Somit galt er als einer der Pioniere, die asiatische Filme in den Westen brachten und dort verbreiteten, wodurch die kulturelle Begegnung von Ost und West gefördert wurde und sich Schritt für Schritt weiter entwickelte. Er suchte instinktiv und entschlossen seine Filme aus, und mit seinem unbändigen Willen schaffte er es auch immer wieder, jene Filme zu bekommen, welche sein Interesse weckten.¹⁸⁵ Die vom ihm zusammengestellte Filmsammlung von 158 chinesischen Filmen¹⁸⁶ wurden in den 1980er-Jahren von westdeutschen Fernsehstationen wie dem WDR und ARD gezeigt, aber zahlreiche Filme davon wurden noch nie veröffentlicht.¹⁸⁷

Manfred Durnioks Interesse an China war wesentlich intensiver als das allgemeine deutsche, aber trotzdem er als „China-Kenner“ und Vermittler zwischen China und Deutschland agierte, kann man ihn nicht als Sinologen betrachten. Generell gesehen unterscheidet er sich bereits darin von Sinologen, dass er keinerlei Kenntnisse der chinesischen Sprache besaß. Außerdem war Manfred Durniok frei von dem vom Sinologen Sascha Klotzbücher formulierten Drang, durch nachträgliches Ausblenden von Emotionen wie z.B. ihrer ursprünglich erklärten Beziehung zum Maoismus die Forschung zu objektivieren,¹⁸⁸ und ist somit auch nicht dem Thema „Kulturrevolution“ ausgewichen.¹⁸⁹ Mit den erworbenen chinesischen Filmen betonte er die Materie sogar besonders und wollte, dass die Filme öffentlich präsentiert werden. Er ist eher nicht als China-Forscher zu sehen. Sein ursprüngliches Interesse an Asien entstand während der dunklen und bedrückenden Zeit des Kalten Krieges zwischen Ost und West und durch die Begegnung mit der fremden Kultur Asiens erhielt er neue Anregungen für sein eigenes Schaffen.¹⁹⁰ Dieses Interesse an China hat

¹⁸⁴ Vgl. Durniok 1998: 204-217.

¹⁸⁵ Vgl. Ungureit, Heinz (1998). Über Mauern und Ideologien hinweg, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 177f.

¹⁸⁶ Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

¹⁸⁷ Vgl. Ebd.

¹⁸⁸ Vgl. Klotzbücher, Sascha (2014). Unser eigener Schatten der Kulturrevolution: die emotionalen Grundlagen der heutigen chinesischen Gesellschaft in einer transgenerationalen Perspektive. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, Wien: 32f.

¹⁸⁹ Vgl. Klotzbücher (2014): 33, laut ihm wurden viele Sinologen von heute durch ihre Sympathie ab 1949 für Mao und seine politische Ideologie der Kulturrevolution dazu bewegt, sich mit China zu beschäftigen bzw. chinabezogene Themen zu erforschen, was sie aus ihrer heutigen Sicht als „Irrtum und Fehler“ betrachten, daher ist die Auseinandersetzung mit der kulturrevolutionären Vergangenheit innerhalb der Chinaspezialisten ähnlich mit Tabus belegt wie die Auseinandersetzung mit der Kulturrevolution in der VR China.

¹⁹⁰ Vgl. Shinoda, Masahiro (1998). Die Zusammenarbeit mit Manfred Durniok, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 79ff.

sich jedoch mit der Zeit weiterentwickelt, und, wie man anhand von Manfred Durnioks Lebenslauf deutlich erkennen kann, lag seinem Wunsch, sich mit China zu beschäftigen, nicht nur ein einziges Muster zu Grunde, sondern eine Mischung mehrerer Rollen, welche Manfred Durniok gleichzeitig spielte.

Einerseits waren diese emotional wie sein Streben, als Vermittler bzw. Künstler zu agieren; für ihn waren die Filme einzelne wertvolle Kunstwerke¹⁹¹ über die chinesische Kultur, und er wollte diese dem westlichen, vor allem dem deutschen Publikum vermitteln. Nicht zuletzt dadurch, dass Manfred Durniok auch selbst Filme drehte, lernte er viel über China bzw. Asien, und diese Erfahrungen nutzte er als Vermittler zwischen Deutschland und China, um zwischen den beiden Ländern eine Beziehung herzustellen durch die Filme, sowohl die erworbenen als auch selbst produzierten.¹⁹²

Andererseits hatte Manfred Durniok ebenfalls durchaus rationales Interesse an China, denn er machte die Filme auch mit der Absicht, diese in Deutschland zu vertreiben bzw. an das deutsche Fernsehen zu verkaufen. Als Kaufmann ging er gewisse Risiken ein mit dem Erwerb von derartigen chinesischen Filmen, denn diese stammen aus der Zeit vor der Kommerzialisierung der chinesischen Filmindustrie, welche Anfang des 21. Jahrhunderts einsetzte,¹⁹³ d.h. sie sind nicht speziell an westlichen Interessen orientiert. Somit bestand durchaus die Möglichkeit, dass man in Deutschland diese Werke mit Kritik aufnimmt, denn das Chinabild während der 1990er-Jahre, in denen Manfred Durniok die Filme kaufte, war unter anderem durch den Zwischenfall vom 4. Juni 1989 negativ beeinflusst, was sich naturgemäß auf das Rezipieren des deutschen Publikums dieser Filme auswirken hätte können. Manfred Durniok erkannte jedoch das Potenzial von chinesischen Filmen, denn einerseits war ihm als aufmerksamer Beobachter des gesellschaftlichen und politischen Lebens mit Gespür für Trends¹⁹⁴ bewusst, dass die Filme ein in Deutschland damals noch weitgehend unbekanntes Bild von China darstellten, wodurch sich die Möglichkeit bot, die Neugier des

¹⁹¹ Vgl. Bajon, Filip (1998). Auf der Suche nach der Geschichte des 20. Jahrhunderts, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 20-23.

¹⁹² Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

¹⁹³ Vgl. ArtsBj.com 北京文艺网, in: http://www.artsbj.com/Html/zhuanti/ckg_3391_8635.html, Zugriff am 06.10.2014.

Inoffiziell wurde der Film *Hero* (英雄) von Zhang Yimou aus dem Jahr 2002 als der Wendepunkt betrachtet, an dem die Kommerzialisierung der chinesischen Filmindustrie begann.

¹⁹⁴ Vgl. Bajon 1998: 20-23.

deutschen Publikums zu wecken und es zu einer positiven Aufnahme dieser Werke zu bewegen. Andererseits hatte er bereits erste positive Erfahrungen mit Filmen über Themen mit China-Bezug, welche bei dem deutschen Publikum gut ankamen.¹⁹⁵ Er kaufte auch andere asiatische Filme, die nur auf asiatisches bzw. das jeweilige inländische Publikum ausgerichtet sind, überzeugte mit seiner Hartnäckigkeit das deutsche Fernsehen, Filme „aus der Ferne“ zu zeigen, und hat es geschafft, dass diese schlussendlich im deutschen Sendebereich ausgestrahlt wurden.¹⁹⁶

Manfred Durniok ist ein internationaler Repräsentant für chinesische Filmkunst und ein Mann mit Durchhaltevermögen und Entschlossenheit, der fest an seine Ideen und Visionen glaubte.¹⁹⁷ Bereits im Jahr 1978 erzielten von ihm in die Berlinale eingebrachte chinesische Filme große Erfolge.¹⁹⁸ Mit den Augen eines Filmkenners wählte er die besten Filme der brillantesten chinesischen Regisseure aus und machte es möglich, dass chinesische Werke nicht mehr als Sondervorführungen betrachtet werden, sondern als fester Bestandteil von Retrospektiven und Filmfestivals.¹⁹⁹ Nach Manfred Durnioks Definition der Eigenschaften eines Produzenten sollte dieser künstlerische Intention vertreten, vielseitig interessiert sein und die eigene Persönlichkeit ins eigene Filmschaffen integrieren können.²⁰⁰ Diese bei ihm grundsätzlich vorhandenen Charakteristika weiterzuentwickeln und zu vertiefen betrachtete Manfred Durniok als eine seiner Lebensaufgaben.²⁰¹

¹⁹⁵ Vgl. Cameron, Nigel (1998). China in Berlin drehen, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 73ff.

¹⁹⁶ Vgl. Yukol, Chatri Chalerm (1998). Thailändische Filme, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 65f.

¹⁹⁷ Vgl. Bajon 1998: 20-23.

¹⁹⁸ Vgl. Holloway, Ron (1998). Porträt eines Kosmopoliten und Filmproduzenten, in: Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 142ff.

Siehe z.B. *Tunnel War* (地道战). Directed by Ren Xudong, 1965: China; *Hurricane* (暴风骤雨). Directed by Xie Tieli, 1961: China: Beijing Film Studio.

¹⁹⁹ Vgl. Wu 1998: 182-185.

²⁰⁰ Vgl. Durniok 1998: 204-217.

²⁰¹ Vgl. Ebd.: 204-217.

6. Bestandanalyse der Filmsammlung

Die Sammlung von chinesischen Filmen, welche, wie bereits im Kapitel 5 erwähnt, während der Chinareisen entstand, die Manfred Durniok immer wieder unternahm, dient als grundlegende Basis, um den Forschungsgegenstand gründlich untersuchen zu können, und wird daher im folgenden Kapitel kategorisiert und je nach Merkmalen wie Gemeinsamkeit, Produktionsjahr, Genre und Inhalt getrennt vorgestellt.

Auf den ersten Blick scheint diese Sammlung chinesischer Filme von Manfred Durniok eine durch Zufall zusammengestellte Filmreihe zu sein, denn die Filme stammen aus verschiedenen Zeiträumen quer durch beinahe das ganze 20. Jahrhundert und wurden auch von Regisseuren mehrerer Generationen gedreht. Jedoch bei genauer Betrachtung erkennt man deutlich, dass es bestimmte Merkmale gibt, auf die Manfred Durniok besonderen Wert legte und aus denen sich eine gewisse Struktur gebildet hat.²⁰²

- a. Fast alle Filme dieser Sammlung wurden von der Berlinale nominiert bzw. gewannen mindestens einen Award bei nationalen und internationalen Filmfestivals wie z.B. Hundred Flowers Award 百花奖 (*Hibiscus Town* 芙蓉镇 – Bester Film 1987²⁰³), Golden Rooster Award 金鸡奖 (*The Legend of Tianyun Mountain* 天云山传奇 und *Evening Rain* 巴山夜雨 – Bester Film 1981²⁰⁴) u.v.m. Dies kommt einerseits dadurch, dass Manfred Durniok einige Filme aus seiner Sammlung selbst zur Berlinale gebracht hat, und andererseits waren internationale bzw. europäische Filmfestivals die beste Möglichkeit dieser Zeit für Manfred Durniok, damals neuentstandene chinesische Filme kennenzulernen und gegebenenfalls auch für seine Sammlung zu erwerben.²⁰⁵

²⁰² Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

²⁰³ 10th Hundred Flowers Award 第十届大众电影百花奖, in: Baidu Baike, <http://baike.baidu.com/view/13853590.htm>. Zugriff am 12.10.14.

²⁰⁴ 1st Golden Rooster Award 第一届金鸡奖, in: Baidu Baike, <http://baike.baidu.com/view/7179482.htm>. Zugriff am 12.10.14.

²⁰⁵ Vgl. Ebd.

Liste der bei der Berlinale ausgezeichneten Filme siehe Anhang.

b. Die meisten Filme sind Verfilmungen von Geschichten, die bereits zuvor in einer anderen Kunstform (Roman, Comics, Opern) existierten, z.B. *Bloody Morning* (血色清晨)²⁰⁶ (aus dem Roman *Chronicle of a Death Foretold*²⁰⁷ von Gabriel García Márquez, *Taking Tiger Mountain by Strategy* (智取威虎山)²⁰⁸ (aus der gleichnamigen Peking-Oper), *An Orphan on the Streets* (三毛流浪记)²⁰⁹ (aus dem gleichnamigen Comic)

Insgesamt erwarb Manfred Durniok 158 chinesische Filme, wovon sich derzeit 90 vollständige Filme und Tonmaterialien von 8 weiteren im österreichischen Filmarchiv in Laxenburg befinden. Die restlichen Bestände werden im Berliner Filmarchiv aufbewahrt.

Inhaltlich kann man die Filme in zwei Zeiträume aufteilen, wobei jene Filme, welche das China vor dem Jahr 1949 darstellen, den kleineren Teil der Sammlung ausmachen.²¹⁰ Diese Werke behandeln hauptsächlich einerseits die gesellschaftliche Problematik anhand des Lebens Einzelner wie z.B. *The Story of Ah Q* (阿Q正传)²¹¹ oder *An Orphan on the Streets* (三毛流浪记)²¹², andererseits beschäftigen sie sich mit der Thematik des Sino-Japanischen Krieges bzw. des Bürgerkrieges, beispielsweise die Werke *Tunnel Warfare* (地道战)²¹³ und *Taking Tiger Mountain by Strategy* (智取威虎山)²¹⁴. Mehrheitlich konzentriert sich die Filmthematik auf die Zeit nach 1949. Jedoch wird nicht direkt über die politischen Ereignisse wie z.B. den großen Sprung nach Vorn, die Anti-Rechts Bewegungen, die Kulturrevolution usw. aus dieser Zeit berichtet, sondern diese dienen meist als politischer Hintergrund, der zwar keinen eindeutigen Einfluss auf das Geschehen im Film hat, jedoch häufig als Ausgangspunkt dient.²¹⁵

²⁰⁶ *Bloody Morning* 血色清晨. Directed by Li Shaohong, 1993: China. Film.

²⁰⁷ Márquez, Gabriel García (1981). *Chronicle of a Death Foretold*, Columbia, in: <http://www.novelguide.com/chronicle-of-a-death-foretold/novel-summary>. Zugriff am 12.10.14.

²⁰⁸ *Taking Tiger Mountain by Strategy* 智取威虎山. Directed by Xie Tieli, 1970: China. Film.

²⁰⁹ *An Orphan on the Streets* 三毛流浪记. Directed by Zhao Ming und Yan Gong, 1949: China. Film.

²¹⁰ Siehe z.B. *The Prostitute and the Raftsman* 悲烈排帮. Directed by Huang Jun, 1992: China; *The Teahouse* 茶馆. Directed by Xie Tianzhi, 1982: China; *The Last Empress* 末代皇后. Directed by Chen Jialin und Sun Qingguo, 1986: China; *Street Angel* 马路天使. Directed by Yuan Muzhi, 1937: China.

²¹¹ *The Story of Ah Q* 阿Q正传. Directed by Cen Fan, 1981: China: Shanghai Film Studio. Film.

²¹² *An Orphan on the Streets* 三毛流浪记.

²¹³ *Tunnel Warfare* (地道战).

²¹⁴ *Taking Tiger Mountain by Strategy* 智取威虎山.

²¹⁵ Siehe z.B. *Evening Rain* (巴山夜雨); *The Legend of Tianyun Mountain* (天云山传奇); *The Herdsman* (牧马人); *Black Cannon Incident* (黑炮事件); *Hibiscus Town* (芙蓉镇); *My Memories of Old Beijing* (城南旧事); *Yellow Earth* (黄土地); *King of the Children* (孩子王); *Red Sorghum* (红高粱); *The Trouble shooters* (顽主).

Diese Sammlung chinesischer Filme entstand durch unsystematischen Erwerb von Filmen. Die Käufe fanden in China statt, wobei keine genauen Angaben darüber aufzufinden sind, durch welche Institutionen dies durchgeführt wurde. Auch zu den diesbezüglichen Zeiträumen gibt es keine exakten Unterlagen, wann Manfred Durniok welche und wie viele Filme erworben hat. Die Produktionsjahre der gesammelten Filme bieten die Möglichkeit der logischen Schlussfolgerung, dass er die meisten Filme während seiner Chinareisen ab Ende der 1980er- und während der 1990er-Jahre erworben hat.²¹⁶

7. Vergleich des filmischen Chinabilds mit dem aus deutscher Sichtweise ab 1949

Mit der Darstellung über die Entwicklung des Chinabildes in Deutschland in Bezug auf die geschichtliche Perspektive bis zur Gründung der Volksrepublik China im Jahr 1949 im Kapitel 4 ist deutlich erkennbar, dass das Chinabild mit Beginn des 20. Jahrhunderts sich in immer kürzeren Abständen wandelte. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es in der deutschen Öffentlichkeit vor allem zwei Gruppen mit sich deutlich widersprechende Meinungen: Die eine, die China sehr positiv sieht und idealisiert im Sinne eines exotischen Chinas, und die andere, die wie schon in der späten Kaiserzeit Angst vor China hat und daher diesem Land kritisch gegenübersteht.²¹⁷ Daher bezieht sich die Analyse darauf, wie die zu untersuchenden Filme, bezogen auf das etablierte Chinabild, welches in Deutschland vorhanden war, wirken. In diesem Kapitel soll ebenfalls festgestellt werden, wo Manfred Durniok seine Filme einordnete, d.h. ob er Filme ausgewählt hat, um damit bestimmte Elemente des deutschen Chinabildes aus seiner Sicht zu „korrigieren“, oder wollte er sich an ein bestimmtes in Deutschland vorhandenes Chinabild anlehnen und dieses sozusagen verstärken, oder hatte er einen dritten Standpunkt, welcher dem in Deutschland vorhandenen Nationalimage Chinas neutral gegenüber stand.

Erwähnenswert sind auch die zu analysierenden Filme, die zwar in den 1980er-Jahren produziert wurden, jedoch inhaltlich das Thema Kulturrevolution behandeln. Wie im Kapitel

²¹⁶ Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

²¹⁷ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 12.08.2014.

3 bereits erwähnt, hat man erst ab Ende der 1980er-Jahre mit der für internationales Publikum bestimmten filmischen Imagebildung von China begonnen, wobei man jedoch die Filme dieser Periode von den späteren, ab den 1990ern entstandenen unterscheiden muss. Das Image aus den Filmen der 1980ern präsentiert ein Chinabild, dass nicht auf Kasseneinnahmen gerichtet ist wie z. B. die späteren Kung-Fu Filme, sondern konzentriert sich auf die Darstellung Chinas aus geschichtlicher Perspektive und dies mit der Ansicht, sich so nah der Realität anzunähern, wie es nur möglich ist.²¹⁸ Es gibt bestimmte Indikatoren, welche beim Betrachten des Nationalimages eines Landes eine wichtige Rolle spielen wie z. B. die Kultur sowie Verhaltens- und Lebensweise. Daher werden Indikatoren, die das Chinabild in Deutschland charakteristisch prägten, auf ihre Ursachen untersucht und in gewissem Maß chronologisch dargestellt. Der Fokus der Filmanalyse liegt auf den gesellschafts- bzw. sozialpolitischen Aspekten, die untersucht werden anhand prägnanter, vor dem politischen Hintergrund der Kulturrevolution agierender Figuren aus den einzelnen Beispielfilmen, welche wiederum gemeinsam China bzw. die chinesische Gesellschaft repräsentieren.

7.1. Aus deutscher Sicht: China als Gefahr oder „Vorbild“?

Wie die im Kapitel 4 bereits dargestellten Fakten zeigen, hat das Chinabild in Deutschland stets eine instabile Position, d.h., es ist in einem dauerhaften Wandel. Mit dem Beginn der Kulturrevolution nahm das Chinabild in Deutschland wieder eine neue Wendung. Wie Medienforscher Günther Amendt in seiner Studie aus dem Jahr 1968 feststellte, haben sich in Deutschland während der 1960er-Jahre zwei verschiedene Meinungen über das Nationalimage von China gebildet. Einerseits gab es die bürgerlichen Liberalen und die deutsche Presse, welche China als „*potenziellen Feind der bestehenden gesellschaftliche Verhältnisse*“²¹⁹ sahen und China somit mit Furcht und Hass betrachten. Auf der anderen Seite gab es die linksgerichtete Revolte der deutschen Studentenbewegung in den 1960er-Jahren, die der Kulturrevolution gegenüber sehr positiv eingestellt war. Das China, welches unter der Führung von Mao und der Kommunistische Partei stand, wurde sogar als

²¹⁸ Vgl. Yin 2009: 19.

²¹⁹ Vgl. Amendt 1968: 34f.

das „gelobte Land“²²⁰ bezeichnet, denn für die jungen Oppositionellen entsprachen die revolutionären Ausbrüche in China ihrer eigenen Ideologie der Überwindung der erstarrten Bürokratie und des Gesellschaftssystems in Deutschland.²²¹

Mit dem Beitritt zu den Vereinten Nationen im Jahre 1971 und der ein Jahr später stattgefundenen Aufnahme von diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und China begann die Wiederannäherung der beiden Länder aufgrund beidseitigem Interesse an wirtschaftlichen Kooperationen.²²² Trotz der nach wie vor völlig unterschiedlichen politischen Regierungsformen und Konzepte der beiden Länder ist die positive Entwicklung der Zusammenarbeit zwischen China und Deutschland deutlich zu erkennen.²²³ Ab der Reform und Öffnung begann für China die Zeit der „Begegnung mit der restlichen Welt“. Im Vergleich zu dem während der Kulturrevolution von Staat kontrollierten und beherrschten China, wo Menschen unterdrückt wurden und es kaum Rechtsicherheit gab, hat sich die interne Situation in China und auch das von außen gesehene Chinabild mit Ende der 1970er-Jahre zum Positiven gewandelt. Dies galt auch für die politische Elite Deutschlands, deren Chinabild sich nun in das Gegenteil kehrte. Sie bemühte sich vermehrt um ökonomischen Kooperation mit China, und durch dieses intensive und steigende Interesse Deutschlands am Kontakt zu China stellte sich die deutsche Presse ebenfalls um und berichtete wieder positiver über China.²²⁴ Dieses Bild allerdings konnte nur dadurch entstehen, weil die „*fundamentalen Unterschiede zwischen den politischen Systemen*“²²⁵ von Seiten der deutschen Führungsschicht ausgeblendet wurden.²²⁶ Neben der wirtschaftlichen und politischen Annäherung fand gleichzeitig auch eine stetige positive Entwicklung der Kulturbeziehung zwischen den beiden Ländern statt. Nachdem die maoistische Politik langsam zu Ende ging, kehrte China zurück zu seinen vorherigen Traditionen, und Mentalitäten wie Buddhismus, Qigong und Feng Shui, welche während der Kulturrevolution

²²⁰ Vgl. Pohl 2008: 86f.

²²¹ Vgl. Ebd.: 86f.

²²² Vgl. Runge, Wolfgang (2003). Schritt in die Weltpolitik? Beziehungen der Bundesrepublik Deutschland zur VR China 1949-2002, in: Schüller, Margot (Hrsg.). Strukturwandel in den deutsch-chinesischen Beziehungen. Analysen und Praxisberichte, Hamburg, 64.

²²³ Vgl. Ebd.: 65ff.

²²⁴ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 12.08.2014.

²²⁵ Runge 2003: 69.

²²⁶ Vgl. Ebd.: 69.

unterdrückt und verboten waren, lebten wieder auf und eroberten Deutschland sowie die restliche Welt.²²⁷ Dies sind unter anderem auch Hintergrundinformationen, die Manfred Durniok bemerkte und dahingehend seine Sammlung chinesischer Filme zusammenstellte.²²⁸

In den folgenden Unterkapiteln werden Indikatoren aufgestellt, die das Chinabild aus deutscher Sicht prägten. Slogans wie „blaue Ameisen“, „rote Gefahr“ und weitere markante Begriffe und Termini werden als Ausgangspunkt verwendet, welche jeweils einem bestimmten Merkmal vom Nationalimage Chinas in Deutschland entsprechen.

7.1.1. Blaue Ameisen: Das fremde China und DIE Chinesen

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde wegen der kommunistisch orientierten politischen Linie Chinas das Bild dieser Nation in Deutschland weiterhin sehr negativ gesehen, und nach der Gründung der Volksrepublik China wurde kaum über dieses Land berichtet, denn China war für die deutschen Medien völlig uninteressant.²²⁹ „*Blaue Ameisen*“²³⁰ wurde die neue Bezeichnung für Chinesen. Dieser Begriff bezeichnet das chinesische Volk, welches unter der kommunistischen Führung in jeglicher Hinsicht so gut wie gleichgeschaltet war, die Farbe Blau wies auf die Bekleidungsfarbe der meisten Chinesen dieser Zeit hin, denn laut der kommunistischen Linie war der Stil einfachen Lebens gut und lobenswert, und wenn man dem Essen und der Bekleidung zu viel Achtung schenkte, war man von kapitalistischem Gedankengut beeinflusst und wurde kritisiert. Das Volk sollte sich weitest gehend einschränken bei den alltäglichen Bedürfnisse, was als „*im Sinne des Nachweises moralischer Qualitäten umzuinterpretieren*“²³¹ betrachtet wurde, und dadurch sollte das Land bzw. Militär gestärkt werden. Auch der Lebensstandard und die vorhandenen Ressourcen dieser Zeit erlaubten es kaum, sich nicht mit den Anderen gleichzuschalten. Die meisten Chinesen waren vom Modell bis zur Farbe (Blau, Grau, Schwarz) sehr ähnlich bzw. identisch bekleidet und es war somit teilweise schwierig, sie voneinander bzw. zwischen Männern und Frauen zu

²²⁷ Vgl. Pohl 2008: 87.

²²⁸ Vgl. Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

²²⁹ Vgl. Trampedach, Tim (1998). Faszinosum China – Deutsche Chinabilder der Gegenwart, in: Berliner China-Hefte 14, 46.

²³⁰ Vgl. Pohl 2008: 84.

²³¹ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2007). Die Kulturrevolution als Auseinandersetzung über das Projekt der Moderne in der VR China in: Linhart, Sepp, Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (Hrsg.). Ostasien im 20. Jahrhundert, Wien, 149.

unterscheiden.²³² Die Ameise wiederum steht einerseits metaphorisch dafür, dass aus europäischer Sicht Chinesen relativ klein sind und sie sich sehr ähnlich sehen, weshalb Nicht-Asiaten sie kaum voneinander unterscheiden können, und andererseits ist es die Menschenmasse in China, welche mit ihrem einfachen, langweiligen und fast identischen Bekleidungsstil und der Art, stets am Arbeiten zu sein, was weiteren kommunistischen Vorstellungen entspricht, dem Bild von ständig arbeitenden Ameisen ähnelt.²³³

Wenn man die Beziehung zwischen China und dem Westen von der Vergangenheit bis zur Gegenwart betrachtet, ist es mit Leichtigkeit zu erkennen, dass die wachsende Größe des chinesischen Volkes seit dem Beginn der Sinophobie im 17. Jahrhundert konstant das Bild von China im Westen beeinflusst.²³⁴ Die Unterteilung der einzelnen Individuen, unterschiedliche Menschengruppen, verschiedene Klassen usw. haben somit aus deutscher Sicht keine Bedeutung, denn sie sind alle nur ein Teil der riesigen Anzahl der chinesischen Bevölkerung. Deutsche Berichterstattungen bezeichneten China als Land, dessen Bevölkerung eine gewaltige anonyme Masse bildet, und ignorierten die einzelnen Individuen, aus denen diese Menge sich zusammensetzt.²³⁵ Auf der einen Seite ist die Größenordnung Chinas angsteinflößend, denn die Menschenmasse in China verbraucht zu viele Ressourcen, aber auf der andere Seite stellt die enorm zahlreiche chinesische Bevölkerung aus wirtschaftlicher Sicht einen Markt da, dessen Umfang von keiner anderen Nation übertroffen werden kann. Diese „fälschlichen“ Bilder der 1,3 Milliarden Chinesen bringen deutsche Unternehmer zu unrealistischen und utopischen Vorstellungen, dass, wenn nur jeder Chinese ein deutsches Produkt kaufen würde, ein unvorstellbarer enormer Gewinn erzielt werden könnte.²³⁶ Nicht nur aus ökonomischer Sicht sind die Menschenmassen in China von großem Interesse, auch für andere Bereiche wie z. B. der Verbreitung des Christentums glaubte man darin ein großes Potenzial zu sehen.²³⁷ Es ist jedoch ganz gleich, ob es sich um wirtschaftliche Kaufkraft oder um die Gefährdung internationaler Ressourcen handelt, China wird als eine riesige Gruppe

²³² Vgl. Culture. ifeng.com: in: http://culture.ifeng.com/special/clothes/200811/1107_4924_868413.shtml, 07.11.2008, Zugriff am 02.09.2014.

²³³ Vgl. People.cn: <http://bbs1.people.com.cn/postDetail.do?id=2888518>, 19.07.2007, Zugriff am 02.09.2014.

²³⁴ Vgl. Scharping 1988: 6.

²³⁵ Vgl. Fichtner, Ullrich (2008/32). Chinas gefährlicher Sommer, in: Der Spiegel, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-58656883.html>, Zugriff am 19.09.14.

²³⁶ Vgl. Zhou Haixia 2010: 10.

²³⁷ Vgl. Scharping 1988: 6.

von Menschen betrachtet und als das bevölkerungsreichste Land wird dieses in den Augen der deutschen Medien als Einheit für interessante Geschäfte oder Bedrohungen dargestellt.²³⁸

Die obige Darstellung macht deutlich, dass keine Individualität der Chinesen aus deutscher Sicht zu erkennen ist. Aber was ist der Grund für dieses Phänomen? Ein Aspekt ist hier sehr erwähnenswert: Fremdheit. Dies ist sicherlich nicht der einzige Grund, jedoch einer der wichtigsten. Laut Berichten aus dem Jahr 1984 wird China mit folgenden Begriffen bezeichnet: geheimnisvoll, widersprüchlich, fremd.²³⁹ Der Grund, warum dieser Fremdheit gegenüber China in Deutschland fast 10 Jahre nach der Reform und Öffnung noch immer vorhanden ist, erklärt Christina Hilsmann mit dem Argument, dass die chinesische Kultur und Denkweise für westliche Beobachter trotz des Zugangs zu China wegen der geographischen Distanz und der sich von jenen des Westens stark unterscheidenden Mentalitäten immer noch schwer zugänglich und verständlich ist.²⁴⁰

Dadurch, dass diese Fremdheit stets ein wichtiger Ausgangspunkt²⁴¹ der Darstellung des Chinabildes in Deutschland ist, führt dies in der medialen Berichterstattung über China zu zwei Extremen. Einerseits besteht großes Interesse daran, China ergründen zu wollen, denn das Land war jahrelang abgekapselt und außerhalb des westlichen Erfahrungsbereiches, und als eine stetig wachsende Wirtschaftsmacht ist China ein spannendes Thema für die deutschen Medien.²⁴² Die chinesischen Traditionen und kulturellen Errungenschaften sind ebenfalls Aspekte, welche die deutsche Aufmerksamkeit erregen.²⁴³

Allerdings geht die Tendenz der Chinabildentwicklung durch die Fremdheit gegenüber China meist in die negative Richtung.²⁴⁴ Medienwissenschaftler Tim Trampedach stellte in seinen Studien über das Chinabild in der deutschen Berichterstattung aus dem Jahr 1998 fest, dass die Chinaberichterstattung „*immer eine eher irrationale, zur Idealisierung oder Verteufelung tendierende Note*“²⁴⁵ hatte. Laut seiner Untersuchung ist dieses Bild dadurch entstanden, dass von der deutschen Presse China bis in die 1990er-Jahre als das Land mit

²³⁸ Vgl. Zhou 2010: 12.

²³⁹ Vgl. Hilsmann, Christina (1997). Chinabild im Wandel, Diplomarbeit, zitiert in: Bieber 2008, 16.

²⁴⁰ Vgl. Ebd: 16.

²⁴¹ Vgl. Seibt, Alexandra (2010). Von der Idealisierung bis zur Verteufelung. Das Bild Chinas im Wandel? Eine Medienanalyse der Kommentare zu China in der deutschen überregionalen Presse, AIPA 03, Köln, 61.

²⁴² Vgl. Hilsmann 1997, zitiert in: Bieber 2008: 16.

²⁴³ Vgl. Behrens 1978: 268.

²⁴⁴ Vgl. Seibt 2010: 58-61.

²⁴⁵ Vgl. Trampedach 1998: 46.

„menschenverachtendem totalitärem Kommunismus mit einem explosionsartigen Bevölkerungswachstum“²⁴⁶ betrachtet wurde. Wolfhard Karl Wilhelm Behrens führt dieses negative Bild Chinas in deutschen Medien auf die Fehlinterpretation der chinesischen Innen- und Außenpolitik zurück,²⁴⁷ welche ebenfalls durch die Fremdheit gegenüber China entstanden ist. Dieses fremde Nationalimage von China ist nicht nur in den deutschen Berichterstattungen festzustellen, auch andere Werke, die allgemein über chinesische Kultur und Sitten berichten, teilen diese Ansicht.²⁴⁸

*„Der mysteriös verschlossene Asiat, hinter dessen nur äußerlich freundlichem Fassaden-Lächeln schlimmste Absichten lauern: im Wirtschaftsleben ziehen sie einen über den Tisch, einmal ins Kriminelle abgerutscht, gründen sie Triaden und machen damit selbst der Mafia Konkurrenz.“*²⁴⁹

Der Autor Uwe Kreisel beschrieb das fremde Bild von Chinesen auf ironische Weise, wobei er aber zugleich die tatsächliche Ansicht der europäischen bzw. deutschen Bevölkerung zu Ausdruck brachte, welche China immer noch als undurchschaubar betrachteten und deren Bild von Chinesen zwischen „niedlich“ und „gefährlich“ schwankt.²⁵⁰

7.1.2. Rote Gefahr: andere Farbe, gleiche Angst

Ein Grund, warum das Chinabild aus deutscher Sicht zwischen Begeisterung und Ablehnung schwankt, ein „Freund-Feind-Schema“²⁵¹ einnimmt, ist – wie im vorherigen Kapitel dargestellt – durch die Fremdheit gegenüber China entstanden. Die Darstellung Chinas wird von Stereotypen²⁵² beeinflusst²⁵³, z.B. von Begriffen wie „gelbe Gefahr“, welche das negative Chinabild des vergangenen Jahrhunderts bezeichneten und in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder in Erinnerung gerufen wurde.²⁵⁴ Was versteht man nun

²⁴⁶ Vgl. Ebd.: 46.

²⁴⁷ Vgl. Behrens 1978: 265.

²⁴⁸ Wie z. B. Kreisel, Uwe (2003). Kulturschlüssel China, Ismaning.

²⁴⁹ Ebd.: 12

²⁵⁰ Vgl. Ebd.: 12.

²⁵¹ Vgl. Amendt 1968: 35.

²⁵² Siehe Pürer, Heinz (2003). Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Ein Handbuch, Konstanz, 440f: unter einem Stereotyp versteht man die Äußerung einer auf verhältnismäßig wenige Orientierungspunkte verminderten, längerfristig unveränderten und trotz neuer oder sogar gegenteiliger Erfahrungen verfertigten Einstellung.

²⁵³ Vgl. Behrens 1978: 267f.

²⁵⁴ Vgl. Scharping 1988: 7.

unter diesem Begriff? Laut Gollwitzer ist gelbe Gefahr „eine Drohung, die von Chinesen oder Japanern oder beiden zusammen gegen die weißen Völker ausgehen sollte“,²⁵⁵ und um die eigenen Unsicherheiten und Angst vor China bzw. der großen Masse von Chinesen verdecken zu können, wurde dem Chinabild Spott und Aggressivität gegenüber gestellt.²⁵⁶ Laut Sascha Klotzbücher ist Angstverarbeitung „eine Identifikation mit angebotenen Rollen mit einer eindeutig polarisierten (also extrem positiven oder negativen) Gefühlsaufladung und Ausrichtung auf ein dazugehöriges Objekt“²⁵⁷, was in diesem Fall verstärkt eine negative Richtung einschlug, d.h., das Chinabild in Deutschland wurde negativ dargestellt, um eigene Angst gegenüber diesem zu mindern bzw. zu verarbeiten.

Es herrschte einerseits die Befürchtung, dass, wenn die Chinesen wahrnehmen, welche Kräfte sie mit ihren Menschenmassen erreichen können, würden sie die westliche Zivilisation zerstören, und andererseits vertiefte das extrem linke Gedankengut der chinesischen Politik noch mehr die Ängste vor China.²⁵⁸ Mao steigerte diese Furcht mit Äußerungen wie „Der Ostwind wird den Westwind besiegen“²⁵⁹ und mit Atomkriegsvisionen den Angstzustand des Westens noch weiter, wobei das eher als Versuch, die eigene Unsicherheit zu verdecken, zu betrachten ist,²⁶⁰ was aber durch Misinterpretationen und teilweise bewusste Fehlinterpretation so gedeutet wurde, als hätte es China auf einen nuklearen Weltkrieg abgesehen, wodurch die Hälfte der Erdbevölkerung umkommen würde, was für das chinesische Volk weniger von Bedeutung ist, denn wegen der Größenordnung wären trotzdem zahlenmäßig die meisten Überlebenden Chinesen.²⁶¹ Auch das sowjetisch -chinesische Bündnis während der Zeit der angehenden Ost-West-Konflikte galt ebenfalls als ein weiterer Gefahrenfaktor aus westlicher Sicht.²⁶² Mit allen oben genannten Komponenten und mit der von Mao stark geprägten kommunistischen Linie in China ergab sich folge dessen, dass das Thema China als „Gelbe Gefahr“ in der Gegenwart erneut aufgegriffen und bestätigt worden ist.²⁶³

²⁵⁵ Gollwitzer 1962: 20.

²⁵⁶ Vgl. Ebd.: 16.

²⁵⁷ Klotzbücher 2014: 19.

²⁵⁸ Vgl. Zhou Lijuan 周丽娟 (2009). Roles of China's International Cultural Exchange since the Reform & Opening-up 试论改革开放以来中国对外文化交流的作用, in: 中国社会主义学院学报 03, 98.

²⁵⁹ Dittmar 1973: 24.

²⁶⁰ Vgl. Ebd.: 24f.

²⁶¹ Vgl. Ebd.: 24f.

²⁶² Vgl. Ebd.: 16f.

²⁶³ Vgl. Scharping 1988: 7.

Die Farbe Gelb vertritt somit das Chinabild in Deutschland bereits seit dem 19. Jahrhundert, welche gleichzeitig dementsprechend mit Gefahr verbunden wird.²⁶⁴ Die Bezeichnung Gelb stammt von dem deutschen Kaiser Wilhelm II (1859-1941),²⁶⁵ und wird zwar in der Gegenwart nicht mehr häufig verwendet, aber trotzdem immer im Zuge von neuen



Ereignissen wieder aufgegriffen. Es ist durchaus denkbar, dass diese Bezeichnung, neben den historischen Aspekten, ebenfalls auf den Rassenunterschied zwischen gelbhäutigen Chinesen und weißhäutigen Europäern verweist, wodurch grundsätzlich bereits vorurteilhafte Ideen zu erkennen sind.²⁶⁶ Dieser Terminus hat sich ab Gründung der Volksrepublik China erweitert bzw. verändert, und weil der Schwerpunkt des Chinabildes nun mehr auf der Politik²⁶⁷ lag statt wie bisher auf den Rassen, entstand der Begriff die „Rote Gefahr“.²⁶⁸

Quelle: John MacDonald, in Der Spiegel 42/04

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert ist der Begriff „Rote Gefahr“ somit wesentlich aktueller. Die Bezeichnung ist auf den Kalten Krieg zurückzuführen,²⁶⁹ denn während dieser Zeit wurden die kommunistischen Länder bzw. Regierungen als „rot“ bezeichnet. Die Farbe Rot hat sich aus kulturgeschichtlichem Blickwinkel gesehen mit der Zeit immer unterschiedlicher eingepreßt. Vom anfänglichen Symbol für Krieg bzw. Sieg²⁷⁰ wandelte sie sich zum Kennzeichen für Sünde, und schließlich wurde diese Farbe in der Zeit der französischen Revolution ein Zeichen und Symbol für Revolution und später für

²⁶⁴ Vgl. Ebd.: 7.

²⁶⁵ Vgl. Pohl 2008: 84f.

²⁶⁶ Vgl. Gollwitzer 1962, im Buch von Gollwitzer unterscheidet er zwischen Weißen und Gelben bzw. Farbigen, welche auf den eindeutigen Rassenunterschied als Hintergrund für das Schlagwort Gelbe Gefahr hinweist.

²⁶⁷ Siehe folgende Darstellung von der Bedeutung der Farbe Rot.

²⁶⁸ Vgl. Zhou Haixia 2010: 9f.

²⁶⁹ Vgl. Ebd.: 9f.

²⁷⁰ Vgl. Wanzeck, Christiane (2003). Zur Etymologie lexikalisierten Farbwortverbindungen: Untersuchungen anhand der Farben Rot, Gelb, Grün und Blau, New York, 50.

Kommunismus, Sozialismus und Sozialdemokratie.²⁷¹ Das heißt, die Bezeichnung Rot beschränkt sich ab Ende des 18. Jahrhunderts hauptsächlich auf politische Ebenen bzw. Regierungen, die kommunistische Linien verfolgen, und zielt auf die gesellschaftlichen Folgen ab, die dadurch entstanden sind.²⁷² Daraus entwickelte sich eine ganze Reihe von Formulierungen über China bzw. die chinesische Gesellschaft, welche mit der Farbe Rot verbunden sind: China als das „rote Reich“²⁷³ bzw. der „rote Drachen“²⁷⁴, chinesische Führungspersonlichkeiten als „rote Strategen“²⁷⁵, und damit verbindet man in Deutschland, dass der Osten rot ist und China die „rote Gefahr“ wäre.

Was bedeutet nun die rote Gefahr bzw. welche Aspekte führen dazu, dass China von den Deutschen als gefährliches Land betrachtet wird? Die Gründe dafür sind vielfältig, aber einer der prägnantesten ist Maos damalige Bereitschaft zum Krieg.²⁷⁶ Dies hatte besondere Bedeutung für Mao und die unter seiner Führung stehenden chinesischen Kommunisten, welche sich ebenfalls nicht vor dem Krieg scheuten, denn laut marxistisch-leninistischer Tradition ist ein *„revolutionärer Volksbefreiungskrieg ein Muss, um den Weg vom Sozialismus zum Kommunismus zu ermöglichen.“*²⁷⁷, wobei hier Maos Idee ein Krieg war, welcher nicht mit technischen Ausrüstungen wie z. B. Waffen zu gewinnen wäre, sondern durch Menschen:

*„Waffen sind im Krieg ein wichtiger Faktor, jedoch nicht der entscheidende; der entscheidende Faktor sind die Menschen, nicht die Dinge.“*²⁷⁸

Mit solchen Äußerungen motivierte Mao und das kommunistische Regime das Volk, freiwillig das eigene Leben für die große Revolution zu opfern, denn *„für den Sieg des Kommunismus ist der Krieg kein zu teurer Preis“*.²⁷⁹ Dadurch ergab sich ein Bild von China aus westlicher Sicht, nämlich das eines Landes und dessen Volks, welches stets höchst bereit ist, jederzeit einen Krieg zu führen:

²⁷¹ Vgl. Ebd.: 51.

²⁷² Vgl. Ebd.: 51.

²⁷³ Lorenz, Andreas (2004). Prickelnde Weltfabrik, in: Der Spiegel 18.

²⁷⁴ Hornig, Frank (2005). Globalisierung für Kleine, in: Der Spiegel 52.

²⁷⁵ Wagner, Wieland (2008). Weltkonjunktur: Verschlussene Werkstore, in: Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/spiegel/a-593761.html>, Zugriff am 30.09.14.

²⁷⁶ Vgl. Dittmar 1972: 24-27.

²⁷⁷ Ebd.: 24.

²⁷⁸ Ebd.: 25.

²⁷⁹ Ebd.: 27.

„Chinesen sind angsteinflößend, aufgrund ihre großen Anzahl und der ihrer Nachkommen ist es fast unmöglich, dass alle sich innerhalb von China aufhalten [...] In China befindet sich ein Vielzahl von Menschen, die sehr von der chinesischen Kultur beeinflusst, stark motiviert und extrem kämpferisch sind [...] In den letzten Jahren begannen sie sich mit neuesten Waffen und europäischer Disziplin vertraut zu machen [...] man muss nur das ergattete Wissen der Chinesen und ihre primitive barbarische Natur, die Rechtlosigkeit der Menschen, das Fehlen der instinktiven Suche nach Freiheit und ihre Gewohnheit, sklavisch der Führung zu folgen, kombinieren [...], dann kann man verstehen, wie groß die aus dem Osten uns bedrohende Gefahr ist.“²⁸⁰

Die instabile politische und gesellschaftliche Situation in China sorgte für weitere kritische Stimmen gegenüber dem Mao-Regime und die von ihm initiierten Massenbewegungen wie „Großer Sprung nach vorn“, Anti-Rechts-Kampagne und „Große proletarische Kulturrevolution“. Das Bild von China wurde in dieser Zeit durch die Partei repräsentiert, das heißt, die negative Einstellung des Westens gegenüber China vor und während der Kulturrevolution war auf die politischen Ebenen und deren Entscheidungen ausgerichtet, wohingegen das chinesische Volk hier eher als „Opfer“ wahrgenommen wurde.²⁸¹ Der belgische Wissenschaftler Pierre Ryckmans aka Simon Leys beschrieb die Kulturrevolution als *„a total fraud, [...], and a power struggle by which Mao strove to regain power he had lost“*.²⁸²

Die Kulturrevolution hinterließ neben den oben genannten Faktoren noch ein entscheidendes Bild von China, nämlich die Behinderung der Modernisierung.²⁸³ Obwohl das Motto der Kulturrevolution darauf gezielt hat, alles was „alt“ ist zu verwerfen, wird aus deutscher Sicht ironischer Weise genau das Gegenteil wahrgenommen. Der Angriff auf die traditionelle Kultur wird von der westlichen Eliteschicht nicht als Modernisierungsprozess betrachtet, sondern als irrationale und abergläubische Handlung der kommunistischen Partei

²⁸⁰ Zhou Ning 周宁 (2000). Für Immer eine Utopie: Chinabild im Westen 永远的乌托邦: 西方的中国形象, Hubei Wuhan, 178.

Original: 中国人是可怕的, 这是由于他们的庞大人数, 由于他们的过渡繁殖率使他们几乎不可能继续在中国境内生活下去 [...] 在中国内居住着许多受中国文明摧残程度叫深的群众, 精力无比充沛而且强烈地好战 [...] 近年来他们开始熟悉掌握最新式的武器和欧洲人的纪律 [...] 只需要把这种熟悉同中国人的原始的野蛮、没有人道观念、没有爱好自由的本能、奴隶般服从的习惯等特点结合起来 [...] 就可以了解来自东方威胁着我们的危险是多么巨大。

²⁸¹ Vgl. Marcuse, Jacques. The Red Guards Condemned, in: Mackerras 2000: 150f.

²⁸² Leys, Simon. A Great Fraud, in: Mackerras 2000: 154.

²⁸³ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 136.

Chinas.²⁸⁴ Er wird vom Blickwinkel der deutschen Eliteschicht als ein weiterer Gefahrenfaktor bewertet und dies kommt daher, dass Ereignisse wie der Großer Sprung nach vorn und die Kulturrevolution eigentlich zu einer von Gesetz und Recht bestimmten Nation führen sollten, anstatt in Wirklichkeit eine ganz entgegengesetzte Richtung zu nehmen, nämlich die der Verherrlichung einer einzelnen Person, was im Endeffekt China zu einem Land machte, wo nur Mao als großer Führer und somit als Kultperson vom ganzen Volk verehrt worden ist.²⁸⁵

Man kann durchaus für das Chinabild aus deutscher Sicht aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts behaupten: „das Rot ist das neue Gelb“. Die ausufernde gelbe Gefahr oder die durch den kommunistischen Block eingeprägte rote Gefahr war aus heutiger Sicht gesehen ziemlich weit von der Realität entfernt, jedoch zeigt diese eines deutlich, nämlich das Nationalimage Chinas aus deutscher Sicht, welches stets mit mutmaßlicher Gefahr durch das kommunistische Regime und deren Gefolge und der Angst davor verbunden war.²⁸⁶ Es ist noch interessant anzumerken, dass die rote Gefahr bis heute immer noch aktuell ist, die Angst vor dem Kommunismus hat sich nur gewandelt zur Furcht davor, dass in China alles wahnsinnig schnell bergauf geht, während Europa eine gegenteilige Entwicklung durchläuft und somit überholt wird. Das bedeutet, es besteht keine ideologische Bedrohung mehr durch China, sondern eher die Befürchtung, den jetzigen Wohlstand mit China teilen zu müssen.²⁸⁷

7.1.3. Gelobtes Land ist der neue Ausweg

Neben der gegenüber China negativ eingestellten politischen Elite in Deutschland gab es die Gruppe linksgerichteter Studenten und anderer Sympathisanten mit dem Kommunismus, die das unter Maos Führung stehende China als Vorbild betrachteten und verehrten.²⁸⁸ Diese Gruppe von Menschen war unzufrieden mit der eigenen Gesellschaft, aber der sowjetische Betonkommunismus sprach sie auch nicht an. Somit schien ihr das von Europa weit entfernte

²⁸⁴ Vgl. Ebd.: 136.

²⁸⁵ Vgl. Ebd.: 138.

²⁸⁶ Vgl. Dittmar 1972: 65.

²⁸⁷ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Sascha Klotzbücher, Universität Wien, am 20.08.2014.

²⁸⁸ Vgl. Pohl 2008: 86f.

China das wunderbare Land mit jener Ideologie im Osten zu sein, welche in die eigene Gesellschaft eingeführt werden sollte.²⁸⁹

Die Kulturrevolution mit propagandistischen Selbstdarstellungen wie *„Im Vertrauen auf die eigenen Kräfte“*²⁹⁰, *„Kulturrevolution kann Berge versetzen“*²⁹¹ und *„Erst an die Zukunft der Nation und das Schicksal der Menschheit denken“*²⁹² fand bei revolutionären Studentenbewegungen in den 1960er-Jahren in Deutschland großen Anklang²⁹³. Gemeinsam mit den dazugehörigen Massenbewegungen stellte sie somit für die deutschen Revolutionäre eine Gelegenheit dar, durch die von Mao geführte und von seinen „Massen“ umgesetzte Revolution China den Weg zu einem von Bürokratie und Kapitalismus befreiten sozialistischen Staat zu ermöglichen,²⁹⁴ der weder von sowjetischen, noch von westlich kapitalistischen Mustern geprägt ist. Die Popularisierung von Mao in Form des ihn betreffenden Personenkults zeigt nochmal auf die große Begeisterung der deutschen Rebellen, Porträts von Mao waren für sie Symbol für Protest gegen die Konsumgesellschaft, und mit spektakuläre Aktionen, bei denen sie z.B. öffentlich Mao-Bibeln in die Luft warfen, verdeutlichten sie ihre Einstellung zum Kommunismus und zur Kulturrevolution.²⁹⁵ Ein britischer Student beschrieb China bzw. die Revolution in China wie folgend:

*„Maos China übt irgendwie die Anziehungskraft des Exotischen auf uns aus, erschien – anders als die Sowjetunion – als eine nicht bzw. noch nicht korruptierte Utopie. [...] Ich bin dieser Fantasie teilweise verfallen, nicht so sehr aus ideologischen Gründen, als aus jugendlicher Romantik.“*²⁹⁶

Die Kulturrevolution galt somit aus Sicht deutscher bzw. europäischer Studenten als Modell und Inspiration für die eigene Revolution.²⁹⁷ Aber wie in das vorherige Zitat zeigt, hatten die Revolutionären in Europa nur vage Vorstellungen davon, was wirklich in China während der

²⁸⁹ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Sascha Klotzbücher, Universität Wien, am 20.08.2014.

²⁹⁰ Scharping 1988: 4.

²⁹¹ Ebd.: 4.

²⁹² Ebd.: 4.

²⁹³ Vgl. Ebd.: 4.

²⁹⁴ Vgl. „Chinas Mona Lisa“ – Zur Geschichte des Mao-Porträts und seiner globalen Rezeption, in: Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/apuz/32503/chinas-mona-lisa-zur-geschichte-des-mao-portraets-und-seiner-globalen-rezeption?p=all>, Zugriff am 13.10.14.

²⁹⁵ Vgl. Ebd.

²⁹⁶ Rathkolb, Oliver und Stadler, Friedrich (Hrsg.) (2010). Das Jahr 1986 – Ereignis, Symbol, Cheffre, Wien, 160.

²⁹⁷ Vgl. Ebd.: 93.

Kulturrevolution vorgegangen ist.²⁹⁸ Die anfängliche Idee von Mao war eigentlich, durch die Revolution und mit Hilfe der Massen seine politische Macht zu stabilisieren und seine parteiinternen Gegner zu schwächen bzw. auszuschalten und die sozialistische Ordnung Chinas aufrechtzuerhalten.²⁹⁹ Die jungen Revolutionäre als Ausführende der Revolution wollten wiederum die Bürokratie entmachten, was nicht der Vorstellung von Mao entsprach. Schließlich gerät die Massenbewegung schrittweise außer Kontrolle und um potenzielle Unruhestifter zu entfernen mussten die Studenten auf Maos Anordnung letztendlich aufs Land übersiedeln.³⁰⁰ Die deutschen Revolutionäre mussten somit durch die Auflösung der Massenbewegung von Mao enttäuscht feststellen, dass die Kulturrevolution nicht der Weg zu dem in ihrer Vorstellung idealisierten Staat ist, sondern eher das Gegenteil.

Der große Teil von Deutschland, vor allem die „normalen“ Bürger und die Eliten, welche China mit kritischer Meinung gegenübertraten, hatten eine ebenfalls sehr negative Einstellung gegenüber den von Maos Ideologie beeindruckten, linksgerichteten Studenten. Diese wirkten nach der Meinung von Chinakritiker geradezu peinlich, *„wenn sie fremden Völkern die Verantwortung für die Bewältigung westlicher Frustrationen aufnötigen, groteske Anspruchshaltungen nähren oder zu einem stromlinienförmigen Anpassungsverhalten an alle Schwenkungen der Pekinger Linien führen, mit dem unerfüllte Anlehnungsbedürfnisse befriedigt werden.“*³⁰¹

Interessant ist noch zu erwähnen, dass es auch außerhalb von Deutschland positive bzw. neutrale Meinung gegenüber der Kulturrevolution gab, wie z.B. die Beschreibung vom Leben eines durchschnittlichen Chinesen von Edgar Snow. Diese zeigt ein Bild von China, welches den Anschein erweckt, dass das Leben unter der kommunistische Partei während der Kulturrevolutionszeit sich kaum veränderte und die Gesellschaft sich stets in einer stabilen Situation befindet.³⁰² Man erkennt in seiner Beschreibung keinen Grund dafür, Angst vor China zu haben oder die politischen Linien zu kritisieren, denn die Menschen sind fast alle berufstätig und haben regelmäßig Feiertage und Lohn, und auch wenn dieser nicht sehr hoch ist, können sie damit ihr Leben durchaus vielfältig gestalten. Es herrschen weder Probleme wegen

²⁹⁸ Vgl. Ebd.: 160.

²⁹⁹ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 138.

³⁰⁰ Vgl. Ebd.: 136.

³⁰¹ Vgl. Scharping 1988: 8.

³⁰² Vgl. Snow Edgar (1971). Citizen Wang, in: Mackerras 2000: 156ff.

steigender Lebenshaltungs- bzw. medizinischer Kosten, noch muss das chinesische Volk sich über die Inflation oder Steuerabgaben Sorgen machen; die Freizeitgestaltungen sind zwar mit kommunistischer Propaganda überfüllt, jedoch können die Menschen sich mit Medien wie z. B. Zeitungen, Radio und Fernsehen unterhalten. Das Leben eines Chinesen während der Kulturrevolution ist inhaltlich einfach, aber in vielfältiger Ausführung gehalten, sie werden nicht mit Kriminalität, Skandalen oder Klassenhass konfrontiert, sie müssen nur fest an die Ideologie der Kommunistischen Partei von Mao glauben.³⁰³

7.2. China aus den Filme: Vergangenheitsaufarbeitung

Es war unvermeidbar, dass die restliche Welt, vor allem die westlichen Nationen, China als ein sich entwickelndes Land, welches seit 1949 eine stetige Wachstumsphase durchläuft, mit der ganzen daraus resultierenden Problematik wahrgenommen und beurteilt hat.³⁰⁴ Auch andere Fakten wie z. B. das sich stark von jenem des Westens unterscheidende politische System in China führte zu einem, wie oben bereits festgestellt, eher negativen Bild von China aus westlicher Sicht. Dieses Bild wurde durch die chinesischen Medien, sofern diese bereits existierten, noch verstärkt, indem sie diese Schattenseiten vermieden und umgingen, was unter Umständen den Eindruck erweckte, dass China etwas zu verbergen hätte.³⁰⁵ Während der Kulturrevolution wurde die Arbeit der chinesischen Filmindustrie von der Führungsschicht der Partei aufgrund der politischen Ideologie in China unterbunden. Durch diese lange Zeit des Stillstands der Filmindustrie war ihr Wachstum nach der Kulturrevolution umso stärker und intensiver.³⁰⁶ Nachdem im Jahr 1978 die offizielle politische Anweisung zur Rehabilitation der während der Kulturrevolution zu Unrecht beschuldigten Menschen veröffentlicht wurde, entstanden in den 1980er-Jahren Filme wie z. B. *The Legend of Tianyun Mountain*, die sich stark mit der Thematik Anti-Rechts-Kampagne und Kulturrevolution beschäftigen sowie mit jenen Menschen, die darunter gelitten haben.³⁰⁷ Diese sind von dem

³⁰³ Vgl. Ebd.: 156ff.

³⁰⁴ Siehe Kapitel 7.1. Aus deutscher Sicht: China als Gefahr oder Vorbild

³⁰⁵ Vgl. Yin 2009: 18.

³⁰⁶ Vgl. Chen, Ming-May Jessie und Haque, Mazharul (2007). Representation of the Cultural Revolution in Chinese Films by the Fifth Generation Filmmakers Zhang Yimou, Chen Kaige and Tian Zhuangzhuang, USA, 52-60.

³⁰⁷ Vgl. Ebd.: 59.

sogenannten Trend der „Narbenliteratur“³⁰⁸ beeinflusst, welche die Ereignisse während der Kulturrevolution reflektiert. Dabei werden als Thematik sowohl politische, als auch gesellschaftliche Aspekte verwendet, welche die Zeit der Kulturrevolution prägten.³⁰⁹ Die Thematik der Vergangenheitsaufarbeitung nimmt meist eine emotionale Form an, d.h. es werden starke Gefühle durch die Darsteller gezeigt, um an die traumatischen Ereignissen der Kulturrevolution zu erinnern und wahrzunehmen und schließlich mit dem Ziel, diese aufzuarbeiten.³¹⁰

Die Reflektion der Vergangenheit hat sowohl die Funktion, während der Kulturrevolution stattgefunden tragische Ereignisse einer prüfenden Betrachtung zu unterziehen, als auch Hinweise auf eventuelle zukünftige, positive Entwicklungen zu geben. Die Filme vertreten zwar meist einen gemeinsamen politischen Hintergrund, jedoch unterscheiden sie sich stark von der Nachricht, welche dem Publikum vermittelt werden soll. Die vier ausgewählten Beispielfilme beziehen sich alle auf die Kulturrevolution bzw. die Zeit direkt vor und nach dieser, aber sie stellen vier verschiedene Bilder von China dar: *Evening Rain* zeigt die Verschiedenheit der unterschiedlichen Menschengruppen und deren ungleiches Agieren während der Kulturrevolution; *The Legend of Tianyun Mountain* vertraut auf die Verbesserung der Parteipolitik, welche die eigenen Fehler der Kulturrevolution erkennt und diese versucht wieder gut zu machen; *Hibiscus Town* offenbart mit der Darstellung, wie die Menschen unter der Revolte und den Umwälzungen litten, wiederum eine andere Seite der Kulturrevolution, und *Black Cannon Incident* reflektiert zum einen die Entwicklungen Chinas in den Bereiche Wirtschaft und Gesellschaft und zeigt zum anderen die veraltete und eingeschränkte Denkweise der Chinesen.

Im folgenden Kapitel werden aus den oben genannten Filmen Indikatoren herausgefiltert, die aus deutscher Sicht das Chinabild bestimmen, eingehend auf jenes sich von dem in Deutschland vorhandenen Nationalimage Chinas deutlich unterscheidende Bild, welches Manfred Durniok darzustellen versuchte.

³⁰⁸ Dai Jinhua, Sierek, Karl und Kirsten, Guido (2011). Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution, Marburg, 79.

³⁰⁹ Vgl. Li Jian 李剑 (2011). Reflektion der Geschichte und chinesische Filme der 1980er-Jahre 历史反思与八十年代中国电影, in: 电影文学 23, 7.

³¹⁰ Vgl. Zhang und Xiao 2002: 254.

7.2.1. Vielseitigkeit der Chinesen: Evening Rain

Die Geschichte findet auf einem Nachtschiff Richtung Wuhan statt. In der 3-Zimmer-Klasse befinden sich neben dem während der Kulturrevolution sechs Jahre eingesperrten Dichter Qiushi (秋石), welcher von den zwei Wächtern Liu Wenying (刘文英) und Li Yan (李彦) mit dem Befehl der Zentralregierung überwacht nach Wuhan transportiert werden soll, noch fünf weitere Passagiere:

Xing Hua (杏花), ein junges Mädchen aus sehr armen bäuerlichen Verhältnissen, welche zwangsweise verheiratet wurde, um familiäre Schulden zu begleichen; eine Lehrerin, die wegen besonderer politischer Umstände während der Kulturrevolution ihren Gerechtigkeitssinn unterdrücken musste; Guan Shengxuan (关盛宣), ein Schauspieler von Peking-Opern, welcher wegen seines Berufs jahrelang unter Folter und Demütigung leiden musste und nur versuchte sich selbst zu beschützen; eine alte Frau, die ihrem toten Sohn nachtrauerte, denn dieser starb während der Klassenkämpfe; Song Minsheng (宋敏生), ein junger Arbeiter, der früher als Rotgardist tätig war und auf seine eigene Art und Weise versucht hat, Gerechtigkeit zu zeigen, und ein kleines Mädchen, welches sich auf das Schiff geschlichen und versteckt hat. Diese Menschen aus unterschiedlichsten Schichten treffen sich zufällig auf dieser Reise und erzählen sich gegenseitig ihre Geschichten. Die weibliche Wächterin, Liu Wenying, glaubt fest daran, dass Qiushi ein Konterrevolutionär sei und mit seinem Schreiben der proletarischen Revolution schadet, und nimmt die Aufgabe, ihn für die Partei zu eskortieren, sehr ernst und zollt ihr hohe Aufmerksamkeit. Qiushi selbst weißt nicht, was auf ihn zukommt, nach jahrelanger Folter und Demütigung hat er nur Gedanken für seine aus Gram verstorbene Frau und seine fünfjährige Tochter, die er noch nie gesehen hat. Das arme Mädchen Xinghua sieht in ihrem Leben keinen Ausweg und aus Verzweiflung will sie Selbstmord begehen, was wird jedoch von Qiushi verhindert wird. Er erzählt von seinen tragischen Erlebnissen und motiviert damit das Mädchen, weiter zu leben. Die Wächterin, Liu Wenying, wird stark vom Verhalten des Dichters berührt und seine Worte an Xinghua bringen ebenfalls starke Emotionen von Liu Wenying hervor. Das erste Mal zweifelt sie an ihrem Glauben an die politische Ideologie, und schließlich kommt sie zu der Erkenntnis, dass sie stets eine „geistige Sklavin“ des Regimes war, und schämt sich für die Art und Weise, wie sie

den „schuldigen“ Dichter behandelt hat. Als sie entdeckt, dass das kleine Mädchen an Board die Tochter von Qiushi ist, will sie den beiden helfen und informiert die männlichen Wächter wegen der Freilassung der beiden. Mit Überraschung entdeckt sie, dass der andere Wächter genau die gleiche Idee hatte und gemeinsam sowie mit Hilfe des Kapitäns und den Sicherheitsbeauftragten an Bord lassen sie Qiushi und seine Tochter, noch bevor sie am Ziel ankommen, aussteigen, die so zu ihrer Freiheit zu gelangen

Dieser Film spielt in der Endphase der Kulturrevolution und repräsentiert eine Vielfalt von Menschenschicksalen in China, die während der Kulturrevolution charakteristisch waren. Einzelne Figuren stehen jeweils für eine bestimmte Gruppe des chinesischen Volkes und wie diese unter dem Einfluss der Kulturrevolution litt, lebte bzw. überlebte.³¹¹ Man kann die Charaktere in drei Gruppen teilen: die Jungen Revolutionäre (Wächterin Liu Wenying und der ehemalige Rotgardist Song Minsheng); die wegen Annäherung an den Feudalismus beschuldigten Intellektuellen (Peking-Opern-Sänger Guan Shengxuan und die Lehrerin); die ärmere Bevölkerungsschicht, welche zwar nicht direkt in die Revolution einbezogen wurde, deren Leben jedoch davon ebenfalls stark beeinflusst wurde bzw. darunter litten. Qiushi als Hauptfigur dieses Films agiert als der Leitfaden, welcher Eigenschaften und Persönlichkeiten präsentiert, die den anderen Charakteren und somit den durch sie repräsentierten gesellschaftlichen Gruppen des chinesischen Volks während der Kulturrevolution jeweils fehlten.³¹²

Liu Wenying und Song Minsheng vertreten beide die chinesische Jugend, welche sich stark voneinander unterscheiden. Für die eine Seite steht stellvertretend Liu Wenyin, ein junges Mädchen mit viel Motivation, jedoch ohne ausreichende Lebenserfahrung. Sie ist ein leichtes Ziel der proletarischen Klassen, die sie für ihre Ideologie begeistern und zu ihrer Anhängerin und Mitstreiterin machen.³¹³ Sie war von Anfang an stets von der kommunistischen Ideologie fest überzeugt. Auch sieben Jahren nach Beginn der Kulturrevolution glaubte sie immer noch zweifelsfrei an den proletarischen Klassenkampf

³¹¹ Vgl. Zhang und Xiao 2002: 253.

³¹² Vgl. China Film Association 中国电影家协会 (1999). Analyse und Diskurs über einhundert ausgezeichnete Filme in der Volksrepublik zwischen 1949 und 1998 新中国百部优秀影片赏析 1949-1998, Beijing, 1996.

³¹³ Vgl. Guo Zong 郭踪 (1981). Diskussion über die Zeichensprache von <Evening Rain> 漫谈<巴山夜雨> 的人物语言, in: 电影艺术, 43.

und versuchte daher mit allen Mitteln das linke Gedankengut durchzusetzen, zu befestigen und zu beschützen. Sie sah es als ihre eigene Aufgabe, die Revolution fortzuführen und um diese zu erreichen, scheute sie sich nicht, sich mit aggressiven und demütigenden Äußerungen durchzusetzen.³¹⁴ Ihre Kommentare und Widersprüche zu den anderen Passagieren zeigen es mit Deutlichkeit:

„Diskussion mit der Lehrerin:“ Denkst du nicht, dass du gerade versuchst den kapitalistischen Klassenfeind freizusprechen?“³¹⁵

„Diskussion mit der Sicherheitsaufsicht:“ Kommst du vom Ausland? Was du da sprichst, ist Unsinn, jetzt herrscht die proletarische Diktatur!“³¹⁶



Quelle: Evening Rain (00:16:54)³¹⁷

Auch ihre Beurteilung über die anderen Passagiere zeigten ihre, von extrem linkem Gedankengut geprägte Denkweise, denn aus ihrer Sicht gab es nur Revolutionäre und Konterrevolutionäre, und meist war ihre Beurteilung durch ihre starre Denkweise verzerrt oder sogar verkehrt³¹⁸:

„Die Lehrerin attackiert die proletarische Erziehung, der Clown spielt die lächerliche veraltete Kaiserrolle, der Dichter ist ein Klassenfeind und der Arbeiter ist unzufrieden mit allem.“³¹⁹

Ihr Glaube an die extrem linke Ideologie hielt jedoch nicht sehr lang und Qiushi als Leitfigur brachte sie dazu, über diesen nachzudenken. Er bezeichnete sie als eine „geistig Gefangene“,³²⁰ da ihre Gedanken von der Revolutionsideologie derartig durchdrungen waren,

³¹⁴ Vgl. China Film Assosiation: 197.

³¹⁵ Original: 你不觉得这是为资产阶级知识分子鸣冤叫屈吗? (00:29:58).

³¹⁶ Original: 你是从国外回来的还是怎么的? 什么乱七八糟的一大套, 这是无产阶级专政! (00:16:30).

³¹⁷ Übersetzung: Ist es nicht genug, dass der Führer des Zentralkomitees sich bereits entschieden hat?

³¹⁸ Vgl. Guo 1981, 43.

³¹⁹ Original: 攻击无产阶级教育路线的女教师, 演帝王将相的小丑, 是个阶级敌人的诗人, 对一切都不满的工人. (00:44:00).

³²⁰ Evening Rain 1980 (00:45:26).

dass sie dabei alles Menschliche und alle gesellschaftlichen Werte verloren hatte.³²¹ Qiushi erkannte ihre durch die beengte Denk- und Verhaltensweise bedingte Einsamkeit und ermutigte sie, mit eigenen Augen die Welt zu betrachten bzw. zu beurteilen, anstatt von anderen die sogenannte „Wahrheit“ eingeprägt zu bekommen, und schnell erkannte sie, dass ihr blindes Vertrauen ein Fehler war, und als energische junge Frau versuchte sie alles wiedergutzumachen.³²²

Auch wenn ihr durch den Einfluss von Qiushi bewusst geworden ist, dass sie sich nicht ohne jegliche Überlegung selbstlos der Ideologie unterwerfen sollen, beunruhigt sie, wie im Film deutlich zu erkennen ist, die Frage, was wirklich richtig oder falsch ist. Die Rotgardisten waren eine Gruppe von Jugendlichen, die einst auf Maos Anordnung



Quelle: *Evening Rain* (00:44:56)³²³

hin die Revolution und Massenbewegung mit unglaublich hoher Geschwindigkeit vorangetrieben hatte, deren Mitglieder allerdings mit ebenso rasch im Jahr 1968 wieder von Mao entmachtet wurden und auf dem Land zu körperlicher Arbeit geschickt wurden.³²⁴ Diese Jugendlichen erlitten in kurzer Zeit einen extremen Wandel ihrer gesellschaftlichen Position. Davor waren sie quasi frei von jeglicher Kontrolle, da Mao Zedong zu Beginn der Kulturrevolution sie und die von ihnen geführte Revolution unterstützte. Aber nachdem sie zwangsweise aufs Land gesandt wurden, mussten sie von den Bauern lernen und versuchen, unter sehr strengen Lebensbedingungen zu überleben.³²⁵ Dieser Wandel gab ihnen die Zeit, über ihre Tätigkeiten als Rotgardist nachzudenken und dieser Prozess ging bis zum Ende der Kulturrevolution.³²⁶ Diese Selbstreflektion der ehemaligen Rotgardisten wurde umso stärker, je mehr sich die Gesellschaft bzw. die gesellschaftlichen Werte wiederhergestellt worden sind, d.h., sie mussten sich mit der Realität konfrontieren. Die Frage, ob ihr Glauben an die Partei

³²¹ Vgl. Kramer, Stephan (1997). Geschichte des chinesischen Films. Stuttgart, 130.

³²² *Evening Rain* 1980.

³²³ Übersetzung: Du bist abergläubisch, abergläubisch gegenüber den sogenannten Autoritäten.

³²⁴ Vgl. Chen Wei 陈伟 (1995). “红卫兵”社会化道路探析 Diskurs und Analyse der Sozialisierung von Rotgardisten, in: 青年研究 09, 11.

³²⁵ Vgl. Ebd.: 12.

³²⁶ Vgl. China Film Association: 197.

und die revolutionäre Ideologie und die dadurch entstandenen Taten und Folgen in dieser Zeit wirklich richtig waren, ist unbeantwortet geblieben.³²⁷

Diese Verwirrtheit deutet auf die Unreife und Unwissenheit der chinesischen Jugendlichen aus dieser Zeit hin, und genau diese Eigenschaften wurden von der Regierung ausgenutzt, um die Revolution auf die Ebene einer Massenbewegung zu bringen, welche ohne die jugendliche Dynamik nie zustande gekommen wäre.³²⁸ Mao versprach den revolutionären Jugendlichen „Freiheit“, bei der sie die Macht hatten, Führungspersonen in Frage zu stellen und auszuschalten, welche innerhalb der Partei Gegner Maos waren, der somit eine noch nie zuvor erreichte dominanten Position erreichen konnte. Jedoch erkannten die Jugendlichen nicht, dass diese sogenannte Freiheit für die von ihnen beschuldigten und gefolterten Menschen gleichzeitig völlige Unfreiheit bedeutete.³²⁹ In der Realität gab es kaum jemand, der, wie Qiushi im Film, versuchte, diesen Jugendlichen die Tatsachen vor Augen zu führen, , dass die Menschen, welche Kultur, die Wissenschaft und Industrie verwarfen, die Welt in eine farb- und leblose, quasi „tote“ Gesellschaft verwandelt haben.³³⁰ Liu Wenying ist ein gutes Beispiel für diese Gruppe von Jugendlichen, die erst durch die Begeisterung für die Revolution glaubten, ihre Identität gefunden zu haben, was in Wahrheit eigentlich dem Gegenteil entsprach, und nachdem alles vorbei war, zweifelten sie wiederum an sich selbst und an den damals befestigten Glauben an die Partei, wodurch die „scheinbare“ Selbstidentität, die sie während der Kulturrevolution gebildet haben, erneut völlig zerstört worden ist.³³¹

Im Vergleich zu Liu Wenying ist der Arbeiter Song Minsheng geistig weiterentwickelter und eigenständiger, auch wenn sie sich vom Alter her kaum unterscheiden. Auf den ersten Blick scheint er jemand zu sein, der sich um nichts kümmert, aber er versucht, auf dieser Art und Weise Gerechtigkeit zu zeigen, und mit sarkastischen Äußerungen wehrt er sich gegen die Wächter und tritt ihnen entgegen:

³²⁷ Vgl. Chen 1995: 12.

³²⁸ Vgl. Ebd.: 11.

³²⁹ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 144.

³³⁰ Evening Rain 1980 (00:46:18 – 00:46:43).

³³¹ Vgl. Chen 1995: 11.

„Hey, ich habe ein Problem entdeckt, nämlich, dass die Sicherheitsaufsicht an Bord nett und sehr liebenswürdig ist! Aber andere Leute, die keine Polizeiuniformen tragen, auf die sollte man Acht geben.“³³²

„Gespräch mit Liu Wenying:“ Natürlich willst du keine (Blumen), die sind ja in bourgeoisere Stil.“³³³



Gegenüber Qiushi hat Song Minsheng starke Schuldgefühle, denn als Rotgardist hatte er bei Überfällen mitgemacht und sogar beim Ausräumen von Qiushis Wohnung, wo er auf Werke und Schriften von Qiushi gestoßen ist. Dieser ehemalige Rotgardist wurde von der in Qiushis Gedichten dargestellten

Quelle: *Evening Rain* (00:21:32)³³⁴

Schönheit der traditionellen chinesischen Kultur tief beeindruckt. Seine Auffassung von der Parteiideologie und der Revolution hat sich dadurch völlig verändert und nachdem er seine Fehler erkannte, versuchte er eigene Weg für die Zukunft zu finden und ordnete sich in die Arbeiterklasse ein.³³⁵ Diese Figur vertritt im Gegensatz zu Liu Wenying ebenfalls die junge Generation während der Kulturrevolution, wobei er für eine im Relation gesehen sehr kleine Gruppe von Jugendlichen eintritt, welche in dieser Zeit nicht durch Propaganda das eigenständige Denken und den Verstand völlig verloren hat, sondern nach gewissen Fehlentscheidungen doch den Weg zur Individualität fand.³³⁶ Die Jugendlichen bzw. Schüler/Innen und Studenten spielten bei der Kulturrevolution in den ersten zwei Jahren eine große Rolle, denn durch sie ist erst die Massenbewegung dieser Zeit ermöglicht worden.³³⁷ Diese waren entgegen der Sicht der deutschen politischen Elite nicht ein Haufen wild gewordener Jugendlichen, die als Propagandainstrumente der Führer agierten, sondern unterschiedliche Gruppen, die jeweils

³³² Original: 嘿, 我发现了一个问题, 船上的民警人不错, 很可亲! 可有些穿警察制服的人哪, 哼! 得防着点. (00:27:15).

³³³ Original: 你当然不会要 (这花), 这可是资产阶级情调. (00:36:25).

³³⁴ Übersetzung: Danke.

³³⁵ *Evening Rain* 1980.

³³⁶ Vgl. Chen 1995: 11.

³³⁷ Vgl. Ebd.: 11.

Interessen vertreten haben, welche Mao dienten.³³⁸ Die anfängliche Idee von Mao war, die Jugendlichen, die bei der Massenrevolutionsbewegung mitwirkten, für seine Machtinteressen einzusetzen, wobei dies fehlschlug und die Bewegung mit Eigendynamik fortgeführt wurde.³³⁹ Die Spaltung innerhalb der Rotgardisten zeigte bereits, dass nicht einmal die jungen Chinesen während dieser Zeit als eine Einheit betrachtet werden können. Sie unterscheiden sich sowohl in ihrer Herkunft und der damit verbundenen jeweilige Klassenzugehörigkeit (den Söhnen und Töchtern von führenden Kader standen die „Rebellen“ entgegen, welche wegen „unpassender“, meist intellektueller Familienmitglieder sich ursprünglich nicht an der revolutionären Bewegung beteiligen durften und später selbst organisierten und einbrachten), als auch durch die Ziele, für die sie kämpfen wollten (jede Gruppen zielte eigentlich auf die jeweils andere: die Jugendlichen aus „guten“ Familienverhältnisse kämpfte gegen die intellektuellen „akademischen Autoritäten“, und die andere Gruppe wiederum gegen die führenden Kader der Partei.³⁴⁰



Quelle: *Evening Rain* (00:11:01)³⁴¹



Quelle: *Evening Rain* (00:08:41)³⁴²

Guan Shengxuan und die Lehrerin repräsentieren beide die Gruppe der chinesischen Intellektuellen während der Kulturrevolution, aber auch sie unterscheiden sich dennoch stark voneinander. Guan Shengxuan als einer Peking-Oper Sänger, weshalb er als Nachahmer des Feudalismus galt, litt jahrelang unter Folterungen und Demütigungen, da die Peking-Oper als

³³⁸ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 134.

³³⁹ Vgl. Ebd.: 135.

³⁴⁰ Vgl. Ebd.: 134.

³⁴¹ Übersetzung: (Ich muss) nochmals in den Kuhstall, außerdem gibt es noch Handschellen.

³⁴² Übersetzung: Nein, nein, ich möchte es hören, es ist sehr erzieherisch.

konservative und veraltete Kunstform galt.³⁴³ Stattdessen wurde die sogenannte Modelloper³⁴⁴ stark gefördert, welche mit extremer propagandistischer Absicht dem Volk präsentiert wurde. Guan Shengxuan war durch die Zeit der Anti-Rechts-Kampagne und die Kulturrevolution stark verängstigt und versuchte, jegliche Konfrontation mit den Wächtern zu vermeiden, um sich nicht in Schwierigkeiten zu bringen und sich selbst dadurch zu schützen.

Als ein Künstler zählte er nach Maos Definition während der Kulturrevolution ebenfalls zu den Intellektuellen, welche das Hauptangriffsziel der Kampagne waren.³⁴⁵ Seine Angstzustände und Vorsichtigkeit reflektieren somit den Zustand einer Vielzahl von Intellektuellen während der Kulturrevolution. Obwohl er eine sehr zurückhaltende Position einnimmt, beweist er im Film immer mit kleinen Gesten viel Menschlichkeit, die er hinter seinen Verteidigungsmechanismen versteckt: Als die alte Frau von ihrem verstorbenen Sohn erzählte, zeigt er starkes Mitgefühl und Trauer;³⁴⁶ wie Qiushi versucht er Xinghua, die Selbstmord begehen wollte, zu retten, indem er die anderen Passagiere vor den Wächtern warnt, von denen er bereits am Anfang wusste, dass sie für die Partei tätig sind.³⁴⁷ In solchen Szenen repräsentiert die Figur Guan Shengxuan jene Intellektuellen, die keineswegs selbstsüchtige und asoziale Menschen waren, sondern durch die falschen Beschuldigungen und dadurch entstandenen körperlichen und geistigen Schäden keinen anderen Weg sahen, als sich von anderen gesellschaftlichen Gruppen zu distanzieren, um nicht mehr leiden zu müssen und sich selbst schützen zu können.³⁴⁸

Im Gegensatz zu Guan Shengxuan zeigt die Lehrerin mit ihrem Verhalten ein wesentlich mutigeres Bild des chinesischen Intellektuellen. Obwohl sie ebenfalls die direkte Konfrontation mit den Wächtern vermeidet, versucht sie auf eine erzieherische, jedoch in gewissem Maß auch sarkastische Art und Weise sich selbst bzw. die Wissenschaft, welche als

³⁴³ Viele berühmte Peking-Opernsänger starben durch Folter und Demütigung, viele nahmen sich auch das Leben, siehe China.com: http://club.china.com/data/thread/5688138/279/28/90/7_1.html, Zugriff am 22.09.14.

³⁴⁴ Vgl. Zhao Shen 赵申 (2012). A Study of Model Opera in Cultural Revolution 文革“样板戏”研究, Diplomarbeit, 4

Definition der Modelloper: eine von Jiangqing entwickelte Kunstform, welche in der Kulturrevolutionszeit die einzig offiziell erlaubte Kunstform war. Dabei werden Stücke aus den Bereichen Ballett, Peking-Oper und Symphonien umgestaltet mit dem Hintergedanken, dem Volk als politisches Vorbild zu dienen.

³⁴⁵ Vgl. Yan Lingling 阎玲玲 (2010). The Policy and Impact on the Intellectuals in the „Cultural Revolution“ Period “文革”时期知识分子政策及其影响, in: 天水行政学院学报 03, 108.

³⁴⁶ Vgl. Evening Rain 1980 (00:33:39).

³⁴⁷ Vgl. Evening Rain 1980 (00:56:02).

³⁴⁸ Vgl. Yan 2010: 108f.

kapitalistisches Gedankengut galt, zu verteidigen. Auch wenn sie ihren Beruf als Lehrerin nicht mehr ausüben darf, gibt sie nicht auf, sich weiterzubilden. Der Hauptdarsteller Qiushi spielt ebenfalls einen Intellektuellen, wobei er weniger die Charakteristika der Intellektuellen reflektiert, sondern wie bereits erwähnt eher als eine Leitfigur zu betrachten ist.³⁴⁹



Quelle: *Evening Rain* (00:29:44)³⁵⁰

Da die Intellektuellen gerade in der Zeit der Kulturrevolution als eine besondere und bedeutende Gesellschaftsgruppe galten, werden diese im Kapitel 7.2.4. anhand einer noch repräsentativeren Figur im Film *Black Cannon Incident* noch genau erläutert.

Die ärmere ländliche Bevölkerung werden im Film von den Figuren Xinghua und der alten Frau repräsentiert, welche als Bauern zwar nicht direkt in die Klassenkämpfe verwickelt sind, aber ebenfalls unter der chaotischen Gesellschaft während der Kulturrevolution leiden müssen.

Xinghua, das Mädchen aus bäuerlichen Verhältnisse, musste wegen familiärer Schulden zwangsweise einen Fremden heiraten. Wie im vorherigen Kapitel bereits erwähnt, sind Maos Versuche, konservative und feudalistische Normen der früheren chinesischen Gesellschaft abzuschaffen, durch die Revolution in gewisser Hinsicht außer Kontrolle geraten, denn die Zwangsehe ist ein typisches Merkmal des Feudalismus.³⁵¹



Quelle: *Evening Rain* (00:14:02)

³⁴⁹ Vgl. China Film Assosiation: 196f.

³⁵⁰ Übersetzung: Ist unsere tausende Jahre alte Landeskultur deiner Meinung nach revolutionär oder konterrevolutionär?

³⁵¹ Vgl. Zhao Hejun 赵合俊 (1985). Analyse arrangierter Ehen in rückständigen ländlichen Bereichen 落后农村的包办婚姻析, in: 社会 04, 58.

Die Kulturrevolution sollte durch die Massenbewegung die Modernisierung des Gesellschaft fördern, jedoch scheiterte die Durchführung, was zur Folge hatte, dass in der Gesellschaft in ein absolutes Chaos vorherrschte und das Volk unter diesen Umständen unter extrem ärmlichen und schlechten Lebensverhältnissen sein Leben fristen musste.³⁵² Der Film stellt diese Nachricht als Ironie der Kulturrevolution dar und deutet darauf hin, dass die Massenbewegung nicht nur einzelne gesellschaftliche Gruppe, sondern das ganze chinesische Volk betrifft.



Quelle: *Evening Rain* (00:49:37)



Quelle: *Evening Rain* (00:35:32)

Die ältere Frau ist ein weiteres Beispiel für jene unterprivilegierten gesellschaftlichen Gruppen, welche laut Maos Ideologie weitgehend unterstützt werden sollte, um die Einkommensunterschiede zwischen ihnen und der städtischen Bevölkerung zu verringern und deren Lebensstandard zu erhöhen.³⁵³ Sie verlor ihren Sohn durch die gewalttätige Auseinandersetzung zwischen den Rotgardisten und um seiner zu gedenken, schüttet sie Datteln, das Lieblingssessen ihres verstorbenen Kindes, in den Fluss, in welchem er sein Leben verloren hat. Ihre Verzweiflung ist deutlich erkennbar:

*Er starb nicht während dem Anti-Japanischen Krieg oder dem Bürgerkrieg, aber jetzt (während der Kulturrevolution) ist er gestorben.*³⁵⁴

³⁵² Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 134.

³⁵³ Vgl. Ebd.: 144.

³⁵⁴ Original: 抗日, 打老蒋都没有死, 可这会儿, 他死了. (00:48:46-00:48:57)

Sie als eine Bäuerin versteht nicht viel von der Revolution, aber mit ihrer Äußerung drückt sie ihre Hilflosigkeit in einer Frage aus, warum unschuldige Menschen, die nicht mit der Revolution in Verbindung stehen, ebenfalls einbezogen werden und darunter leiden müssen. Trotzdem zweifelt sie nicht an dem großen Führer, denn die Bevölkerung auf dem Land hatte während der Kulturrevolution eine andere Beziehung zu Mao und seinen Ideologien als z. B. die städtische Bevölkerung.³⁵⁵ Wegen ihrer schlechten Lebensbedingungen und um trotz extremer existieren zu können, setzten die Landbewohner ihre ganze Hoffnung in den großen Führer und suchten bei ihm nach Trost und Sicherheit.³⁵⁶ Die Partei und der große Führer Mao wurden nicht in Frage gestellt, denn seine Reformen des Bildungs- und Gesundheitssystems auf dem Land zeigten teilweise Erfolge, und auch wenn im Gegenzug die kommunistische Politik ihnen teilweise ihre Existenzgrundlagen weggenommen hat, wurde nicht an dem großen Führer gezweifelt.³⁵⁷

Die Darstellung verschiedener Charaktere in diesem Film, die jeweils eine ganz unterschiedliche Gesellschaftsgruppe repräsentieren, spricht eindeutig gegen das Massenbild von China bzw. der Chinesen, die in der deutschen Sichtweise befestigt ist.³⁵⁸

Manfred Durniok wollte mit Hilfe dieses Films dem deutschen Publikum nahebringen, dass China – genauso wie jede andere Nationen auf dem Planeten – viele unterschiedliche Seiten und Facetten hat, auch in den aus westlicher Sicht gesehenen Zeiten der „Gleichschaltung“, vor allem während der Kulturrevolution. Gerade in der Kulturrevolution zeigten sich deutlich voneinander unterscheidende Bevölkerungsschichten, die mit verschiedenen Formen und Intensität an der Revolution teilnahmen und die auf eigene Art und Weise interpretiert werden.³⁵⁹ Das chinesische Volk war nicht, wie das oft aus deutscher Sicht gesehen wurde, eine Masse von Marionetten, welche unter der kommunistischen Regierung stand und Maos Ideologien blind vertraute und befolgte. Es ist unbestritten, dass gerade in der Kulturrevolutionszeit durch massive Propaganda Bedürfnisse und Wünsche der Einzelnen in den Hintergrund gedrängt wurden und die Menschen unter solchen politischen Umständen sich kaum trauten, individuell zu handeln, denn Auffallen konnte unter Umständen

³⁵⁵ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 146.

³⁵⁶ Vgl. Ebd.: 146.

³⁵⁷ Vgl. Ebd.: 146.

³⁵⁸ Vgl. China Film Association: 198.

³⁵⁹ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 146.

sogar das Leben kosten. Man muss jedoch feststellen, dass sich bereits vor der Kulturrevolution unterschiedliche Gesellschaftsgruppen gebildet haben, die jeweils bestimmte Interessen zu vertreten versuchen.³⁶⁰ Somit war die deutsche Ansicht, dass das chinesische Volk ein Ansammlung von Menschen wäre, die weder im Aussehen, noch in ihrer Persönlichkeiten voneinander zu unterscheiden sind und immer als Kollektiv handeln, nicht nur eine Täuschung des Chinabildes, sondern die Situation in China entsprach eigentlich genau dem Gegenteil davon: Einerseits versuchten die meisten, sich so unauffällig wie möglich zu verhalten, denn dadurch, dass viele in ständiger Angst und Furcht während der Kulturrevolutionszeit leben mussten, war das der einzige Weg, Gefahr möglichst zu vermeiden und sich in Sicherheit zu bringen, wobei hier grundlegende menschliche Werte wie Gerechtigkeit und Menschlichkeit weitgehend bzw. völlig verloren gegangen sind.³⁶¹ Andererseits waren es jene Menschen, die der damaligen extrem linken kommunistischen Ideologie folgten und sich dadurch zu einer Gruppe von gefühllosen und aggressiven Marionetten entwickelt haben, welche dieses zumindest sehr einseitige Chinabild Deutschlands bewirkten. Das heißt, von außen gesehen hatte China eine Unmenge von Menschen, die quasi klonartig zueinander hielten und dadurch die westliche Welt einer gewissen Gefahr aussetzen, jedoch bestand China bzw. das chinesische Volk während der Kulturrevolution nur aus Splittern, denn die gesellschaftlichen Werte wurden mit Gewalt „zerstört“ und die Menschen waren nur mehr bemüht, an sich selbst zu denken, oder aber im Gegenteil mehr oder weniger ohne Sinn und Verstand anderen Menschen zu schaden oder diese zu foltern. Es herrschte nirgends mehr zwischenmenschliches Vertrauen, nicht einmal in den Familien, d.h., das gesellschaftliche Gefüge war völlig zusammengebrochen und das Land weit entfernt von dem, wozu es aus deutscher Sicht fähig gewesen wäre.

Mit diesem Film bestätigte Manfred Durniok zugleich auch diejenigen in Deutschland, die immer schon die Kulturrevolution kritisierten, und führte den linksgerichteten ehemaligen Aktivisten dieser Revolution vor den Augen, dass sie sich zu Unrecht für sie begeistert und sich in ihr getäuscht hatten. Es wurde somit aufgezeigt, dass die besagte Revolution in China zu Recht negativ bewertet wird.

³⁶⁰ Vgl. Ebd.: 135.

³⁶¹ Vgl. Kramer 1997: 130.

7.2.2. Aufarbeitung der Fehlentscheidungen:

The Legend of Tianyun Mountain

Die Geschichte findet Anfang der 1950er Jahre statt. Zwei Studentinnen, Song Wei (宋薇) und Feng Qinglan (冯晴岚), welche gerade ihren Abschluss gemacht haben, nehmen am Entwicklungsprogramm von Tianyun Berg teil. Mit der Zeit entwickelt sich zwischen Song Wei und dem neuen Politkommissar Luo Qun (罗群) eine Liebesbeziehung. Im Frühjahr 1957 tritt Song Wei der Partei bei und hat infolgedessen an parteiinternen Schulungen und Fortbildungen teilzunehmen. Als sie diese beendet und Luo Qun heiraten will, beginnt die Anti-Rechts-Bewegung und Luo Qun wird fälschlich als rechts eingestuft. Song Wei bekommt von allen Seiten politischen Druck, vor allem Wu Yao (吴遥), der Führer der Anti-Rechts-Bewegung für das Gebiet Tianyun Berg, rät ihr, sich von Luo Qun fernzuhalten, um ihre Karriere nicht zu behindern und sich selbst auf die sichere Seite zu bringen. Song Wei entschließt sich schließlich zur Trennung von Luo Qun und heiratet aus politischen Motiven Wu Yao. Wegen seiner falschen Einstufung wird Luo Qun zwangsweise aufs Land umgesiedelt und muss dort schwerste körperliche Arbeit verrichten. Als Song Wei's Freundin Feng Qinglan von der ganzen Geschichte erfährt, gibt sie ihren Job auf, um Luo Qun beizustehen. Die beiden heiraten schließlich trotz großem Druck von außen und müssen aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Ächtung Luo Quns unter sehr ärmlichen Verhältnissen ihr Dasein fristen. Das wird von dem jungen Mädchen Zhou Yuzhen (周瑜贞) entdeckt und sie spricht Song Wei, die nach der Zerschlagung der Vierer-Bande bereits Vize-Parteisekretär des Gebietes geworden ist, darauf an. Song Wei hat nicht gewusst, dass Luo Qun immer noch nicht rehabilitiert worden ist und will sich persönlich um diesen Fall kümmern. Obwohl ihr Ehemann und Vorgesetzter Wu Yao große Schwierigkeiten macht, wagt es Song Wei, gegen ihn zu kämpfen und Luo Qun wird schlussendlich doch rehabilitiert. Doch seine Frau Feng Qinglan kann sich nicht mehr über die Erfüllung dieses lang gehegten Wunsches freuen, denn sie stirbt an der langfristigen, körperlichen Belastung und den schweren Verletzungen aus der Zeit der Vierer-Bande und Song Wei stellt sich am Ende selbst die Frage, ob ihre damaligen Entscheidungen richtig oder falsch waren.

Wie oben bereits erwähnt, war China vor, während und nach der Kulturrevolution weder wirtschaftlich, noch gesellschaftlich im Stande, für den Westen in irgend einer Hinsicht eine Bedrohung darzustellen, aber trotzdem wurde China nach 1949 immer noch als Gefahr betrachtet, was mit der kommunistische Parteiführung und deren politischen Richtlinien in Verbindung steht und zu erneuten Angstzuständen im Westen führte.³⁶² Mit dem Film *The Legend of Tianyun Mountain* sollte dieses Image widerlegt werden, dass die kommunistische Partei und das chinesische Volk eine gefahrbringende Quelle darstellt.

Die Figuren aus diesem Film vertreten im Vergleich zum vorherigen Film nicht nur bestimmte gesellschaftliche Gruppen, sondern auch gesellschaftliche Werte, die zwischen der Zeit der Anti-Rechts-Kampagne und der Kulturrevolution völlig verloren gegangen waren, weshalb das Volk aus westlicher Sicht als irrational³⁶³ und unkontrolliert dargestellt wurde und als „gefährlich“ zu betrachten war. Zhou Yuzhen, ein junges Mädchen mit offener und freier Denkweise, stellt den Geist der Gerechtigkeit dar, wobei sie gleichzeitig auch eine politische Korrektheit hinsichtlich der damals von der Regierung geförderten politischen Richtung verkörpert; Feng Qinglan und Luoqun, die unter der Unterdrückung und dem Leiden nicht zusammenbrachen, sondern mit Hartnäckigkeit überlebt haben, drücken den Mut des Volkes aus; an Song Wei erkennt man deutlich einen Wandel des Vertrauens in die Autorität, welche von ihrem Ehemann Wu Yao repräsentiert wird, und dies stellt somit den Prozess der Vertrauensbruchs zwischen dem chinesischen Volk und der Idee der Massenbewegung vor und während der Kulturrevolution dar.

Die Figur Zhou Yuzhen kann man sowohl als die Leitfigur als auch als den Ausgangspunkt sehen, durch welche die Geschichte sich erst entfalten konnte. Sie steht gleichzeitig für zwei wichtige Aspekte, nämlich Gerechtigkeit und Hoffnung. Sie ist jung, energisch, hilfsbereit und zeigt keine Scheu vor Autorität. Ihr Sinn für Gerechtigkeit leitet erst die Geschichte ein, und sie stellte sich immer wieder gegen die Autorität und fordert Gerechtigkeit für die ungerecht behandelten Luo Qun und Feng Qinglan. Ihre Darstellung im Film kann man durchaus als eine übertriebene Stimme der Partei betrachten. Nachdem die Kulturrevolution ein Ende nahm und die Partei das Land der restlichen Welt öffnet, ist die Welle der

³⁶² Siehe Kapitel 7.1.2. Rote Gefahr.

³⁶³ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 137f.

Aufarbeitung von Vergangenheitstrauma ein wichtiges Thema vor allem im Bereich Kunst und Kultur geworden.³⁶⁴ Das chinesische Volk hat unter diversen Kampagnen und Massenbewegungen in einem derartigen Maß gelitten, dass es eine intensive Rehabilitation benötigte, vor allem in geistlicher Hinsicht. Dies kann nur geschehen, indem man seitens der Partei die Fehlentscheidungen der Vergangenheit erkennt und auf ihre Folgen reagiert.³⁶⁵



Quelle: *The Legend of Tianyun Mountain* (00:24:56 – 00:25:28)³⁶⁶

Somit kann man die Figur Zhou Yuzhen als ein Zeichen seitens der Partei betrachten, dass die Fehler in der Vergangenheit nicht mehr nur verschwiegen werden, sondern mit der richtigen Einstellung aufgearbeitet werden.³⁶⁷ Sie hat ebenfalls eine aufweckende Funktion. Durch die jahrzehntelange Bewegungen und Revolution hatte das Volk keinen Mut und keine

³⁶⁴ Vgl. Kramer 1997: 130.

³⁶⁵ Vgl. Teng Liangying 滕梁莹 (2011). *The Legend of Tianyun Mountain: Charakter des Einzelnen in der grandiosen Geschichte 《天云山传奇》*: 宏大历史中的个体突围, in: 语文学刊 04, 59.

³⁶⁶ Übersetzung: Was soll ich noch sagen! Meiner Meinung nach haben sie eine hoch moralische Lebensweise, sind loyal gegenüber der Partei und ihren Tätigkeiten, auch unter solch schwierigen Konditionen haben sie nie dem Glauben an sich selbst verloren und außerdem noch viel Arbeit für die Partei geleistet. Ich verstehe wirklich nicht, warum seine Anträge auf Rehabilitation von eurer Organisation einfach ignoriert werden.

³⁶⁷ Vgl. Zhu Anping 朱安平 (2009). Sun Zhifang und *The Legend of Tianyun Mountain* 孙治方与天云山传奇, in: 文史精华 06, 18-21.

Kraft mehr, Gerechtigkeit zu fordern,³⁶⁸ vor allem, wenn es einen nicht persönlich betraf. Diese Situation kam zwar durch den dauerhaften politischen Druck zustande, jedoch widerspricht dieses Phänomen jeglicher gesellschaftlichen Wertvorstellung von Gerechtigkeit. Das Vorhandensein von Zhou Yuzhen und ihr Agieren zeigt somit auch den Wandel des Gerechtigkeitsbegriffes: sie leitet quasi als „Pionier“ die sozialen Normen wieder ein, nämlich, sich für andere einzusetzen und nach Gerechtigkeit zu verlangen.³⁶⁹



Quelle: *The Legend of Tianyun Mountain* (00:18:33)³⁷⁰

Luo Qun und Feng Qinglan stehen im Film hingegen stellvertretend für Mut und Tapferkeit,³⁷¹ aber beide vertreten jeweils eine andere Art von Mut. Es ist schon sehr schwierig, in einer normalen und gesunden Gesellschaft eigene Ideen und Werte nicht vom Umfeld beeinflussen zu lassen und diesem langfristig standzuhalten, aber umso schwieriger ist dies während einer Zeit wie der Kulturrevolution. Luo Qun wurde ungerechterweise als Konterrevolutionär eingestuft und 20 Jahre lang aufgrund einer Fehlentscheidung der Autorität bestraft. Jedoch gab er seine Ideen und seinen Glauben nicht auf und lebte mutig trotz der Demütigung. Feng Qinglan zeigt im Vergleich eine andere sehr lobenswerte Art von

³⁶⁸ Vgl. Zhang 2009: 37.

³⁶⁹ Vgl. Zhu Anping 朱安平 (2008). Film "Legend of Tianyun Berg," die Höhen und Tiefen 电影《天云山传奇》的风风雨雨, in: 文坛风雨 12, 73.

³⁷⁰ Übersetzung: Ja, der Tianyun Berg hat so viel Zeit vergeudet, es ist eine Tragödie der Geschichte.

³⁷¹ Vgl. Huang Shixian 黄式宪 (1998). Diskurs über die Kultur der Spiegelung 镜文化思辨, Beijing, 181-185.

Mut, nämlich den Mut zu Lieben.³⁷² Sie erwiderte die Liebe einer anderen Person und nahm ohne jegliches Zögern alle Last und Druck von Luo Qun. Der Mut von Feng Qinglan ist bewundernswert für eine Frau in dieser schwierigen Zeit. Sie gab ihren Job auf, um Luo Qun beizustehen, auch wenn er anfangs als „rechts“ und konterrevolutionär eingestuft wurde und später während der Kulturrevolution noch weiter unter dieser ungerechten Beschuldigung leiden mussten. Feng Qinglan hat Vertrauen zu dem Land und der Partei, jedoch lässt sie sich nicht von Ungerechtigkeiten unterdrücken und kämpft sich mit Mut durch 20 Jahre Leid. Mit ihren lobenswerten Charakterzügen wie Selbstlosigkeit, Loyalität, Ehrlichkeit und Mut deutet dieser Film darauf hin, dass, obwohl menschenunwürdige Umstände herrschen, es immer noch irgendwo einen kleinen Funken der Menschlichkeit und des Mitgefühls gibt.³⁷³

Song Wei als Repräsentantin für den Wert Vertrauen demonstriert hier Vertrauen in Autoritäten wie z. B. die Partei und ihren Ehemann.³⁷⁴ Allgemein wurde das Vertrauen der Menschen bereits seit Beginn der Massenbewegungen stark erschüttert und sank während der Kulturrevolutionszeit noch weiter. Durch die Bewegungen, welche Kritik und Selbstkritik der Bevölkerung forderten, gab es kaum zwischenmenschliches Vertrauen, sondern nur jenes in die Partei. Song Wei hatte, wie alle andere Figuren auch, von Anfang an dieses vollkommene Vertrauen gehabt. Dieses Gefühl des Vertrauens gab ihr anfangs Selbstsicherheit und Stolz. Jedoch hielt dies nicht lang. Durch ihr Vertrauen in die Partei war sie mehrfach zum Treffen einer Entscheidung gezwungen. Als ihr Geliebter Luo Qun als „rechts“ verurteilt wurde, bekam sie die Anweisung von der Partei, sie soll der Entscheidung der Partei vertrauen und sich von ihm fernhalten. Song Wei glaubte der Partei und ließ, unter anderem auch wegen persönlicher Schwäche, Luo Qun alleine zurück. Auch ihre Ehe stand unter politischem Druck. Ihr wurde die Frage gestellt: „*Glaubst du der Partei oder dir selbst?*“³⁷⁵ Bei dieser Frage entschloss Song Wei sich ein weiteres Mal, die Entscheidung der Partei als richtig und besser zu akzeptieren. Ihr späterer Ehemann Wu Yao, ein Parteikader, hatte auch einen großen autoritären Einfluss auf sie. Sie vertraute ihm, weil sie der Partei vertraute. Diese Art von Vertrauen hielt Song bis zum Erscheinen von Zhou Yuzhen aufrecht und ihr Vertrauen in Wu

³⁷² Vgl. Berry, Chris (2004). Post socialist cinema in post-Mao China. The cultural revolution after the Cultural Revolution, New York, 138-151.

³⁷³ Vgl. Teng 2011: 59f.

³⁷⁴ Vgl. Huang 1998: 189.

³⁷⁵ Vgl. Berry 2004: 119.

Yao begann ab diesem Zeitpunkt unstabil zu werden. Sie entdeckte mit der Zeit immer mehr Lügen und Ungerechtigkeiten und sowohl ihr eheliches, als auch menschliches Vertrauen brach schrittweise zusammen. Schließlich entschied sich Song Wei, die Ungerechtigkeiten wieder gutzumachen, indem sie selbst eingreift. Das interessante Phänomen ist die im Film immer wiederkehrende Betonung, dass Song Wei das Vertrauen zu ihrem Ehemann verloren hat. Aber ihr Ehemann steht hier stellvertretend für die der Partei, und somit deutet es indirekt darauf hin, dass ihr Vertrauen zur Partei auch ins Schwanken geraten war.³⁷⁶



Quelle: *The Legend of Tianyun Mountain* (00:53:02)³⁷⁷

Die Figur Song Wei erlebte während des Films einen Wertewandel von völliger Vertrauensbasis bis zum totalen Vertrauensbruch zwischen ihr und der Autorität.³⁷⁸ Dies entspricht dem Bild vieler Menschen jener Zeit zwischen dem Beginn der Massenbewegungen wie z.B. der Anti-Rechts-Kampagne bis zum Ende der Kulturrevolution, welche darauf vertrauten, dass die Partei durch die Revolution alles erneuern und verbessern würde, und allen Anweisungen der Partei folgten, ohne darüber nachzudenken. Im Ganzen stellt Song Wei einen „Middle Character“ dar, der zwischen verschiedenen Werten wandert und sich in den Werten verloren hat.³⁷⁹

³⁷⁶ Vgl. Kong Xiaobin 孔小彬 (2011). <The Legend of Tianyun Mountain>: Politisch-kritischer Diskurs und emotionale Kodierung 《天云山传奇》: 政治批评话语与情感编码方式, in: 当代文坛 06, 98f.

³⁷⁷ Übersetzung: Ach du! Glaubst du die Beurteilung der Organisation (Partei) oder deine eigene?

³⁷⁸ Vgl. Huang 1998: 189.

³⁷⁹ Vgl. Berry 2004: 103-108.

The Legend of Tianyun Mountain offenbart die Tragik dieser Ära, dass unschuldige Menschen fälschlicherweise als „rechts“ eingestuft wurden, analysiert aus politischer, ethischer und moralischer Sicht die „Fehler“, die damals in der Anti-Rechts-Bewegung gemacht wurden, und erforscht die Ursachen der Tragödie. Obwohl dieser Film die Massenbewegung als ein tragisches Ereignis darstellt³⁸⁰ und sie indirekt, aber sehr wohl für das Publikum wahrnehmbar kritisierte, lag der Fokus dieses Films jedoch auf dem Umstand, dass die Partei ihre Fehlentscheidungen erkennen und Taten zur Wiedergutmachung setzen kann. Diese im Film dargestellte Bereitschaft der Partei, die Vergangenheit schrittweise aufzuarbeiten, zeigt, dass Veränderungen in der chinesischen Politiklandschaft stattfinden.³⁸¹ Außerdem zeigt dieser Film die Absicht, humane und soziale Werte der chinesischen Gesellschaft, die während der Massenbewegung und Kampagne verloren bzw. uminterpretiert worden waren, wieder in ihrer ursprünglichen Form aufleben zu lassen.³⁸² Durch die Darsteller repräsentierte gesellschaftliche Wert wie Gerechtigkeit, Mut, einstiges blindes Vertrauen zu und der spätere Vertrauensbruch mit der Autorität zeigen deutlich auf, dass das Bild vom chinesischen Volk aus deutscher Sicht damals etwas verzerrt bzw. unzeitgemäß war.

Es ist eine Offensichtlichkeit und somit nicht zu bestreiten, dass nach der Gründung der Volksrepublik Mao Zedong durch den Personenkult das Volk bzw. die Verhaltens- und Handlungsweise der Menschen stark beeinflusst war. Das kommt, wie im Film von Song Wei deutlich zu sehen ist, daher, dass die Menschen Mao und der Partei vollstes Vertrauen schenkten und glaubten, durch die Bewegungen und Revolution zu einem besseren Leben zu gelangen, was sich schlussendlich nur als utopische Vorstellungen herausgestellt hat.³⁸³ Dies bestätigt jedoch nicht die deutsche Sichtweise über China bzw. der Chinesen in der Zeit vor, während bzw. kurz nach der Revolution, denn – mit einigen Ausnahmen – ist durch den Film deutlich zu erkennen, dass das Volk nicht seine Wertvorstellungen verloren, sondern sie eher verborgen hatte. Dieses Verstecken kann durchaus als eine Art Selbstschutzmechanismus gesehen werden. Nachdem das blinde Vertrauen zu Maos Ideologie schrittweise zusammenbrach, kamen diese während der Zeit der Massenbewegung und Revolution nicht

³⁸⁰ Vgl. Chen und Haque 2007: 145.

³⁸¹ Vgl. Semsel, George Stepgen (1987). *Chinese Film. The State of the Art in the People's Republic*, New York, 113.

³⁸² Vgl. Ebd.: 110.

³⁸³ Vgl. Huang 1998: 189.

wahrnehmbaren gesellschaftlichen Werte wieder hervor,³⁸⁴ und die Menschen waren wieder imstande, selbst zu denken bzw. eigene Beurteilungen vorzunehmen, anstatt alles von der Partei ohne jegliche Zweifel zu akzeptieren bzw. akzeptieren zu müssen.³⁸⁵ Außerdem fand die Veröffentlichung dieses Films in einer Zeit statt, wo es Erneuerungen und Kreativität in alle Bereichen der chinesischen Gesellschaft gab. Somit setzt dieser Film für das Ende der Ära der Revolution ein Zeichen und weist auf die Zukunft Chinas hin, mit der Aussicht auf eine menschliche, gerechte und freie Gesellschaft, und somit wird dem ‚Ausland ein offener, positiver und aktiver Eindruck von China präsentiert.³⁸⁶

7.2.3. So sieht die Kulturrevolution wirklich aus: Hibiscus Town

Dieser Film beginnt Anfang der 1960er Jahre. Hu Yuyin (胡玉音), eine schöne und fleißige junge Frau lebt gemeinsam mit ihrem Ehemann Li Guigui (黎桂桂) in einem Dorf namens Hibiscus im Xiangxi. Sie hat ein kleines Geschäft, wo sie eine Speise aus Reis und Tofu verkauft, welche bei den Bewohnern sehr gut ankommt und sie dadurch auch dementsprechend Geld verdient. Das regt die Zuständige der staatlichen Getreidestation Li Guoxiang (李国香) auf, da die Geschäfte bei ihr nicht so gut laufen. Als die Säuberungsbewegung im Jahr 1963 beginnt, wird Li Guoxiang als Verantwortliche eingesetzt und nutzt dies als Möglichkeit, Hu Yuyin als eine der „neuen reichen Bauern“ einzustufen, da diese im Vergleich zu anderen Dorfbewohnern sehr viel verdient und kürzlich ein Haus gebaut hat. Plötzlich wird alles beschlagnahmt, was Hu Yuhin besitzt, und alle Leute, einschließlich Gu Yanshan (谷燕山), der Parteisekretär und Direktor der staatlichen Stelle für Getreideverteilung, welcher ihr in der Vergangenheit geholfen hatte, werden mit ihr in Verbindung gebracht und inhaftiert. Wang Qiushe (王秋赫) dagegen, ein arbeitsloser Vagabund, wird von Li Guoxiang beauftragt, die Säuberungsbewegung im Dorf durchzuführen. Dies verschafft ihm eine so große Macht, wie er sie sich nie hätte erträumen lassen, und er missbraucht diese auch in großem Umfang. Der Ehemann von Hu Yuyin kann die Demütigung nicht mehr ertragen und nimmt sich das Leben. Die Witwe wird daraufhin noch mehr schikaniert und gefoltert. Nach Beginn der

³⁸⁴ Vgl. Kramer 1997: 130.

³⁸⁵ Vgl. Huang 1998: 190.

³⁸⁶ Vgl. Han Wie 韩炜 und Chen Xiaoyun 陈晓云 (2003). Chinese Film since 1949 新中国电影史话, Hangzhou, 185f.

Kulturrevolution wird der Parteisekretärin Li Guoxiang wegen „unanständige Liebesbeziehung“³⁸⁷ ihre Position entzogen. Auch sie wird gezwungen, die Straße zu putzen und gedemütigt. Hu Yuyin muss während der Kulturrevolution weiter leiden. Beim Arbeiten lernt sie den wegen seines Berufs als Intellektueller eingestuften Qin Shutian (秦书田) kennen. Die beiden verlieben sich und wollen heiraten. Währenddessen wird Li Guoxiang plötzlich wieder rehabilitiert, und als Qin Shutian sie bittet, ihre Zustimmung zur Heirat zu geben, wird sie erneut wütend und schickte Qin Shutian für zehn und Hu Yuyin für drei Jahre ins Gefängnis. Aber da Hu Yuyin schwanger ist, darf sie ihre Gefängnisstrafe außerhalb der Zelle verbringen. Ab diesem Zeitpunkt lebt Hu Yuyin unter noch schwierigeren Umständen als zuvor und verstirbt beinahe bei der Geburt ihres Kindes. Als die Kulturrevolution zu Ende geht und die „Vierer-Bande“ zusammenbricht, rehabilitiert man Qin Shutian, und er und Hu Yuyin können ihr kleines Geschäft erneut eröffnen und als freie Mensch weiterleben.³⁸⁸

Wie in den oben genannten Kapiteln bereits erwähnt, wurde die Kulturrevolution als Verhinderung gesehen von den deutschen Eliten, weshalb sie eine grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber der kommunistischen Partei Chinas hegten. Die andere gesellschaftliche Gruppe, die große Begeisterung für Mao und für die Kulturrevolution hatte, sah wiederum ein Bild von China, welches durch die Kulturrevolution zu einer besseren Gesellschaft wird.³⁸⁹ Im Film von *Hibiscus Town* konnte das Bild von den Pro-Revolutionären nicht bestätigt werden, im Gegenteil, dieser Film zeigt, welche Folgen die politische Kampagnen und die Revolution angerichtet haben und wie die Menschen darunter litten. Die Tragödie, dass unschuldige Menschen fälschlicherweise beschuldigt und jahrelang gefoltert wurden, ist nicht zu übersehen: die Grausamkeit gegenüber den „Feinden“ der Revolution in der Öffentlichkeit, die Zerstörung traditioneller Kunst und Kultur sowie die Verzweiflung und Verstoßung innerhalb der Familien. All diese Aspekte deuten darauf hin, dass die Kulturrevolution alles andere als der neue Ausweg in eine bessere Zukunft war.³⁹⁰

³⁸⁷ Genaue Erklärung siehe folgender Text.

³⁸⁸ Zusammenfassung von Film *Hibiscus Town*.

³⁸⁹ Siehe Kapitel 7.1.2. Rote Gefahr und 7.1.3. Gelobtes Land ist der neue Ausweg.

³⁹⁰ Vgl. Chen und Haque 2007: 140f.



Quelle: *Hibiscus Town* 00:10:13³⁹¹

Die zwei weiblichen Figuren im Film repräsentieren zwei unterschiedliche Gruppen von Menschen, die direkt oder indirekt zur Kulturrevolution beigetragen und das Leben auch dementsprechend beeinflusst haben. Li Guoxiang war eine von den extrem linken Linien gefesselte Person und stellte in diesem Film die politische, führende Position während der Kulturrevolution dar. Einerseits verfolgte sie sehr streng die politischen Ziele und setzte sich mit Begeisterung für die Massenbewegung ein und stellte sich stets, auch während der Zeit, wo sie ihre Macht verloren hatte und attackiert wurde, auf eine „politisch korrekte“, somit „höhere“ Ebene als die „Klassenfeinde“, die „Fünf schlechten Elemente“³⁹², da ihr Onkel als Parteisekretär auf Dorfebene eingesetzt war. Diese herabschauende Position erkennt man sogar in jener Szene, in der sie von den Rotgardisten bei „Kaputte Schuhe“³⁹³ beschuldigt und gefoltert wird und sich zu Hu Yuyin und Qin Shutian stellen muss, daran, wie sie sich trotzdem wehrte.

³⁹¹ Übersetzung: Ich komme um die Lizenz (deines Geschäfts) zu überprüfen; wenn ihr keine habt, dann lasse ich meine Mitarbeiter euer Geschäft räumen.

³⁹² Vgl. Silbergeld, Jerome (1999). *China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, London, 210.

³⁹³ Kaputte Schuhe (破鞋) ist eine Bezeichnung für Frauen, die wegen ihres sexuellen Verhaltens attackiert werden bzw. mit mehreren Männern sexuelle Beziehungen führen.



Quelle: *Hibiscus Town* (01:10:33)³⁹⁴



Quelle: *Hibiscus Town* (01:13:02)³⁹⁵

Li Guoxiang in „Kaputte Schuhe“ ist an sich bereits ein unverkennbares Zeichen im Film, welches die Ironie der Kulturrevolution verdeutlicht.³⁹⁶ Die Tatsache, dass man sie, die jahrelang eine treue Gefolgsfrau der Partei war, ebenfalls fehlerhaft beschuldigt, gedemütigt und gefoltert hat, zeigt, wie oft Menschen wegen Vergehen verurteilt wurden, die sie nicht begangen hatten (z. B. konterrevolutionäre Gedanken in allen Formen zu verbreiten), bzw. auf die sie keinen Einfluss hatten (z. B. Herkunft und Familienverhältnisse), und wie man im Film sieht, blieben auch Mitglieder der Partei nicht von diesem absurden und angsteinflößenden Prozess verschont.

Dass Li Guoxiang ein treues Mitglied der Partei war, scheint offensichtlich zu sein, jedoch war ihre hoch motivierte Anteilnahme an der Revolution nicht nur politisch bedingt, es waren sehr wohl auch Eigeninteressen vorhanden, die mit Hilfe der Revolution erreicht werden konnten. Dieses Phänomen ist am Beispiel der Konflikts zwischen Li Guoxiang und Hu Yuyin am deutlichsten.³⁹⁷ Der Streit entstand unter anderem dadurch, dass Li Guoxiang eifersüchtig war, weil Hu Yuyin eine schöne, wenn nicht vom Hibiscus Dorf sogar die schönste und freundliche Persönlichkeit war und von vielen Dorfbewohnern geschätzt wurde. Das ist quasi der Ausgangspunkt für den Hass von Li Guoxiang gegenüber Hu Yuyin. An ihren sarkastischen Bemerkungen erkannte man dies am deutlichsten:

³⁹⁴ Übersetzung: Ich kann nicht mit den „fünf schlechten Elementen“ und den „Freaks und Dämonen“ zusammen stehen, ich war niemals ein Konterrevolutionär.

³⁹⁵ Übersetzung: Du, konterrevolutionärer Rechtsgerichteter.

³⁹⁶ Vgl. She Aichun 余爱春 (2009). "Nationale Allegorie" und "politischer Mythos" - Neuinterpretation des Films <Hibiscus Town> “民族寓言”与“政治神话” - 电影《芙蓉镇》的再解读, in: 电影文学 11, 71.

³⁹⁷ Vgl. Ebd.: 71.

„Diese Männer sind wie hungrige Katzen die dem Geruch von Fisch folgen.“³⁹⁸

In Folge dessen liefen die Geschäfte bei Hu Yuyin wesentlich besser als bei ihr, was ihrer Meinung nach dadurch entstand, dass Hu Yuyin durch ihre Schönheit die Männer bezirzt hatte. Sie spionierte das Privatleben von Hu Yuyin aus und war fest davon überzeugt, dass die Männer, wie z. B. Qin Shutian und Gu Yanshan, unanständige Liebesbeziehungen mit Hu Yuyin hätten.



Quelle: Hibiscus Town (00:54:35)



Quelle: Hibiscus Town (00:56:47)

Sie warf ihnen vor, als eine parallele, kleine „Clique“³⁹⁹ neben der kommunistischen Gesellschaft zu agieren, d.h. sie hätten alle eine enge Beziehung zueinander und beeinflussten somit die politische und wirtschaftliche Situation des Dorfs. Sie als Direktorin des staatlichen Getreideverteilungsbüros fühlte sowohl menschlichen als auch geschäftlichen Konkurrenzdruck, und um sich dagegen zu wehren, aber durchaus auch mit dem Hintergedanken ihre eigenen Interessen zu vertreten, machte sie Hu Yuyin Schwierigkeiten mithilfe ihrer Macht als staatliche Angestellte und beschuldigte schlussendlich unter dem Deckmantel der Kulturrevolution Hu Yuyin als „neuen reichen Bauern“. Die Figur Li Guoxiang stellt einen Charakter dar, der eigentlich eigene Interessen bzw. Vorurteile jenen der Partei vorzieht, d.h. sie sah die Kulturrevolution als Gelegenheit für sich, eigene Absichten zu vertreten.⁴⁰⁰ Oberflächlich betrachtet waren ihre Handlungen gegen die kleine Gesellschaft,

³⁹⁸ Original: 那些男人们，都象馋猫围着鱼腥似的。

³⁹⁹ Silbergeld 1999: 209.

⁴⁰⁰ Vgl. She 2009: 71.

die durch engen Kontakt zwischen ihren Mitgliedern innerhalb (z. B. Gu Yanshan) und außerhalb (z. B. Hu Yuyin) der Partei entstanden, eine gewisse Gefahr für die Partei.⁴⁰¹ Aber wenn man das Ganze genau betrachtet, ist deutlich zu erkennen, dass sie im Fall von Hu Yuyin nur an sexuellen Beziehungen bzw. den Liebesbeziehungen von Hu Yuyin interessiert war. Das heißt, dass Menschen wie Li Guoxiang, die eine führende Position in der Partei einnahmen während der Kulturrevolution und die Ordnung auszuführen hatten, nicht, wie von außen betrachtet, mit größter Begeisterung für die Revolution waren bzw. die dadurch erzielten Auswirkungen sahen oder Feinde kritisieren, welche der Partei in welcher Hinsicht auch immer Schaden zufügen hätten können, sondern vielmehr die Revolution als Vorwand nahmen, um eigene Interessen durchzusetzen. Das bedeutet, Li Guoxiang konnte durch ihre politische Macht das Eigeninteresse politisieren und diese quasi „Privatisierung der Macht“⁴⁰² brachte unvermeidbar ernsthafte Folgen mit sich. Ein interessanter Punkt ist der Handlungsverlauf bei dieser Figur, denn sie entspricht, wie oben analysiert, nicht dem Bild einer sich vollkommen der Revolution widmenden Person. Sie wurde am Ende des Films noch weiter befördert und bekam noch mehr politische Macht, was wiederum darauf hinweist, dass auch nach der Kulturrevolution und mit der beginnenden Normalisierung der Gesellschaft nicht alles wieder so hergestellt werden konnte, wie es einmal war.⁴⁰³

Die Figur Hu Yuyin dagegen stellt eine chinesische Frau aus ländlichen Verhältnissen dar. Fleißig und bodenständig, jedoch mit niedrigen Bildungsniveau.⁴⁰⁴ Nachdem sie durch eigenen Fleiß ihren Lebensstandard verbessern hatte können, kam die Zeit, in der Vermögen als „Verbrechen“ galt und es wurde ihr wieder weggenommen. Sie war politisch sehr naiv⁴⁰⁵ und verstand die Revolution nicht, aber sie zweifelte auch nicht an dieser. Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, hatte die ländliche Bevölkerung ein besonderes Verhältnis zu Mao und zur Partei, denn ihrer Meinung nach waren diese die „Rettung“, welche sie aus der Armut herausholen konnte.⁴⁰⁶ Dieses Phänomen erkennt man deutlich an den Handlungen von Hu Yuyin gegenüber dem Staatssekretär Gu Yanshan. Sie vertraute ihm ihr hartverdientes

⁴⁰¹ Vgl. Ebd.: 71f.

⁴⁰² Vgl. Wang Jinjin 王进进 (2009). 欲望与政治化之间: 再观电影《芙蓉镇》 Zwischen Sehnsucht und Politisierung: erneute Analyse von <Hibiscus Town>, in: 电影评介 17, 36f.

⁴⁰³ Vgl. Silbergeld 1999: 207.

⁴⁰⁴ Vgl. She 2009: 71.

⁴⁰⁵ Vgl. Silbergeld 1999: 206.

⁴⁰⁶ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 146.

Geld an, gleichwohl oder aber auch, weil er ein Mitglied der Partei war. Aus Unwissen schob sie die Schuld an ihrem tragischen Leben⁴⁰⁷ auf den als Rechts verurteilten Intellektuellen Qin Shutian, weil er auf ihrer Hochzeit Lieder gesungen hatte und ihr für das neue Haus Verspaare⁴⁰⁸ schenkte, was im Nachhinein als konterrevolutionäres Gedankengut eingestuft wurde. Einerseits war die Schrift von Qin Shutian durchaus problematisch, denn laut Li Guoxiang sollte man *„die geschriebenen Wörter nicht unterschätzen, denn diese werden oft von den Klassenfeinden als Waffen verwendet“*,⁴⁰⁹ aber andererseits entstand diese Annahme aus rein politischer Naivität seitens Hu Yuyin, denn auf der Suche nach dem Schuldigen für die völlige Zerstörung ihres Lebens stieß sie immer wieder auf ein Problem: Wenn die Partei und somit deren politische Entscheidungen und Führungsorgane unschuldig waren an dem, was ihr zugestoßen ist, dann musste Qin Shutian schuld daran sein, denn er hätte einfach nicht Sachen von sich geben sollen, die vielleicht missverständlich gedeutet werden und somit Schwierigkeiten mit sich bringen konnten. Qin Shutian, auch als der „verrückte Qin“ genannt, äußerte sich nicht zur Beschuldigung seitens Hu Yuyin, denn im Vergleich zu ihr wusste er ganz genau, wie es bei der Revolution ablief. Daher verhielt er sich als einer der „Fünf schlechten Elemente“ sehr gehorsam und konnte durch seine sanfte Verhaltensweise gegenüber Führungspersonen ein relativ stabiles Überleben seinerseits sichern.⁴¹⁰ Er benahm sich sehr unauffällig, versuchte aus der Situation das Beste zu machen und schämte sich nicht dafür, dass er als eines der „Fünf schlechten Elemente“ galt.⁴¹¹ Mit seinem Ausruf im Film *"Leben! Wie ein Tier weiterleben!"*⁴¹² erkannte man die Menschen, die unter menschenunwürdigsten Situationen während der Kulturrevolution ums Überleben kämpften. Der Spitzname „verrückter Qin“ war, wie im Film deutlich zu sehen, überhaupt nicht passend und das zeigt sarkastisch darin, dass, obwohl *„er als verrückt bezeichnet wurde, die Welt rund um ihn viel verrückter ist als alles andere.“*⁴¹³

⁴⁰⁷ Vgl. Silbergeld 1999: 212.

⁴⁰⁸ In diesem Verspaar stand „ein fleißiges Paar wird durch Sozialismus reich“ (勤劳夫妇发社会主义红财).

⁴⁰⁹ Silbergeld 1999: 209.

⁴¹⁰ Vgl. Ebd.: 211.

⁴¹¹ Vgl. Ebd.: 213.

⁴¹² Original: 活着，像畜生一样的活着。

⁴¹³ Ebd.: 207.

Die Absurdität der Kulturrevolution erkennt man auch an den stets wechselnden Machtpositionen zwischen Li Guoxiang und Wang Qiushe. Bevor die Massenbewegung begann, war Wang Qiushe ein fauler, armer Arbeitsloser, welcher in dieser Zeit als einer Gruppe mit gutem politischem Hintergrund zugehörig eingeordnet war.⁴¹⁴ Er hat ebenfalls nicht verstanden, worum es bei der Revolution geht, aber sah dabei einen Weg zu schnellem Wohlstand zu kommen und nahm mit größter Begeisterung daran teil. Es ist im Film unübersehbar, dass sein Interesse an der Revolution dadurch geweckt wurde, um lebensnotwendige Aspekte wie z. B. Essen und Trinken zu erfüllen.⁴¹⁵ Seine Begeisterung für Essen übersteigt eindeutig seine politische Motivation und sein diesbezügliches Engagement war nur Mittel zum Zweck, um einen besseren Zugang zu gutem Essen zu bekommen.

„Hu Yuyin hat ein neues Haus gebaut, viele Menschen sind dort, es gibt Alkohol und Fleisch, komm, Teamleiter, lass uns hingehen.“⁴¹⁶

Er vertritt somit die unterprivilegierte Gruppe, die unter sehr armen Verhältnissen lebte und kaum gebildet war und bei der Massenbewegung mitmachten, um ohne viel Mühe der Armut zu entkommen. Ironischer weise bekam Wang Qiushe im Film noch eine führende Position in der Partei und hatte somit die Macht, das Schicksal der Klassenfeinde zu bestimmen.⁴¹⁷ Die Figur Wang Qiushe deutet hin auf die absurde Logik: je ärmer desto revolutionärer⁴¹⁸ und zeigt auf, welche Bedeutung die Kulturrevolution für das Land und das Volk wirklich hatte.

Die Geschichte von *Hibiscus Town* begann im Jahr 1963 und endete 1976, ein Zeitraum wo mehrere Massenbewegungen stattfanden.⁴¹⁹ Hu Yuyin kam zu Wohlstand, den sie durch ihren Fleiß erreichte, wurde durch die Revolution aber zum Klassenfeind und endete jedoch wieder dort, wo sie begann. Auch das Schicksal von Wang Qiushe folgte einem Kreis von Armut zu Armut. Sein Ausruf im Film *„die Massenbewegung ist da, die Massenbewegung ist da“⁴²⁰* kann man durchaus als einen Erinnerungsruf an die tragische Zeit der 1960er- und

⁴¹⁴ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 144.

⁴¹⁵ Vgl. She 2009: 71.

⁴¹⁶ Original: 胡玉音家盖新房, 好热闹, 有酒有肉, 走啊, 组长咱们去啊. (00:21:36)

⁴¹⁷ Vgl. She 2009: 71.

⁴¹⁸ Ebd.: 71.

⁴¹⁹ Vgl. Wang 2009: 37.

⁴²⁰ Original: 运动了, 运动了.

70er-Jahre betrachten. Der Film zeigt aus zwei Blickwinkeln, welche Absurdität hinter den Massenbewegungen und Revolutionen stehen.⁴²¹ Auf der einen Seite wurden die Bewegungen von Menschen wie der politischen Führungskraft Li Guoxiang und dem bildungsarmen Bauern Wang Qiushe, die eigentlich die Revolution nur dazu verwendeten, um ihre eigenen Interessen zu vertreten. Auf der anderen Seite waren es Menschen wie Hu Yuyin, die als schuldig betrachtet wurden, weil sie durch ihre eigenen Kräfte Wohlstand erreicht hatten, oder Qin Shutian, der einfach nur wegen seines Berufs als Klassenfeind verurteilt worden ist. Dieses Bild der Kulturrevolutionszeit im Film *Hibiscus Town* macht somit noch einmal deutlich, dass die revolutionäre Ideologie Maos in der Praxis total gescheitert ist⁴²² und keineswegs, wie die deutsche Studentenbewegung annahm, ein Vorbild sei, welche die Gesellschaft und Politik Deutschlands auf eine bessere Ebene bringen konnte.

8. Die Trennung zwischen China und Westen:

Black Cannon Incident

Black Cannon Incident, als einer der besten Filme die jemals in China gedreht wurden,⁴²³ welcher nicht nur von Manfred Durniok gekauft, sondern auch finanziert wurde, hat somit eine besondere Bedeutung und einen hohen Stellenwert für das Bild von China, welches Manfred Durniok den deutschen Publikum präsentieren wollte. Dieser Film zeigt im Vergleich zu den vorherigen Kapiteln einen deutlich anderen Charakter. Er beschäftigt sich explizit mit dem Problem der Meinungsverschiedenheiten zwischen China und Deutschland und ist sowohl für das chinesische, als auch für das deutsche Publikum gedacht, während andere Filme, die das Bild von China implizit repräsentieren, fast ausschließlich auf das chinesische Publikum ausgerichtet sind. Diese Filme behandeln Geschichten, die nach Meinung von Manfred Durniok den deutschen Zuschauern vorgeführt werden sollten, um feststellen zu können, welche konkrete Vorstellung sie von China haben.⁴²⁴

⁴²¹ Vgl. Wang 2009: 37.

⁴²² Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 134.

⁴²³ Vgl. Semsel 1987: 180, 183.

⁴²⁴ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 23.09.14.

Im folgenden Kapitel wird als erstes das Bild von China aus deutscher Sicht ab der Reform und Öffnung vorgestellt. Das Augenmerk liegt dabei einerseits auf der wirtschaftlichen Entwicklung und der dadurch entstandenen Welle chinesisch-deutscher Kooperation,⁴²⁵ welche von den deutschen Eliten begrüßt wurde, die während der Kulturrevolution eine kritische Haltung gegenüber China hatten.⁴²⁶ Dieses Interesse am chinesischen Markt wurde nur kurz von dem Zwischenfall am 4. Juni 1989 wegen Menschenrechtproblemen unterbrochen und setzte sich danach fort. Andererseits werden Ansicht der deutschen Intellektuellen vorgestellt, die nach der Reform und Öffnung im Jahr 1978 wegen Menschenrechtproblemen von einer positiven Haltung gegenüber China bzw. der Kulturrevolution in die entgegengesetzte Richtung umschwenkten.⁴²⁷

8.1. Steigende Wirtschaft und sinkende Menschenrechte

Die Meinung Deutschlands über China hatte nach der Kulturrevolution eine total entgegengesetzte Richtung eingeschlagen. Für die deutschen Eliten gewann China ab der Reform und Öffnung im Jahr 1978 immer mehr an Bedeutung, denn durch die Transformation von der Planwirtschaft zur Marktwirtschaft ist es ermöglicht worden, dass ausländische Investoren und Firmen in China Fuß fassen konnten.⁴²⁸ Dieses positive Bild steigerte sich in den 1980er Jahren weiter durch wirtschaftliches Interesse an dem noch sehr unterentwickelten chinesischen Markt, welcher große Anreize für deutsche Unternehmer bot.⁴²⁹

Die Euphorie für die chinesische Wirtschaft weckte starkes Interesse an China, und viele Studenten begannen Sinologie zu studieren.⁴³⁰ Es ist sehr interessant zu beobachten, dass das Bild Chinas durch die wirtschaftliche Entwicklung von der deutschen politische Elite positiv akzeptiert und rezipiert worden ist, und des Weiteren wird deutlich, dass das Nationalimage Chinas seitens deutscher Medien immer noch an westlichen Maßstäben gemessen wurde.⁴³¹ Die deutschen Medien bezeichneten die schnelle Entwicklung der chinesischen Wirtschaft

⁴²⁵ Vgl. Runge 2003: 64.

⁴²⁶ Ebd.: 64-67.

⁴²⁷ Vgl. Scharping 1988: 5.

⁴²⁸ Runge 2003: 65.

⁴²⁹ Vgl. Silbergeld 1999: 239.

⁴³⁰ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Sascha Klotzbücher, Universität Wien, am 20.08.2014.

⁴³¹ Vgl. Zhou Haixia 2010: 7.

immer wieder als die „Kapitalisierung von China“⁴³². Die anfängliche Öffnung und die durch die Reform entstandenen Veränderungen waren nach Sicht der deutschen Medien der erste Schritt Chinas zum Kapitalismus, und Anfang der 1990er-Jahre ist das kommunistische China bereits längst am Weg zu einem kapitalistischen Staat.⁴³³ Dieser Eindruck Chinas aus deutscher medialer Sicht hat sich bis zum Ende des 20. Jahrhunderts wieder umgewandelt, nun wurde China als eine Mischung aus sozialistischem und kapitalistischem Staat betrachtet.⁴³⁴ Es bestanden immer wieder Zweifel, ob China als ein teilweise den Kapitalismus anstrebendes Land betrachtet werden konnte, denn die wirtschaftliche Entwicklung Chinas war nicht, wie im Westen üblich, mit politischen Veränderungen verbunden.⁴³⁵ Durch Berichte aus deutsche Medien, wie z.B. *„Obwohl die Chinesen wirtschaftlich liberaler geworden waren, konnten sie nicht, wie vom Westen erwartet, die politische Reform durch einen massiven Aufstand erreichen“*⁴³⁶ ist deutlich zu erkennen, dass die deutschen Medien von den Beurteilungskriterien des westlichen Wirtschaftsmodells ausgehen, wo die Demokratie im Mittelpunkt steht,⁴³⁷ denn sowohl aus Sicht der Regierung als auch des Volkes war China stets ein sozialistisches Land mit einem an China angepassten, marktwirtschaftlichen Modell.⁴³⁸

Erneut stand im Gegensatz zu der Elite Deutschlands die Gruppe, die einst äußerst von der Kulturrevolution begeistert war, welche aber nach Maos Tod im Jahr 1976 und mit der neuen politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Reform eine entgegengesetzte Haltung eingenommen hatte und aus deren Sicht sich das Chinabild radikal verschlechtert hatte.⁴³⁹ Mit der Niederschlagung der Studentenbewegung am 4. Juni 1989 sank das Chinabild nicht nur in Deutschland, sondern auf der ganzen westlichen Welt auf einen weiteren historischen Tiefpunkt. China wurde seither wegen seiner Menschenrechtsprobleme kritisiert, welche bis

⁴³² Vgl. Der Spiegel (2004/42). Chinas Nachwuchs, in: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32428333.html>, Zugriff am 19.09.14.

⁴³³ Vgl. Rosen, Stanley. An Educative Jump, in: Mackerras 2000: 217f.

⁴³⁴ Vgl. Wagner, Wieland (2009). Volksfeind Nummer eins, in: Der Spiegel, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65414132.html>, Zugriff am 19.09.14.

⁴³⁵ Vgl. Zhou Haixia 2010: 7.

⁴³⁶ Vgl. Der Spiegel (2004/42). Der Sprung des Drachen, in: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32428361.html>, Zugriff am 19.09.14.

⁴³⁷ Vgl. Zhou Haixia 2010: 7.

⁴³⁸ Vgl. Wudunn, Sheryl. Of Riches and Villages, in: Mackerras 2000: 215f.

⁴³⁹ Vgl. Scharping 1988: 5.

heute immer noch ein oft diskutiertes Thema in den deutschen Medien sind,⁴⁴⁰ denn die Menschenrechtssituation in China hat sich zwar im Laufe der Zeit verbessert, entspricht jedoch noch längst nicht den westlichen Standards.⁴⁴¹ Obwohl die wirtschaftliche Zusammenarbeit von dem Zwischenfall im Jahr 1989 nicht sehr lang beeinflusst worden ist und nach 1993 sich sogar noch mehr intensivierte,⁴⁴² haben die erwähnten Problem sowie weitere politische und gesellschaftliche Ereignisse wie z.B. in Tibet und Taiwan noch bis heute Auswirkungen auf das Bild von China in Deutschland. Demgemäß berichtet seither die deutsche Presse, egal ob erfreuliche oder tragische Ereignisse betreffend, in einem kritisch-sarkastischen Ton über die chinesische Parteiführung und ihre Aktivitäten, denn für viele deutsche Kommentatoren wurde ihre Theorie des totalitären Chinas durch das Ereignis im Jahr 1989 bestätigt, und dementsprechend fallen auch die Berichte über China aus.⁴⁴³ Wolfgang Kubin äußert sich dazu wie folgend:

„nach dem Untergang der Sowjetunion firmiert die Volksrepublik China gleichsam als das neue Reich des Bösen. Kein Land der Welt hat eine solch schlechte Presse in Deutschland.“⁴⁴⁴

Wie im vorherigen Kapiteln bereits oft erwähnt, ist das Bild von China, das sich vor dem westlichen Betrachter entfaltet, vielmehr *„ein Produkt der Projektionen von Ängsten und Wünschen der eigenen Gesellschaft.“⁴⁴⁵* Das heißt, dass das Chinabild ab der Reform und Öffnung bis zum Zwischenfall im Jahr 1989 aus deutscher Sicht zwei entgegengesetzte Richtungen einnahm: die Annäherung an China aus wirtschaftlichem Interesse von der deutschen Elite, und die ablehnende Haltung seitens der Intellektuellen. Der Film *Black Cannon Incident* befasst sich somit mit dem Verständigungsproblem zwischen der politischen Elite Deutschlands, die versucht sich nach westlichen Maßstäben mit China zu verständigen, und jenen Chinesen, die zwar wirtschaftlich zugänglich sind, jedoch immer noch eine in sich verschlossene geistige Haltung gegenüber Ausländern haben.

⁴⁴⁰ Vgl. Zhou Haixia 2010.

⁴⁴¹ Vgl. Oksenberg, Michel, Swaine, Michael und Lynch, Daniel. The improved Human Condition, in: Mackerras 2000: 210ff.

⁴⁴² Vgl. Runge 2003: 71.

⁴⁴³ Vgl. Trampedach 1998: 47.

⁴⁴⁴ Pohl 2008: 88.

⁴⁴⁵ Klotzbücher 2014: 28.

8.2. Wirtschaftliche Öffnung ≠ geistige Öffnung

Der Film *Black Cannon Incident* erzählt eine Geschichte aus der Zeit Anfang der 1980er-Jahre, als China gerade mit vollem Schwung sich im wirtschaftlichen Bereich vorwärts bewegt. Hauptdarsteller Zhao Shuxin (赵书信) ist ein Ingenieur eines Bergbauunternehmens. Als bodenständiger, fleißiger, ehrlicher, aber etwas eigensinniger und langweiliger Mensch, gehört chinesisches Schach zu den wenigen Hobbys die er hat. Nach einer Geschäftsreise verliert Zhao Shuxin eine Schachfigur, welche ihm sehr am Herzen liegt. Deswegen schickt er ein Telegramm mit dem Inhalt „verlor Schwarze Kanone“⁴⁴⁶ 301, bei Zhao melden“⁴⁴⁷ zum Hotel, um nach der verlorenen Figur zu suchen. Jedoch erregt dieses Telegramm Verdacht gegenüber Zhao Shuxin und wurde bei der Polizei gemeldet, welcher schließlich zu einer Investition der „Black Cannon Incident“ angestiegen ist. Wegen diesem „Vorfall“ entscheidet die Unternehmensführung, Zhao Shuxin von seinem ursprünglichen Aufgabenbereich als technischer Dolmetscher zu entfernen und statt ihm einen unqualifizierten Reiseführerdolmetscher für die professionelle Übersetzung eines wichtigen Bauprojektes einzusetzen. Man hat den Verdacht, dass Zhao Shuxin mit dem deutschen Experten, Hans Schmidt, illegale Geschäfte macht. Zur gleichen Zeit kommt der deutsche Ingenieur, um die deutschen Maschinen dieses Projektes fertig zu installieren. Er ist sehr enttäuscht, dass Zhao Shuxin, mit dem er bereits einmal hervorragend zusammen gearbeitet hat, nicht anwesend ist, und der neue Dolmetscher Feng macht wegen unzureichender technischer Ausbildung beim Übersetzen ständig Fehler, welche den Arbeitsprozess verlangsamen. Hans Schmidt regt sich deswegen auf und verlangt mehrmals, dass Zhao Shuxin wieder sein Dolmetscher sein soll, und nachdem sein Vorschlag nicht wahrgenommen wurde, sucht er privat Zhao Shuxin auf, um ihn zu bitten, wieder gemeinsam mit ihm zu arbeiten. Hans verstand nicht, dass Zhao ohne die Erlaubnis der Führungsebene nicht wieder zur alten Arbeit zurückgehen konnte. Auch Zhao ist sich nicht völlig im Klaren, warum er seine ursprüngliche Stelle verloren hat. Als der Manager Li Renzhong (李任重) Zhao Shuxin wegen dem Vorfall aufsucht, kommt er durch Zufall zu der Erkenntnis, dass es im Telegramm von Zhao Shuxin eigentlich nur um eine schwarze Schachfigur geht. Nachdem er die nun

⁴⁴⁶ „Kanone“ ist eine chinesische Schachfigur, im Spiel gibt es in schwarz und rot.

⁴⁴⁷ Original: 黑炮丢失 301 找赵.

Wahrheit kennt, schlägt er vor, dass man Zhao Shuxin wieder zu seiner ursprünglichen Arbeitsstelle zurückschicken könnte, aber der Parteisekretär Zhou Yuzhen (周玉珍) lehnt dies ab, weil er immer noch den Verdacht hat, dass es sich bei "Black Cannon Incident" um mehr als nur eine Schachfigur handelt. In der Zwischenzeit macht Zhao Shuxin sich Sorgen über das Projekt und versucht, heimlich die Maschinen zu kontrollieren und zu prüfen. Aber das Projekt ist trotzdem schief gelaufen, denn der neue Dolmetscher Feng hat einen wichtigen Begriff falsch übersetzt und die Maschinerie wurde völlig zerstört. Am Ende kommt ein Paket für Zhao Shuxin an, worin sich die gesuchte Schachfigur „Schwarze Kanone“ befand.⁴⁴⁸

Während der Kulturrevolutionszeit sollte der ökonomische Aufbau durch die Verringerung von Einkommensunterschieden zwischen Stadt und Land erreicht werden, d.h., die ganze Bevölkerung hätte somit einen gleichmäßigen Lebensstandard gehabt, was man durch die Reduzierung von Konsumgütern und sonstiger Ressourcen erreichen wollte, um das Volk somit auf dem niedrigsten Lebensniveau zu halten, welches zum Vorteil von ländlichen und weniger privilegierten Bevölkerungsgruppen dienen hätte sollen.⁴⁴⁹ Dieser Plan für die Ökonomie ist, wie sich bereits am Ende der Kulturrevolution herausstellte, völlig gescheitert und brachte sowohl die chinesische Politik, als auch die Gesellschaft am Ende der Revolution in ein totales Chaos.⁴⁵⁰ Dieses Scheitern war in gewissem Maß vorhersehbar, denn die von Mao geführte Planwirtschaft konnte sich unter der Bedingung von Massenbewegungen kaum entfalten, weil Schlüsselpersonen für Intellektuelle ständig Säuberungsaktionen ausgesetzt waren.⁴⁵¹ Dadurch war die Reform und Öffnung Chinas der Ausweg, um die Wirtschaft wieder anzukurbeln, und mit der Privatisierung der Wirtschaft konnte China sich bereits in den 1980er-Jahren relativ schnell entwickeln. Dieser Film zeigt genau die Zeit, wo die Entwicklung Chinas in jeglichen Bereichen mit hoher Geschwindigkeit stattfand⁴⁵² und widerspricht somit dem geschichtlich gesehenen, konservativen, rückständigen Chinabild und bestätigt das Image von China als wachsender Wirtschaftsriese in Deutschland. Jedoch vermittelt dieser Film gleichzeitig noch einen anderen wichtigen Aspekt, nämlich die

⁴⁴⁸ Zusammenfassung von Film Black Cannon Incident.

⁴⁴⁹ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 148.

⁴⁵⁰ Vgl. Ebd.: 149.

⁴⁵¹ Vgl. Ebd.: 149.

⁴⁵² Vgl. Berry, Chris (1991). Chaos auf der Leinwand. Der chinesische Film 1976-1991, in: Filmland China. Sonderschau der internationalen Filmfestwochen Wien, 29.

Tatsache, dass, obwohl die Gesellschaft sich weiterentwickelt, die beengte Denkweise und fehlende gesellschaftliche Werte geblieben sind.⁴⁵³ Somit ist dieser Film mit einem kleinen Handlungsraum als Mikrokosmos ein Spiegelbild der politischen Arena unter dem kommunistischen Regime und des Zusammenpralls von vergangener, sozialistischer Ideologie und neuen Reformen.⁴⁵⁴ Das heißt, die Geschichte steht vor dem Hintergrund der Modernisierung und der Industrialisierung Chinas, wo dementsprechend Wissenschaft, Effizienz und Unabhängigkeit als Kernelemente agieren sollen, was das Publikum auch in viele Szenen als riesige LKW-Kräne, Greifer-Maschinen, Züge, Schienen und Stahlwerke wahrnehmen kann.⁴⁵⁵ Diese sind im Film in teilweise übertriebener und überdimensionaler Größe dargestellt worden, um die extrem rasche wirtschaftliche Entwicklung Chinas zu verdeutlichen.⁴⁵⁶



Quelle: *Black Cannon Incident* (00:16:22)



Quelle: *Black Cannon Incident* (00:23:41)



Quelle: *Black Cannon Incident* (00:42:30)



Quelle: *Black Cannon Incident* (00:49:18)

⁴⁵³ Vgl. Ebd.: 29.

⁴⁵⁴ Vgl. Zhang und Xiao 2002: 89, 95.

⁴⁵⁵ Vgl. Liu 2011: 22.

⁴⁵⁶ Vgl. Ebd.: 22.

Das dient dazu, das hinsichtlich der ökonomischen Entwicklung positive Bild der deutschen Eliteschicht zu bestätigen, welche stark an wirtschaftlicher Zusammenarbeit mit China interessiert ist.⁴⁵⁷ Vielmehr aber dient es als satirischer Hintergrund für die Tatsache, dass das Volk vor allem die Führungsebene immer noch als starr, konservativ und dogmatisch wahrnimmt, die durch Massenbewegungen und Revolution geprägt ist.⁴⁵⁸ Auch das Fehlen von grundlegendem, zwischenmenschlichem Vertrauen ist im Film deutlich wahrzunehmen. Und genau diese riesige Lücke zwischen der schnellen Entwicklung der Industrie und Wirtschaft und der unveränderten und eingesperrten Denkweise⁴⁵⁹ führte zu dem absurden „Black Cannon Incident“.



Quelle: *Black Cannon Incident* (00:25:21)

Der ganze Film ergibt eine sehr bedrückende bzw. teilweise schräge Atmosphäre wieder, in der außer Rot/Orange kaum andere Farben als Schwarz und Weiß verwendet wurden, und gerade die Farbe Rot ist für das deutsche Publikum leicht wahrzunehmen und zu verstehen, denn wie im Kapitel 7.1.2. bereits definiert wurde, steht die Farbe aus heutiger Sicht für die kommunistische und sozialistische Revolution.⁴⁶⁰ Das heißt, es stimuliert einerseits die damit verbundene Gefahr,⁴⁶¹ und andererseits erinnert diese dadurch an die tragische Zeit der

⁴⁵⁷ Vgl. Runge 2003: 71.

⁴⁵⁸ Vgl. Liu 2011: 22f.

⁴⁵⁹ Vgl. Berry 1991: 29.

⁴⁶⁰ Vgl. Wanzeck 2003: 50f.

⁴⁶¹ Vgl. Rao Shuguang 饶曙光 (1987). Die bahnbrechende Ästhetik im Film <Black Cannon Incident> 电影<黑炮事件>的美学开拓, in: 文艺评论 01, 86.

Kulturrevolution. Die Farbe Rot wurde wegen ihrer besonderen Bedeutung in der Kulturrevolution als Hauptfarbton für Propaganda verwendet und zu Beginn für Mittel für wie z. B. Fahnen, Armbinden, Bücher usw. eingesetzt. Diese wurden einst als „heilig“ betrachtet,⁴⁶² stehen aber in der Endphase der Kulturrevolution nur mehr als sarkastische Symbole für die vergangene Revolution. Im Film widerspiegelt das Rote einerseits die Nachwirkung der Kulturrevolution, und andererseits steht es für das Unglück, Schmerz und Leid, welche das Schicksal des Protagonisten Zhao Shuxin impliziert.⁴⁶³ Und durch die Szene gibt der völlig in Weiß gehaltene Konferenzraum und die darin stattfindende ernsthafte Diskussion zwischen den Führenden dem Publikum das Gefühl, als ob es sich um einen ernsten und wichtigen politischen Fall handelt, was sich am Ende aber absurdes Missverständnis herausstellt.⁴⁶⁴ Ein privates Telegramm um eine Schachfigur verursacht eine geheime politische Untersuchung auf Spionage und illegalen Schmuggel von Kulturdenkmälern, was wiederum dazu führt, dass teuer importierte Ausrüstung indirekt dadurch verschrottet wurde.⁴⁶⁵ Aus einer privaten Angelegenheit entwickelte sich ein „Incident“, und als sich die sarkastische Wahrheit am Ende herausstellte, erscheint dieses Ereignis nur mehr als trauriger Witz. Die absurde Logik der Führungsschicht gegenüber dem Hauptdarsteller kritisiert indirekt die bürokratische, starre und ineffiziente Denk- und Arbeitsweise und noch mehr das Misstrauen zwischen den Menschen,⁴⁶⁶ denn das ist der Hauptgrund, warum diese absurde Geschichte entstanden ist. Zhao Shuxin, als einer jener Intellektuellen, welcher während der Kulturrevolution Hauptziel der Angriffe und somit auch die Hauptleidtragenden⁴⁶⁷ war, der außerdem noch die Fähigkeit hatte, mit einem Ausländer kommunizieren zu können, ohne dass jemand anderer versteht, was sie miteinander sprechen, stellte aus Sicht der politischen Führungsebene gewisse Risiken dar. Außerdem hatte Zhao Shuxin noch einen familiären Hintergrund, der nicht völlig der proletarischen Klasse entspricht.⁴⁶⁸ Auch wenn er seit Jahren nur fleißig und bodenständig seine Arbeit erledigte,

⁴⁶² Vgl. Ebd.: 86.

⁴⁶³ Vgl. Ebd.: 86.

⁴⁶⁴ Vgl. Han und Chen 2003: 219.

⁴⁶⁵ Vgl. Liu 2011: 22f.

⁴⁶⁶ Vgl. Ebd.: 22.

⁴⁶⁷ Vgl. Weigelin-Schwiedrzik 2007: 152.

⁴⁶⁸ Vgl. Berry, Chris (2003). *Chinese Films in Focus – 25 New Takes*, London, 10.

wurden alle seine Taten und sein Verhalten in dem Moment in die entgegengesetzte Richtung gedreht, wo man Verdacht gegen ihn schöpfte.⁴⁶⁹

Somit ist die Repräsentation von Intellektuellen in diesem Film ein weiterer herausstechender Punkt. Unter dem Begriff Intellektuelle (知识分子) werden allgemein Leute verstanden, die eine höhere Ausbildung erhielten und das gesammelte Wissen zur Verbesserung der gesellschaftliche Systeme einzusetzen versuchen,⁴⁷⁰ das heißt, die Intellektuellen standen in starker Verbindung mit sozialen Ereignissen und waren ebenfalls im Stande und auch motiviert, sich an der Politik zu beteiligen und zur Verbesserung der Gesellschaft beizutragen.⁴⁷¹ In den 1950er und 1960er Jahren mussten die Intellektuellen ihr bourgeoiseres Bewusstsein verwerfen und sich mit den „Helden“ des kommunistischen Regimes, d.h. Arbeiter, Bauer und Soldaten identifizieren. Nachdem die jahrzehntelange Unterdrückung der Intellektuellen während der Kulturrevolution ein Ende nahm, wurden diese schrittweise rehabilitiert, was eigentlich bedeutet, dass sie aus politischer Sicht gesehen wieder akzeptiert worden sind.⁴⁷² Im Film wird jedoch auf ein anderes Phänomen aufmerksam gemacht, nämlich dass, auch wenn die Intellektuellen wieder offiziell in der Gesellschaft aufgenommen wurden, sie immer noch eine passive und benachteiligte Position gegenüber der politischen Führungsebene hatten.⁴⁷³

Im Film wird dies durch den Hauptdarsteller Zhao Shuxin repräsentiert und man kann zwei deutlich voneinander unterscheidende Bild-Charaktere der chinesischen Intellektuellen erkennen. Einerseits präsentiert Zhao Shuxin die Gehorsamkeit der Intellektuellen, denn durch jahrelange Unterdrückung verhielten diese sich in jegliche Sicht sehr vorsichtig und unauffällig, genauso wie Zhao Shuxins Verhaltensweise im Film.⁴⁷⁴ Ein sehr gutes Beispiel ist, dass, als der Parteisekretär Zhou Yuzhen ohne Erlaubnis und Zustimmung sein Paket öffnete, er versuchte, sich bei der Konfrontation wegen sonst möglicher Unannehmlichkeit nicht zu wehren. Er zog sich nur zurück und tat so, als wäre nichts passiert, obwohl er im Inneren sehr verärgert war. Die einzige Bemerkung von ihm zu dieser absurden

⁴⁶⁹ Vgl. Silbergeld 1999: 241.

⁴⁷⁰ Vgl. Zhang und Xiao 2002: 283.

⁴⁷¹ Vgl. Ebd.: 283.

⁴⁷² Vgl. Ebd.: 284.

⁴⁷³ Vgl. Silbergeld 1999: 250.

⁴⁷⁴ Vgl. Liu 2011: 22f.

Verdächtigung und zum Vorwurf,⁴⁷⁵ warum er so einer Kleinigkeit so große Aufmerksamkeit schenkte, ist: „*Ich werde nie wieder Schach spielen.*“⁴⁷⁶ Dieses "Angstgefühl" ist durch die langfristige Unterdrückung, durch körperliche und geistige Leiden und die zwanghafte Umwandlung der Weltanschauung für Intellektuelle in China während der Kulturrevolution tief im Inneren verwurzelt.⁴⁷⁷



Quelle: *Black Cannon Incident* (01:15:21)



Quelle: *Black Cannon Incident* (01:15:55)

Ein weiteres Charakteristikum ist die patriotische Verantwortung der Intellektuellen gegenüber dem Land.⁴⁷⁸ Deutlich erkennt man diese in der Streitszene zwischen Zhao Shuxin und dem deutschen Ingenieur Hans Schmidt. Hier zeigt sich Zhao Shuxin, ganz im Gegensatz zur Konfrontation mit Zhou Yuzhen, nämlich mit Stärke und Härte gegenüber dem deutschen Ingenieur, weil der entstandene Fehler der Maschinerie von deutscher Seite verursacht wurde, und um das Recht das eigene Land zu schützen, versuchte er sich sogar auf aggressive Art und Weise durchzusetzen.



Quelle: *Black Cannon Incident* (00:13:38)⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Vgl. Silbergeld 1999: 242.

⁴⁷⁶ Vgl. *Black Cannon Incident* (01:30:48).

Übersetzung: 以后我再也不下棋了.

⁴⁷⁷ Vgl. Zhang Ting 张婷 (2006). 知识分子心态的隐性书写——有感于《黑炮事件》中"赵书信性格" Beschreibung der impliziten Haltung der Intellektuellen – Charakteristika von Zhaoshuxin im "Black Cannon Incident", in: 小说评论 01, 272.

⁴⁷⁸ Vgl. Ebd.: 271.

⁴⁷⁹ Original: Du arrogantes Schwein.

Somit stellt dieser Film die Figur Zhao Shuxin deutlich als das Beispiel für das Verhalten chinesischer Intellektuelle nach der Kulturrevolution dar und spiegelt anhand seiner Charaktere und Mentalität so das Schicksal einer ganzen Generation von Intellektuellen wider, die jahrelang unter der Kulturrevolution und ihre Folgen gelitten haben.⁴⁸⁰

Dieser Film thematisiert den Widerspruch zwischen einem starken, wirtschaftlichen Aufschwung und der Stagnation der geistigen Entwicklung. Es mangelt an zwischenmenschlichem Vertrauen, und speziell das Verhältnis zwischen Zhao Shuxin und dem deutschen Ingenieur Hans Schmid repräsentiert die grundlegenden Kommunikations- und Verständnisproblemen zwischen China und Deutschland, denn es gibt bestimmte Aspekte, deren Verbreitung nach außen nicht erwünscht bzw. sogar verboten ist, und Vieles, das nicht thematisiert werden soll bzw. darf, besonders gegenüber Ausländern. Dieser Film zeigt somit einen Widerspruch zwischen großer Offenheit bezüglich ökonomischer Zusammenarbeit, welche beim Europäer das Gefühl aufkommen lässt, dass man mit Chinesen offen reden kann, und dem tatsächlichen, in sich verschlossenen geistigen Zustand der chinesischen Führungsebenen.⁴⁸¹ Dies ist im Film mit der Figur Schmid leicht erkennbar. Der deutsche Ingenieur bemühte sich immer wieder zu verstehen, warum Zhao Shuxin plötzlich nicht mehr mit ihm arbeiten durfte. Als am Ende der deutsche Ingenieur wusste, dass die Absetzung von Zhao Shuxin etwas mit einer Schachtel zu tun hatte, konnte er sich nur mehr wundern, was da eigentlich vorgegangen war, und äußerte den Satz: „*Ich verstehe die Chinesen nicht.*“⁴⁸²



Quelle: *Black Cannon Incident* (00:47:11)



Quelle: *Black Cannon Incident* (00:47:21)

⁴⁸⁰ Vgl. Zhang 2006: 271.

⁴⁸¹ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 23.09.14.

⁴⁸² Vgl. Berry 2003: 11.

Auch die chinesische Seite versuchte mit allen möglichen Mitteln, dieses Kommunikationsproblem mit dem deutschen Ingenieur zu lösen, was sich aber am Ende als unmöglich bzw. nicht praktikierbar herausstellte. Sie wussten nicht, wie sie dem Deutschen helfen könnten, die Situation in China zu verstehen, bzw. wie sie bestimmte Bereiche, die nicht mit dem Ausländer besprochen werden durften, vermeiden hätten können, ohne ihn dabei diese Absicht erkennen zu lassen.

Das ist jene Haltung seitens der Chinesen, welche den Europäer verwirrt. Sie beinhaltet, dass es bestimmte Dinge gibt, die nicht ins Ausland weitergeleitet werden sollen, d.h. es existiert, vor allem im politischen Bereich, stets eine Trennlinie zwischen China und dem Ausland, und obwohl man wirtschaftlich eng zusammenarbeitet, bleiben auf politischem Gebiet die Türen verschlossen.⁴⁸³ Diese Situation entsprach laut Zeitzeugin Susanne Weigelin-Schwiedrzik auch der Wahrheit, da auch sie bei ihrer eigenen Erfahrung mit China in den 1980er- und 1990er-Jahren viele Verhaltensweisen der Chinesen nicht verstanden hat. Erst ab dem 21. Jahrhundert wurden die Gründe aufgeklärt, warum Chinesen in bestimmten Situationen so reagierten, wie sie reagierten.⁴⁸⁴ Diese Situation beginnt mit Einführung der „Kampagne gegen geistige Verschmutzung“. Dabei sind sowohl Filme kritisiert worden, die sich kritisch mit der Kulturrevolution auseinandersetzen, als auch bestimmte Leute, die angegriffen wurden mit der Begründung, dass sie Staatsgeheimnisse an Ausländer weitergegeben haben sollen. Neben politischen Gründen ist es nicht weit hergeholt, anzunehmen, dass gewisse Dinge in Gesprächen mit Ausländern nicht thematisiert werden, weil Chinesen sich dafür schämen, was in China abläuft, und sie deshalb versuchen, interne Probleme auch intern zu regeln.

Zusammengefasst kann man aus den Filmanalysen zwei Annahmen bestätigen: einerseits wird das Chinabild bejaht, welches zeigt, dass nach der Reform und Öffnung die chinesische Wirtschaft zwar sich in einem schnellen Entwicklungsprozess befindet und sich immer mehr der Modernisierung nähert, aber die Denk- und Verhaltensweise der Bevölkerung noch starke

⁴⁸³ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 23.09.14.

⁴⁸⁴ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 23.09.14.

Nachwirkungen der Kulturrevolution und der Massenbewegungen aufweist.⁴⁸⁵ Die Entwicklung Chinas im wirtschaftlichen Bereich findet mit äußerst großer Geschwindigkeit statt und vermag die Lebensbedingungen und den Lebensstandard der Bevölkerung in kürzester Zeit stark zu verbessern. Das bedeutet, das Volk kämpft nicht mehr nur um sein Überleben, sondern strebt nach höherem Lebensstandard. Dementsprechend hat die Bevölkerung durch die verbesserte wirtschaftliche Situation auch mehr individuelle Freiheit, und zwar in einem Ausmaß, das vor den 1980er-Jahren kaum vorstellbar war.⁴⁸⁶ Somit stellt das starke Wirtschaftswachstum und die steigende Lebensqualität der Bevölkerung noch einen größeren Kontrast zu der gedanklichen Entwicklung der Chinesen dar, welche mit der wirtschaftlichen Entwicklung nicht im Gleichklang stehen kann. Auch dieses Bild wird im Film bestätigt, zwar nicht hinsichtlich der Frage der Menschenrechte in China, jedoch wird deutlich, dass auch nach der Kulturrevolution das Problem der Ungerechtigkeit und Vorurteile gegenüber den Intellektuellen immer noch existiert.⁴⁸⁷ Dies zeigt das Beispiel der chinesischen Intellektuellen, welche während der Kulturrevolution jahrelang angegriffen und gedemütigt wurden, und nach der Massenbewegung immer noch ein benachteiligte, gesellschaftliche Position haben und deutet somit auf Misstrauen und Zurückgebliebenheit der politischen Führungsschicht Chinas hin. Auf der anderen Seite weist die Analyse ebenfalls durch die chinesischen Intellektuellen deutlich auf eine geistige Trennung zwischen Deutschen und Chinesen hin. Dies wird im Film durch den deutschen Ingenieur Hans Schmidt und dem chinesischen Dolmetscher Zhao Shuxin repräsentiert. An ihnen wird deutlich, dass auch, wenn China aus wirtschaftlicher Sicht ein offenes Land für die restliche Welt darstellt, zwischen der chinesischen und westlichen Denkweise noch ein großes Verständnisproblem existiert, welches sich erst im 21. Jahrhundert schrittweise verbessert.⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Vgl. Berry 1991: 29.

⁴⁸⁶ Aus geschichtlicher Perspektive gesehen und nach westlichem Maßstab hatte China bzw. das chinesische Volk nach der Reform und Öffnung so viel Freiheit und Möglichkeit wie noch nie zuvor. In den kaiserlichen Dynastien stand es unter der Führung von Kaisern, d.h. einem autoritären politischen System; am Anfang des 20. Jahrhunderts bis schließlich zur Kulturrevolution gab es stets gesellschaftliche Unruhen und man fokussierte sich auf das Überleben.

⁴⁸⁷ Vgl. Zhang 2006: 271.

⁴⁸⁸ Vgl. Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 23.09.14.

9. Fazit und Ausblick

„Wir sehen die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie wir sind.“

Jüdischer Talmud

„Je verschwommener, aber auch gleichzeitig bunter und mannigfaltiger unsere Wahrnehmungen von China werden, umso näher kommen wir vielleicht dem eigentlich Ungreifbaren: der Wahrheit.“

Jonathan Spence⁴⁸⁹

Zusammengefasst kann man deutlich erkennen, dass Manfred Durniok mit seiner Sammlung chinesischer Filme dem deutschen Publikum ein Bild zeigen wollte, welches bis dahin in dieser Form aus deutscher Sicht noch nie wahrgenommen wurde. Aus der historischen Zusammenfassung des Chinabilds in Deutschland sieht man deutlich die Veränderung von der extrem positiven Beschreibung Chinas seit dem Altertum bis Ende des 18. Jahrhunderts zur danach negativen Darstellung China bis ins 21. Jahrhundert. Die Filme seiner Sammlung, welche von besonderen Persönlichkeiten und Charakteren handeln, beschäftigen sich mit dem Bild Chinas bzw. des chinesischen Volks im politischen Kontext der Kulturrevolution. Das mehrheitlich damals vorherrschende Chinabild in Deutschland kann man daher mit dem Zitat: *„Nach mehreren Perioden des Goldrauschs und nachfolgenden Katzenjammers fällt es der Öffentlichkeit weiter schwer, ein realistisches China-Bild frei von Unter- oder Überschätzung zu entwerfen“*⁴⁹⁰ beschreiben. Und dieser Theorie nach manifestierten sich ebenfalls zwei Meinungen in Deutschland, die sich während und nach der Kulturrevolution jeweils in die entgegengesetzte Richtung entwickelt haben. Es ist unübersehbar, dass die Zeit zwischen den 1980er- und 1990er-Jahren, in denen Manfred Durniok die chinesischen Filme erwarb, um sie anschließend in Deutschland öffentlich zu zeigen, von dem vermischten gleichzeitig positiven und negativen Bild Chinas in Deutschland beeinflusst worden ist. Auf der eine Seite war es die politische Elite Deutschlands, die ursprünglich eine kritische und ablehnende Haltung gegenüber der Kulturrevolution einnahm, was sich aber nach der chinesischen Reform und Öffnung änderte und ihr Bild von China in dieser Zeit um einiges verbesserte, wobei dies wesentlich mit ihrem wirtschaftlichem Interesse in Zusammenhang steht. Auf der andere Seite

⁴⁸⁹ Pohl 2008: 90.

⁴⁹⁰ Scharping 1988: 5.m

waren es die von kommunistischer Ideologie beeinflussten Studenten, die sich stark für die Kulturrevolution und die Massenbewegung in China begeisterten, aber wegen Reform und Öffnung ihr positives Bild von China verwarfen und dieses Land, vor allem nach dem Zwischenfall im Jahr 1989, kritisierten wegen seiner stets stark vorhandenen Ungerechtigkeit im gesellschaftlichen und politischen Bereich.

Bei der Filmanalyse wurden Aspekte aufgezeigt, die bestimmte stereotype Bilder Chinas aus deutscher Sicht erörtern. Das Ergebnis ist eindeutig: Auch wenn die deutsche Ansicht, China als eine große Einheit zu betrachten, die eine stetige Gefahr darstellt für die westliche Gesellschaft, nicht wirklich der tatsächlichen Situation in China entspricht, wurde jene Nachricht am deutlichsten vermittelt, die besagt, dass die Kulturrevolution nicht als Vorbild zu sehen ist, welches Deutschland zu einer besseren Gesellschaft führen kann. Es ist interessant zu beobachten und festzustellen, dass die ausgewählten und untersuchten Filme sich alle kritisch mit der Kulturrevolution auseinandersetzen. Daraus kann man durchaus ableiten, dass Manfred Durniok zum Thema Kulturrevolution und Massenbewegung die Ansicht derjenigen, die der Kulturrevolution stets kritisch gegenüberstanden, stützte und teilte, da auch andere Filme seiner Filmsammlung, die sich thematisch mit der Kulturrevolution befassen, dieser eher kritisch gegenüberstehen. Durch die Übereinstimmung der Grundhaltung der deutsche Elite mit jener von Manfred Durniok sowie den Umstand, dass ihre diesbezügliche ablehnende Position heute auch von den führenden Politikern in China sowie von jenen Leuten, die diese Filme machten, geteilt wird, sehen sie ihre Meinung bestätigt, dass die Kulturrevolution falsch war. Sowohl die ursprünglich gegenüber der Kulturrevolution positive Haltung der Intellektuellen, als auch ihr durch die anschließende Entwicklung kritisches Verhalten gegenüber dem reformierte China nach 1978 negierend respektive ignorierend wurden die Wirtschaftseliten sowohl in ihrer Ablehnung, als auch Hinwendung zu China von Manfred Durniok unterstützt. Auch wenn Manfred Durnioks Auffassung zu China aus der Zeit, bevor er dieses Land erstmals bereiste, insofern schwierig einzuschätzen ist, da es kaum Unterlagen gibt, worin er sich darüber äußert, kann man aus seinem Lebenslauf den Schluss ziehen, dass er sich bewusst war, welche Ansichten über China in Deutschland nach 1949 vorherrschten, und als Mensch mit Neugier und großem Interesse an Asien machte er sich sein eigenes Bild von China durch persönliche und

unmittelbare Erfahrungen mit dem Land, und jene Meinung, die er sich dadurch gebildet hat, wollte er auch der deutschen Bevölkerung vermitteln, was er durch Vorführen von Werken seiner Filmsammlung zu erreichen hoffte.

Auch heute vermittelt China aus deutscher Sicht folglich noch immer das Bild eines Landes mit mindestens zwei Gesichtern, wobei hier die Schwerpunkte sich gewandelt haben.⁴⁹¹ Einerseits besteht immer noch großes Interesse an wirtschaftlicher Kooperation und chinesischer Kultur und Kunst, aber häufig finden sich China betreffend in den Medien unvoreilhaft oder nachteilige Darstellungen bzw. besser ausgedrückt: tendieren deutsche Berichterstattungen in diesem Zusammenhang zum Negativen, d.h. der Fokus ist nicht lösungsorientiert, sondern schuldzuweisend.⁴⁹² Dieses Phänomen entsteht erstaunlicherweise nach wie vor dadurch, dass es auch heute immer noch nicht unüblich ist, dass Deutsche ihre Informationen über China ausschließlich aus deutschen Medien beziehen, bis sie gegebenenfalls durch eigene Erfahrungen z.B. während einer China-Reise mit Überraschung feststellen, wie sehr sich das in Deutschland vorherrschende Bild Chinas von der Realität dieses Landes unterscheidet.⁴⁹³

Die in dem Zitat des legendären chinesischen Regisseur Xie Jin, welcher ebenfalls ein sehr guter Freund von Manfred Durniok war, zum Ausdruck kommende Ansicht deckt sich weitestgehend mit Durnioks Vorhaben, Filme, und zwar sowohl selbstproduzierte, als auch gesammelte, dazu einzusetzen, dem Publikum das Bild Chinas so zu zeigen, wie er es als Vermittler zwischen den Kulturen von China und Deutschland für sich wahrnahm. Möge es in Zukunft noch mehr Kulturbotschafter zwischen diesen beiden Ländern geben, die wie Manfred Durniok vermehrt zum positiven Austausch zwischen den zwei Nationen beitragen:

*“I think you should hide the political message behind rich portrayals of characters and an interesting story. The political message should be wrapped up. I am not concerned with politics. I’m only concerned about presenting people I know and love and respect. Whether or not they are heroes is a decision I leave to the audience.”*⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Vgl. Langner, Silvia (2003). Das aktuelle China-Bild der Deutschen Umfrage-Ergebnisse in Bildung, Kultur und Wirtschaft, Mainz.

⁴⁹² Vgl. Bieber, Linny (2008). China in der deutschen Berichterstattung 2008 – eine multiperspektivische Inhaltsanalyse, Wiedbaden, 32ff.

⁴⁹³ Vgl. Zhou 2009: 100.

⁴⁹⁴ Interview mit Xie Jin, zitiert in: Semsel, 107.

Literaturverzeichnis

Bücher und Artikel

Amendt, Günther (1968): Das deutsche Presse Märchenland, Berlin.

An, Qiong 安琼 (2007). 从人性的压抑到生命的搏斗 – 再谈电影<芙蓉镇>对人的历史的探询 Von der Unterdrückung der menschlichen Natur bis zum Kampf ums Überleben - Diskussion über die Geschichte der Menschen in dem Film "Hibiscus Town", in: 电影评介 21, 62f.

Atteslander, Peter (2003). Methoden der empirischen Sozialforschung, Berlin.

Bajon, Filip (1998). Auf der Suche nach der Geschichte des 20. Jahrhunderts, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 20-23.

Baum, Richard (2000). Burying Mao, in: Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China (2000), Oxford/New York, 236.

Behrens, Wolfhard Karl Wilhelm (1978). Aspekte chinesischer Außenpolitik unter besonderer Berücksichtigung ihrer Perzeption in ausgewählten deutschen Zeitungen, Dissertation, Bonn.

Berry, Chris (1991). Chaos auf der Leinwand. Der chinesische Film 1976-1991, in: Filmland China. Sonderschau der internationalen Filmfestwochen Wien.

Berry, Chris (2003). Chinese Films in Focus – 25 New Takes, London.

Berry, Chris (2004). Post socialist cinema in post-Mao China. The cultural revolution after the Cultural Revolution, New York.

Bieber, Linny (2008). China in der deutschen Berichterstattung 2008 – eine multiperspektivische Inhaltsanalyse, Wiesbaden.

Borgelt, Hans (1998). Vom Reiz deutsch-japanischer Drehbucharbeit, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 88-92.

Boulding, Kenneth (1959). National Images and International Systems, in: Journal of Conflict Resolutions 03, 120-131.

Boulding, Kenneth (1958). Die neuen Leitbilder, Düsseldorf.

Cameron, Nigel (1998). China in Berlin drehen, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 73ff.

Chen, Ming-May Jessie und Haque, Mazharul (2007). Representation of the Cultural Revolution in Chinese Films by the Fifth Generation Filmmakers Zhang Yimou, Chen Kaige and Tian Zhuangzhuang, New York.

Chen Wei 陈伟 (1995). “红卫兵“社会化道路探析 Weg der Sozialisierung von Rotgardisten, in: 青年研究 09, 11f.

Chen Yilin 陈一琳 (2012). 西方视域中的中国形象 The Image of China in the Perspective of the West, Masterarbeit, Zhengzhou.

China Film Association 中国电影家协会 (1999). 新中国百部优秀影片赏析 1949-1998 Gesamtbewertung der hundert besten Filme des neuen Chinas zwischen 1949 und 1998, Beijing.

Dai Jinhua, Sierek, Karl und Kirsten, Guido (2011). Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution, Marburg.

Dai Xun 代迅 (2004). 跨文化交流中的中国形象及其迁移 Chinabild und sein Wandel in interkultureller Kommunikation, in: 社会科学战线 01, 97-103.

De Mendoza, Juan Gonzalez (1585). A Well-Run and Prosperous Land, in: Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China (2000), Oxford/New York, 17-20.

Dittmar, Peter (1973). Gelbe Gefahr – Rote Gefahr. China zwischen Buchweisheit und Klassenkampf, Osnabrück.

Durniok, Manfred (1998). Für den Produzenten sollte jeder Film wie ein Kind sein, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 204-217.

Durniok, Peter G. (1998). Manfred, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 93-96.

Fairbank, John K. und Teng Ssu-Yü (1967). China's Response to the West, Massachusetts.

Fang Weigui (1992). Das Chinabild in der deutschen Literatur, 1871-1933, Frankfurt am Main.

Gollwitzer, Heinz (1962). Die Gelbe Gefahr, Geschichte eines Schlagwortes, Göttingen.

Greene, Felix (1966). Listen-Lügen-Lobbies, China im Zerrspiegel der öffentlichen Meinung, Darmstadt.

Guo Fei 郭斐 (2011). 中国国产电影与国家形象的建构 Chinese-made Film and the Construction of National Image, Masterarbeit, Wuhan.

Guo Zong 郭踪 (1981). 漫谈<巴山夜雨>的人物语言 Diskussion über die Zeichensprache von <Evening Rain>, in: 电影艺术 05, 41-45.

Gützlaff, Carl (1850). Die Mission in China, Berlin.

Guan Wenhui 管文虎 (2000). 国家形象论 Nationenbilder, Chengdu.

Han Wie 韩炜 und Chen Xiaoyun 陈晓云 (2003). 新中国电影史话 Chinese Film since 1949, Hangzhou.

Heberer, Thomas (2008). Der stetige Abstieg: das Chinabild der westlichen Medien, Manuskript der Fernsehsendung Wissen-Aula vom Südwestrundfunk (SWR) 2.

Hilsmann, Christina (1997). Chinabild im Wandel, Diplomarbeit, Hamburg.

Holloway, Ron (1998). Porträt eines Kosmopoliten und Filmproduzenten, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 142ff.

Hornig, Frank (2005). Globalisierung für Kleine, in: Der Spiegel 52.

Huang Shixian 黄式宪 (1998). 镜文化思辨 Kulturreflexionsspiegel, Beijing.

Imfeld, Al (1975). Auseinandersetzung mit China: deutsche Chinaliteratur der letzten drei Jahre.

Immervoll, Robert (2008). Das China des Carl Gützlaff – Opium, Krieg und Mission, Diplomarbeit, Wien.

Klotzbücher, Sascha (2014). Unser eigener Schatten der Kulturrevolution: die emotionalen Grundlagen der heutigen chinesischen Gesellschaft in einer transgenerationalen Perspektive. Unveröffentlichte Habilitationsschrift, Wien.

Kochenrath, Hans-Peter (1998). Da haben wir dann geschwiegen, wir Langnasen, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 124-126.

Kong Xiaobin 孔小彬 (2011). 天云山传奇: 政治批评话语与情感编码方式 The Legend of Tianyun Mountain: Politisch-kritischer Diskurs und emotionale Kodierung in: 当代文坛 06, 97-100.

Kramer, Stephan (1997). Geschichte des chinesischen Films. Stuttgart.

Kreisel, Uwe (2003). Kulturschlüssel China, in: Diergarten-Wandel, Ute und Janicke Volkmar E. (Hrsg.). Kulturschlüssel, Ismaning.

Kubin, Wolfgang (1995). Mein Bild in deinem Auge, Darmstadt.

Langner, Silvia (2003). Das aktuelle China-Bild der Deutschen. Ergebnisse von Umfragen in Bildung, Kultur und Wirtschaft, Mainz.

Leys, Simon (2000). A Great Fraud, in: Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China, Oxford/New York, 154.

Li Hui 李卉 (2010). 外国纪录片中的中国形象分析 Analyse des Chinabilds in westlichen Dokumentarfilmen, in: 改革与开放 09, 188f.

Li Jian 李剑 (2011). 历史反思与八十年代中国电影 Reflektion der Geschichte und chinesische Filme der 1980er-Jahre, in: 电影文学 23, 7ff.

Liu Hailing 刘海玲 (2011). <黑炮事件>: “黑炮”与“事件”的意识荒诞 Black Cannon Incident: absurd awareness of „Black Cannon“ and „Incident“, in: 长江大学学报 34, 22f.

Liu Kun 刘琨 (2011). 中国电影中国家形象建构的问题与策略分析 Strategische Analyse über das Problem der Chinabildkonstruktion in Filmen, Masterarbeit, Xi'an.

Liu Yan 刘艳 (2006). 傅满洲 – 西方社会妖魔化中国的形象巅峰 Fu Manchu – Gipfel der Dämonisierung des Chinabildes in der westlichen Zivilisation, in: 淮海工学院学报 04, 51ff.

Lohmeier, Anke-Marie (1996). Hermeneutische Theorie des Films, Berlin.

Lorenz, Andreas (2004). Prickelnde Weltfabrik, in: Der Spiegel 18.

Lü Simian 吕思勉 (2008). 中国通史 The History of China, Beijing.

Lühe, v.d., Barbara (2007). Zur China-Darstellung in den deutschen TV-Dokumentarfilmen, in: Deutschland-Studien 04, 50-54.

Ma Ting 马婷 (2007). 他者镜像中的中国主体 – 西方的中国形象研究评述 China im Spiegelbild des Fremden – Analyse und Diskurs über das westliche Bild von China, in: 学术研究 10, 146-150.

Mackerras, Colin (1989). Western Images of China, New York.

Mackerras, Colin (2000). Sinophiles and Sinophobes, Oxford/New York.

Marcuse, Jacques. The Red Guards Condemned, in: Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China (2000), Oxford/New York, 150f.

Mei Zhaorong 梅兆荣 (2008). 关于德国媒体对华报道的看法 Stellungnahme der Berichterstattung in deutschen Medien über China, in: 德国研究 04, 4ff.

Mentzel, Jörg Peter und Pfeiler, Wolfgang (1972). Deutschlandbilder, Düsseldorf.

Müller-Hofstede, Christoph (2007). Integration in die Weltordnung. Geschichte und Perspektiven, in: Fischer, Doris und Lackner, Michael (Hrsg.). Länderbericht China. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Bonn, 305-331.

Müller-Hofstede, Christoph (2008). Die Geschichte der chinesisch-westlichen Beziehungen - ein Überblick, in: Der Bürger im Staat – die Volksrepublik China 3/4, Landeszentrale für politische Bildung, Baden-Württemberg.

Nafroth, Katja (2002). Zur Konstruktion von Nationenbildern in der Auslandsberichterstattung: das Japanbild der deutschen Medien im Wandel, Münster.

Nicklas, Hans und Ostermann, Anne (1989). Die Rolle von Images in der Politik. Die Ideologie und ihre Bedeutung für die Imagebildung am Beispiel des Ost-West-Konflikts, in: Bundeszentrale für politische Bildung: Völker und Nationen im Spiegel der Medien, Bonn.

Nie Litao 聂立涛 (2008). “有色眼镜“下的对华报道 Berichterstattung mit „rosaroter Brille“ über China, in: 中国记者 09, 11f.

Nie Wei 聂伟 (2006). 影片<巴山夜雨>的三重阅读 Reading Evening Rain from Three Perspectives, in: 当代电影 03, 45-49.

Nye, Joseph S. Jr. (2008). Public Diplomacy and Soft Power, in: The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science 616.

Oksenberg, Michel, Swaine, Michael und Lynch, Daniel (2000). The improved Human Condition, Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China, Oxford/New York, 210ff.

Ötsch, Walter (2003). Konstruktivismus, in C. Herrmann-Pillath and M. Lehmann-Waffenschmidt: Handbuch zur Evolutorischen Ökonomik, Band 2: Methodische Grundlagen der Evolutorischen Ökonomik, Berlin/Heidelberg.

Pohl, Karl-Heinz (2008). Unser Chinabild – Von Marco Polo bis heute, in: Zeitschrift für Qigong Yangsheng, 78-90.

Prinz, Gerhard (1970). Heterostereotype durch Massenkommunikation, in: Publizistik 15.

Pürer, Heinz (2003). Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Ein Handbuch, Konstanz.

Rao Shuguang 饶曙光 (1987). 电影<黑炮事件>的美学开拓 Die bahnbrechende Ästhetik im Film <Black Cannon Incident>, in: 文艺评论 01, 84-89.

Rao Shugang 饶曙光 (2012). Films and National Image: Industry, Culture and Aesthetics 电影与国家形象: 产业、文化与美学, in: 上海大学学报 09, 16-30.

Rosen, Stanley (2000). An Educative Jump, Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China, Oxford/New York, 217f.

Runge, Wolfgang (2003). Schritt in die Weltpolitik? Beziehungen der Bundesrepublik Deutschland zur VR China 1949-2002, in: Schüller, Margot (Hrsg.). Strukturwandel in den deutsch-chinesischen Beziehungen. Analysen und Praxisberichte, Hamburg.

Scharping, Thomas (1988). Sprünge im Spiegel: Das China-Bild im Wandel der westlichen Forschung, in: Kölner China-Studien Online 01.

She Aichun 余爱春 (2009). “民族寓言”与“政治神话” - 电影《芙蓉镇》的再解读 "Nationale Allegorie" und "politischer Mythos" - Neuinterpretation des Films <Hibiscus Town>, in: 电影文学 11, 71f.

Shinoda, Masahiro (1998). Die Zusammenarbeit mit Manfred Durniok, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 79ff.

Seibt, Alexandra (2010). Von der Idealisierung bis zur Verteufelung. Das Bild Chinas im Wandel? Eine Medienanalyse der Kommentare zu China in der deutschen überregionalen Presse, in: AIPA 03, Köln.

Silbergeld, Jerome (1999). China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema, London.

Snow Edgar (1971). Citizen Wang, in: Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China (2000), Oxford/New York, 156ff.

Streit, Antje (1996). Zwischen Faszination und Ablehnung: das europäische Chinabild des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Jules Verne und Karl May, Radebeul.

Tan Yuan (2007). Der Chinese in der deutschen Literatur. Unter besondere Berücksichtigung chinesischer Figuren in den Werken von Schiller, Döblin und Brecht, Göttingen.

Tan Yuan 谭渊 (2009). 百年汉学与中国形象-纪念德国专业汉学建立一百周年 (1909-2009) Die 100-jährige Chinaforschung und das Chinabild. Zum 100-jährigen Jubiläum der Gründung der akademischen Sinologie in Deutschland (1909-2009), in: 德国研究 04, 69-75.

Teng Liangying 滕梁莹 (2011). 天云山传奇: 宏大历史中的个体突围 The Legend of Tianyun Mountain: Hervorhebung der Einzelnen in der grandiosen Geschichte, in: 语文学刊 04, 59f.

Trampedach, Tim (1998). Faszinosum China – Deutsche Chinabilder der Gegenwart, in: Berliner China-Hefte 14, 46-58.

Ungureit, Heinz (1998). Über Mauern und Ideologien hinweg, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 177f.

Voltaire (1766). Splendid Secular Governance, in: Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China (2000), Oxford/New York, 36.

Wang Jinjin 王进进 (2009). 欲望与政治化之间: 再观电影《芙蓉镇》 Zwischen Sehnsucht und Politisierung: erneute Analyse von <Hibiscus Town>, in: 电影评介 17, 36f.

Wang Zhimin 王志敏 (2013). 去妖魔化: 西方电影中中国形象的重要转变 Anti-Dämonisierung: wichtige Änderung des Chinabildes in den westlichen Filmen, in: 电影新作 03, 4-9.

Wanzeck, Christiane (2003). Zur Etymologie lexikalisierter Farbwortverbindungen: Untersuchungen anhand der Farben Rot, Gelb, Grün und Blau, New York.

Weber, Stefan (2002). Was heißt „Medien konstruieren Wirklichkeit“? Von einem ontologischen zu einem empirischen Verständnis von Konstruktion, in: Medien-Impulse, 11-16.

Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (2007). Die Kulturrevolution als Auseinandersetzung über das Projekt der Moderne in der VR China in: Linhart, Sepp, Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (Hrsg.). Ostasien im 20. Jahrhundert, Wien.

Wilke, Jürgen (1989). Imagebildung durch Massenmedien. Auswirkungen auf die internationale Politik, in: Schmidt-Sinns, Dieter (Hrsg.): Völker und Nationen im Spiegel der Medien, Bonn.

Wu Yigong (1998). Erinnerungen, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 182-185.

Wudunn, Sheryl (2000). Of Riches and Villages, Mackerras, Colin (Hrsg.). Sinophiles and Sinophobes. Western Views of China, Oxford/New York, 215f.

Xu Hanzhi 许涵之 (2013). 跨学科视野中中国电影的国家形象塑造与传播 Gestaltung und Verbreitung des Nationalimages in chinesischen Filmen aus interdisziplinärer Perspektive, in: 国际学术动态 01, 38-41.

Yan Lingling 阎玲玲 (2010). “文革”时期知识分子政策及其影响 The Policy and Impact on the Intellectuals in the „Cultural Revolution” Period, in: 天水行政学院学报 03, 108f.

Yin Hong 尹鸿 (2009). 中国电影与国家“软形象” Chinese Film and Soft Image of Country, in: 当代电影 09, 17-20.

Yu Yuxi (1998). Manfred Durniok und China, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 188f.

Yukol, Chatri Chalerm (1998). Thailändische Filme, in: Manfred-Durniok-Produktion für Film und Fernsehen (Hrsg.). Manfred Durniok - Films & Friends, Berlin, 65f.

Zhang Ji 张冀 (2009). 试论“反思文学”对右派知识分子的身份确认 – 以<天云山传奇>、<灵与肉>、<芙蓉镇>为例 A Study of “Reflective Literature“ on the Confirmation of the Identity of Right-wing Intellectuals – A Case Study of The Legend of Tianyun Mountain, Body and Soul, and The Hibiscus Town, in: 海南师范大学学报 06, 37-41.

Zhang Kaikai 章恺恺 (2012). 德国媒体中的中国形象 Das Chinabild in den deutschen Medien, Masterarbeit, Zhejiang.

Zhang Longxi 张隆溪 (1990). 非我的神话 Mythos des „nicht Ichs“, in: Spence, Jonathan D. (Hrsg.). 文化类同与文化利用 Cultural similarities and Cultural Use, Beijing.

Zhang Ting 张婷 (2006). 知识分子心态的隐性书写——有感于《黑炮事件》中“赵书信性格” Beschreibung der impliziten Haltung der Intellektuellen – Charakteristika von Zhao Shuxin in "Black Cannon Incident", in: 小说评论 01, 270-273.

Zhang Yingjing und Xiao Zhiwei (2002). Encyclopedia of Chinese Film, London.

Zhao Dongdong 赵栋栋 und Feng Liwen 冯丽雯 (2012). „花木兰“故事的改编及意义再生产 Adaption and Meaningful Reproduction of Story "Hua Mulan", in: 运城学院学报 01, 51-56.

Zhao Hejun 赵合俊 (1985). 落后农村的包办婚姻析 Analyse arrangierter Ehen in rückständigen ländlichen Gebieten, in: 社会 04, 58f.

Zhao Shen 赵申 (2012). 文革“样板戏”研究 A Study of Model Opera in Cultural Revolution, Diplomarbeit, Jiangxi.

Zhou Haixia (2009). Chinabilder in deutschen Medien, in: Casper-Hehne, Hiltraud und Schweiger, Irmay (Hrsg.). Kulturelle Vielfalt: deutsche Literatur, Sprache und Medien, Göttingen, 223-238.

Zhou Haixia 周海霞 (2010). 德国媒体涉华报道中的刻板印象与偏见分析 Analyse der Stereotypisierung und Vorurteile in Berichten deutscher Medien über China, in: 第十届中国跨文化交际国际学术研讨会论文集, Hainan.

Zhou Lijuan 周丽娟 (2009). 试论改革开放以来中国对外文化交流的作用 Roles of China's International Cultural Exchange since the Reform & Opening-up, in: 中国社会主义学院学报 03, 97ff.

Zhou Ning 周宁 (2000). 永远的乌托邦: 西方的中国形象 Für Immer eine Utopie: Chinabild im Westen, Wuhan.

Zhou Ning 周宁 (2005). 西方的中国形象史: 问题与领域 Geschichte des China-Images im Westen: Problem und Bereiche, in: 东南学术 01, 100-108.

Zhou Ning 周宁 (2011). 跨文化形象学的观念与方法-以西方的中国形象研究为例 Konzepte und Methoden der interkulturellen Imageforschung - Studie am Beispiel des westlichen Bilds von China, in: 东南学术 05, 4-20.

Zhu Anping 朱安平 (2008). 电影《天云山传奇》的风风雨雨 Film "Legend of Tianyun Berg", die Höhen und Tiefen, in: 文坛风雨 12, 73-77.

Zhu Anping 朱安平 (2009). 孙治方与天云山传奇 Sun Zhifang und *The Legend of Tianyun Mountain*, in: 文史精华 06, 18-21.

Online

ArtsBj.com 北京文艺网, in: http://www.artsbj.com/Html/zhuanti/ckg_3391_8635.html, Zugriff am 06.10.14.

Chung Kuo – China, in:
http://www.imdb.com/title/tt0068375/plotsummary?ref_=tt_ov_pl, Zugriff am 23.09.14.

Culture. ifeng.com, in:
http://culture.ifeng.com/special/clothes/200811/1107_4924_868413.shtml, 07.11.08,
Zugriff am 02.09.14.

Der Spiegel (2004/42). Chinas Nachwuchs, in:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32428333.html>, Zugriff am 19.09.14.

Der Spiegel (2004/42). Der Sprung des Drachen, in:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-32428361.html>, Zugriff am 19.09.14.

Fichtner, Ullrich (2008/32). Chinas gefährlicher Sommer, in: Der Spiegel,
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-58656883.html>, Zugriff am 19.09.14.

Horn, Eric (2003). Einführung in die Filmanalyse, in:
<http://www.horn-netz.de/seminare/filmanalyse/index.php>, Zugriff am 30.08.14.

Manfred Durniok Productions, in: <http://www.durniok.com/>, Zugriff am 08.09.14.

People.cn: <http://bbs1.people.com.cn/postDetail.do?id=2888518>, 19.07.2007, Zugriff am 02.09.14.

Sir John Mandeville. The Travels of Sir John Mandeville, in: Projekt Gutenberg Ebook,
<http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/tosjm10h.htm>, Zugriff am 10.10.14

The Mysterious Dr. Fu Manchu (1929), in:
http://www.imdb.com/title/tt0020197/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt, Zugriff am 18.09.14.

Wagner, Wieland (2008). Weltkonjunktur: Verschlussene Werkstore, in: Spiegel Online,
<http://www.spiegel.de/spiegel/a-593761.html>, Zugriff am 30.09.14.

Wagner, Wieland (2009). Volksfeind Nummer eins, in: Der Spiegel,
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65414132.html>, Zugriff am 19.09.14.

Anhang

Gespräche

Gespräch mit Dipl. Dolm. Ursula Wolte, China Film Consult, Wien, am 24.01.2013.

- o Lebenslauf und Werdegang von Manfred Durniok, seine Intention für chinesische Filme
- o Vorschlag für Masterarbeitsthema und Hinweise auf mögliche Schwierigkeiten beim herangehen dieses Themas

Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Susanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 12.08.2014.

- o Thema für Masterarbeit auf das Chinabild in Deutschland aus Manfred Durnioks Filmsammlung eingrenzen
- o Hinweise und Tipps für Literaturrecherche, Fragestellung und methodisches Vorgehen

Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Sascha Klotzbücher, Universität Wien, am 20.08.2014.

- o Literaturempfehlung und Erweiterung des Suchbreite

Hintergrundgespräch mit Univ. Prof. Dr. Sussanne Weigelin-Schwiedrzik, Universität Wien, am 23.09.14.

- o Besprechung über die erste Verbesserung des Masterarbeit, Feststellung von Probleme, Lösungsvorschläge
- o Anregung für die Fertigstellung der Arbeit und Hinweise auf die Fehlern und Probleme

Filmliste

Spezifika der Sammlung

- Insgesamt 158 Stück
- Wien: 90 vollständige Filme
8 Tonmaterialien von Filme
- Produktionsdaten der Filme: 7 Filme aus der Zeit nach 1990 bis einschließlich 1993, 59 Filme aus den 1980er-Jahren, 10 Filme aus den 1970er-Jahren, 6 Filme aus den 1960er-Jahren, 2 Filme aus den 1950er-Jahren, 4 Filme aus den 1940er-Jahren, 2 Filme aus den 1930er-Jahren
- 78 Filme in Farbe, 12 Filme in Schwarz-Weiß
- 73 Filme in voller Länge, 17 Filme in verkürzter Form
- Genres der Filme: 65 Spielfilme, 5 Dokumentarfilme, 11 Animationsfilme, 1 Produktionsaufnahme

-
- 7 Filme von 1990 bis einschließlich 1993

1990	血色清晨 (Bloody Morning/Blütiger Morgen), Colour, 李少红
1990	本命年 (Black Snow/Schwarze Schnee), Colour, 谢飞
1990	妈妈 (Mama), Colour & B/W, 张元
1991	双旗镇刀客 (The Swordsman in Double-Flag Town/Das Duell der Schwertkämpfer), Colour, 何平
1992	12 只蚊子和 5 个人(Zwölf Mücken und fünf Menschen), Colour Animation, 尤磊
1993	香魂女 (Woman Sesame Oil Maker), Colour, 谢飞
1993	悲烈排帮 (The Prostitute and the Raftsman/Eine Prostituierte und die Flößer), Colour, 黄军

- 59 Filme aus den 1980er Jahren

1980	白蛇传 (The Legend of White Snake/Die Weiße Schlange), Colour, 傅超武
1980	巴山夜雨 (Evening Rain/Nachtregen im Ba Gebirge), Colour, 吴永刚, 吴贻弓
1980	天云山传奇 (The Legend of Tianyun Mountain), Colour, 谢晋
1980	三个和尚 (Drei Mönche), Colour Animation, 阿达
1981	阿凡提的故事第十二集奇婚记 (The Story of Effendi, Part 12, Odd Marriage), Colour Animation, 蔡渊澜
1981	潜网 (The Invisible Web/Das Unsichtbare Netzwerk), Colour, 王好为
1981	喜盈门 (The In-Laws/Viel Glück in der Familie), Colour, 赵焕章
1981	飞隼 (Flying Shuttlecocks), Colour Documentary
1981	阿 Q 正传 (The Story of Ah Q), Colour, 岑范
1981	钢铁长城 (Iron Great Wall), Colour Documentary, 陆方, 张炎平
1981	沙鸥 (The Drive to Win), Colour, 张暖忻
1981	飞燕曲 (Song for a Swallow), Colour, 郭阳庭
1981	邻居 (Neighbours/Unter Nachbarn), Colour, 郑洞天
1981	许茂和他的女儿们 (Xu Mao und Seine Tochter), Colour, 李俊
1982	逆光 (A Blacklit Picture/Gegenlichtaufnahme), Colour, 丁荫楠
1982	如意 (As You Wish), Colour, 黄健中
1982	陌生的朋友 (Strange Friends), Colour, 许蕾
1982	茶馆 (The Teahous), Colour, 谢添
1982	泉水叮咚 (Bubbling Spring/Tante Tao), Colour, 石晓华
1982	牧马人 (The Herdsman), Colour, 谢晋
1982	咱们的牛百岁 (Our Niu Baisui/Unsere Niu Baisui), Colour, 赵焕章
1982	骆驼祥子 (Rickshaw Boy), Colour, 凌子风
1982	城南旧事 (My Memories of Old Beijing), Colour, 吴永刚, 吴贻弓
1982	赤橙黄绿青蓝紫 (3-Dimensional People), Colour, 姜树森
1983	包氏父子 (Bao and His Son), Colour, 谢铁骊
1983	武当 (The Undaunted Wudang/Die Tochter des Meisters), Colour (Martial Arts), 孙沙

1983	夕照街 (Sunset Street/Sonnenstraße), Colour, 王好为
1983	武林志 (Pride's Deadly Fury), Colour (Martial Arts), 张华勋
1983	一个和八个 (One and Eight), Colour, 张军钊
1983	大桥下面 (Under the Bridge/Unter der Brücke), Colour, 白沉
1983	猴子钓鱼 (Monkey Fishing in the Stream), Colour Animation, 沈祖慰
1983	松鼠理发师 (Barber Quirrel), Colour Animation, 浦家祥
1983	蝴蝶泉 (The Butterfly Springs/Schmetterling Quelle), Colour Animation, 阿达, 常光希
1983	鹬蚌相争 (Kampf zwischen Schnepfe und Muschel), Colour Animation, 胡进庆
1984	黄山来的姑娘 (The Girl from Huangshan), Colour, 张圆, 于颜夫
1984	高山下的花环 (Garlands at the Foot of the Mountain), Colour, 谢晋
1984	北国红豆 (Ormosia from the North), Colour, 王好为
1984	黄土地 (Yellow Earth/Die gelbe Erde), Colour, 陈凯歌
1984	人生 (Life), Colour, 吴天明
1985	天国恩仇 (Betrayal and Revenge), Colour (Martial Arts), 张康渝
1985	盗马贼 (Horse Thief), Colour, 田壮壮
1985	野山 (In the Wild Mountains/In den Wilden Bergen), Colour, 颜学恕
1985	大刀王五 (Kung Fu Hero Wang Wu), Colour (Martial Arts), 于连起
1985	末代皇后 (The Last Empress/Die letzte Kaiserin), Colour, 孙清国, 陈家林
1985	青春祭 (Sacrificed Youth), Colour, 张暖忻
1985	黑炮事件(Black Cannon Incident/Die schwarze Kanone), Colour, 黄建新
1986	芙蓉镇 (Hibiscus Town), Colour, 谢晋
1986	雷场相思树 (The Lives They Left Behind/Baum zur Erinnerung auf dem Schlachtfeld), Colour, 韦廉
1986	成吉思汗第一集/第二集 (Genghis Khan Part I & II), Colour, 詹相持
1986	阿凡提的故事第八集驴说话 (The Story of Effendi, Part 8, Speaking Donkey), Colour Animation, 曲建方
1987	孩子王 (King of the Children), Colour, 陈凯歌
1987	太阳雨 (Sunshine and Showers/Sonne und Regen), Colour, 张泽鸣

1987	红高粱 (Red Sorghum/Rotes Kornfeld), Colour, 张艺谋
1987	少爷的磨难 (Master of Suffering), Colour, 吴贻弓
1987	老井 (Old Well), Colour, 吴天明
1988	童年在瑞金 (Childhood in Ruijin), Colour, 黄军
1988	晚钟 (Evening Bell/Abendglocken), Colour, 吴子牛
1988	顽主 (The Trouble shooters/Die drei-T Gesellschaft), Colour, 米家山
1989	血泪情仇 (Blautige Tränen und Liebesrache), Colour, 李文化

- 10 Filme aus 1970er Jahren

1970	智取威虎山 (Taking Tiger Mountain by Strategy/Tigerberg), Colour, 谢铁骊
1973	花儿朵朵向阳开 (Darting Swallows Greet the Sun/Blumen Grüßen die Sonne), B/W Documentary
1974	南征北战 (From Victory to Victory/Fighting North and South/Von Sieg zu Sieg), Colour, 成荫
1975	再次登上珠穆朗玛山峰 (Besteigung des Mount Everest), Colour Documentary
1978	美的旋律 (Melody of Movement), Colour Documentary, 陈光忠
1979	归心似箭 (Anxious to Return/Sehnsucht nach der Rückkehr), Colour, 李俊
1979	小字辈 (Bus No. 3/Im Bus – Die Junge Generation), Colour, 王家乙, 罗秦
1979	泪痕 (Tearstain/Eine Spur von Tränen), Colour, 李文化
1979	好猫咪咪 (Lazy Cat Mimi), Colour Animation, 何玉门
1979	喵呜是谁叫的 (Woher kommt das Miau), Colour Animation, 尤磊

- 6 Filme aus 1960er Jahren

1961	暴风骤雨 (Hurricane), B/W, 谢铁骊
1963	早春二月 (Early Spring in February), Colour, 谢铁骊
1964	大闹天宫 (Uproar in Heaven), Colour Animation, 万籁天
1964	阿诗玛 (Ashima), Colour, 刘琼
1965	地道战 (Tunnel Warfare/Tunnel Krieg), B/W, 任旭东
1965	东方红 (The East is Red), Colour (Recording of Stage Production), 王滨

- 2 Filme aus 1950er Jahren

1950	我这一辈子 (Peking Policeman/This Life of Mine), B/W, 石挥
1956	李时珍 (Li Shizhen), B/W, 沈浮

- 4 Filme aus 1940er Jahren

1948	万家灯火 (Myriads of Lights), B/W, 沈浮
1949	三毛流浪记 (An Orphan on the Streets/Dreisträhne), B/W, 赵明, 严恭
1949	乌鸦与麻雀 (Crows and Sparrows), B/W, 郑君里
1949	丽人行 (Three Modern Women), B/W, 陈鲤庭

- 2 Filme aus 1930er Jahren

1937	十字街头 (Crossroads), B/W, 沈西苓
1937	马路天使 (Street Angel), B/W, 袁牧之

- In Berlinale ausgezeichneten Filme

1980	三个和尚 (Drei Mönche), Colour Animation, 阿达
1982	陌生的朋友 (Strange Friends), Colour, 许蕾
1987	红高粱 (Red Sorghum/Rotes Kornfeld), Colour, 张艺谋
1988	晚钟 (Evening Bell/Abendglocken), Colour, 吴子牛
1990	本命年 (Black Snow/Schwarze Schnee), Colour, 谢飞
1993	香魂女 (Woman Sesame Oil Maker), Colour, 谢飞

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Chinabild von Manfred Durniok, welches er dem deutschen Publikum mit Hilfe seiner gesammelten Filme präsentieren wollte. Das vor der Reform und Öffnungspolitik im Jahr 1978 im Westen weitgehend unbekannte und geheimnisvolle Land China erregte bereits sehr früh das Interesse von Manfred Durniok. Der in Berlin geborene berühmte deutscher Filmproduzent und Regisseur hat persönlich miterlebt, wie das Bild von China in Deutschland in Laufe der Zeit zwischen positiv und negativ schwankte, und war sich ebenfalls stark bewusst, wie China in Deutschland dargestellt wurde. Als eine Art von Kulturbotschafter betrachtete Manfred Durniok es als seine Aufgabe, ein Land wie China mit seinen verschiedenen Facetten dem deutschen Volk zu zeigen. Deswegen erwarb er während seiner verschiedenen China-Reisen mehr als 150 chinesische Filme aus unterschiedlichen Zeiträumen und hat dadurch eine private Sammlung chinesischer Filme aufgebaut, die bis heute noch immer zu den größten im westsprachigen Raum zählt. In der Betrachtung dieses Hintergrundes wird an Hand von vier Filmbeispielen aus der Sammlung chinesischer Filme von Manfred Durniok, und zwar *Evening Rain*, *The Legend of Tianyun Mountain*, *Hibiscus Town* und *Black Cannon Incident*, das Nationalimage von China untersucht, welches anschließend mit jenem in Deutschland in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorhandenen Chinabild verglichen wird, um festzustellen, ob jenes Bild, das Manfred Durniok dem deutschen Publikum zeigen möchte, höchst wahrscheinlich ihnen bisher noch sehr unbekannt war, oder ob das durch die Filme repräsentierte Chinabild demjenigen entspricht, was in Deutschland vorherrschte und vermutlich, zumindest teilweise, bis heute besteht.

Lebenslauf

Xuemeng HU

Schulbildung

1997-2002	Grundschule in China
2002-2004	Musikhauptschule Dietrichgasse 36 in Wien
2004-2008	Oberstufenrealgymnasium Hegelgasse 14 in Wien, abgeschlossen mit Matura am 20.06.2008
Ab 2009	Studentin an der Universität Wien Studium: Sinologie (Chinese Study)
Bis 2011	Abschluss mit Bachelor-Degree in Sinologie
Seit 2011	Masterstudium Sinologie

Sprachkenntnisse

Chinesisch (1. Muttersprache)
Deutsch (2. Muttersprache)
Englisch (Fließend)
Italienisch (Schulkenntnisse)