



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Lost in Beijing“

Auf der Suche nach der verlorenen Stadt

verfasst von

Weina Zhao, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 811

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Sinologie

Betreut von:

Professor Dr. Mag. Felix Wemheuer

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mir während der Entstehung dieser Arbeit unendliche Geduld entgegen gebracht haben.

Allen voran meinem Betreuer Professor Dr. Mag. Felix Wemheuer, der mich mit gutem Rat und konstruktiver Kritik stets unterstützte. Durch seine vielseitigen Denkanstöße und sein Verständnis, ermöglichte er mir meinen eigenen Zugang zum Thema und die Motivation zur Umsetzung zu finden.

Großer Dank gebührt auch meinen Eltern, die mir meinen Handlungen und Entscheidungen gegenüber immer Zuversicht und Vertrauen vermittelt haben, sowie meinem Freund, der mich bei all meinen Unterfangen der letzten Jahre unterstützte und auch einen Teil dieser Arbeit lektorierte.

Ein herzliches Dankeschön geht ebenso an Nat und Johannes für das tolle Lektorat und meinen Freunden Noo und Benjamin, die mir während des gesamten Entstehungsprozesses immer wieder mit Rat und Tat zur Seite standen und das Schreiben in vielen Momenten kurzweilig werden ließen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1. Themenwahl und Forschungsfrage	4
1.2. Ziel und Methodik	5
1.3. Aufbau der Arbeit	6
 I. THEORETISCHER TEIL	 8
2. Die Bedeutung des Raums	9
2.1. Raumkonzepte	10
2.1.1. Nicht-Orte	12
2.1.2. Heterotopien	13
2.2. Raum und Macht	14
3. Raum in China	18
3.1. Tian'anmen als Beispiel politischer Raumaneignung	20
3.2. Stadt in China	22
3.3. MigrantenarbeiterInnen	25
4. Film und Stadt	30
4.1. Film und chinesische Stadt	33
4.2. Peking im Film	37
4.2.1. Flanerie	39
4.2.2. <i>Drifitng</i>	41
5. Körper – Stadt – Film	43
5.1. Stadt und Körper	44
5.2. Der weibliche Körper als räumliche und urbane Metapher	45
5.3. Körpermetaphern im Film	48
5.4. Körpersymbolik und die Stellung der Frau im chinesischen Film	50
 II. EMPIRISCHER TEIL	 55
6. Methoden der Filmanalyse	56
6.1. Geografische Filminterpretation	57

6.2. Feministische Filminterpretation.....	58
7. <i>Pingguo – Lost in Beijing</i>	60
7.1. Handlung.....	60
7.2. Hintergrund.....	61
8. Szenenanalysen	63
8.1. Raum als Protagonistin.....	63
8.1.1. Nicht-Orte: Brücken und Dächer.....	63
8.1.2. Das Auto als Spielort.....	68
8.1.3. Symbolische Orte des traditionellen Pekings.....	73
8.2. Pingguo als Metapher.....	78
8.2.1. Der Spiegel.....	80
8.2.2 Sex und die Stadt.....	83
9. Conclusio	86
10. Literaturverzeichnis	90
11. Filmverzeichnis	99
12. Anhang	100
12.1. Übersetzungen der Dialoge.....	100
12.2. Abstract.....	101
12.3. Lebenslauf.....	102

1. Einleitung

„你拍北京的哪儿都不是北京。因为北京现在是一个太复杂的概念。“¹
(Li Yu, zitiert in Southern Metropolis Weekly, Xia 2007)

Die meisten Städte der Welt sind uns vertraut durch Filme – ohne jemals dort gewesen zu sein, erkennen wir New York aus der Vogelperspektive, eine Aufnahme des Eiffelturms genügt, um Paris als Schauplatz zu etablieren und wenn wir den Platz des Himmlischen Friedens sehen, denken wir unweigerlich an Peking. Stadt und Film stehen in einer innigen Wechselbeziehung zueinander, bereits seit Erfindung des Cinématographen dient das Treiben in der modernen Großstadt als Inspirationsquelle für Filmschaffende. Einerseits entstanden dadurch historische Momentaufnahmen, die den Zeitgeist eines Ortes einfingen, andererseits wurden auch futuristische Stadt-Dystopien kreiert, die ironischerweise wiederum ArchitektInnen und StadtplanerInnen in ihrem Schaffen beeinflussten. Daneben haben sich auch Staatsmächte filmischer Mittel bedient, um politische Agenden voranzutreiben, besonders autoritären Regimen gelang es dadurch, der Stadt unterdrückende Machtstrukturen aufzuerlegen.

Die filmische Repräsentation einer Stadt ist ihre wichtigste Verbindung zur Außenwelt, kein anderes Medium prägt unsere Vorstellungen von ihrem Gesicht so sehr wie der Film. Viele Orte erlangten dadurch ein spezifisches Image, so wie Paris zur Stadt der Liebe wurde, erhielt Shanghai durch die wiederholte Darstellung als Vergnügungszentrum der 1920er Jahre eine anrühige Reputation, Hongkong wiederum kam durch Gangsterfilme und die Werke Wong Kar-wais zu internationaler Bekanntheit. Peking hingegen ist im Vergleich dazu, ein filmisch recht unbeschriebenes Blatt; als Zentrum der politischen Macht Chinas wurde die Hauptstadt meist nur zur Inszenierung und Etablierung der Souveränität der Kommunistischen Partei und als Symbol dessen verwendet. Erst seit den 1990er Jahren ist die Entstehung eines filmischen Gegendiskurses zu beobachten, vor allem in den Werken der Filmschaffenden der sogenannten sechsten Generation bekommt Peking eine tragende Rolle: ein ungeschliffener, subjektiver Blick auf die drastische Modernisierung der Hauptstadt und die sozialen Prozesse, die damit einhergehen, prägen ihr Oeuvre. In diesen Filmen dominieren nicht mehr länger traditionelle, kulturelle und räumliche Merkmale, noch sind die ProtagonistInnen alteingesessene Pekinger, dennoch wird ein Gefühl des authentischen Beijings vermittelt, da sie nun eine aktuelle Realität wiedergeben, in welcher der Lebensraum und der 老北京² selbst zunehmend verschwinden. Stattdessen sind Menschen aus ganz China, die ihr Glück in

¹ „Nirgends wo du in Peking filmst, wirst du Peking finden. Weil das heutige Peking ein viel zu komplizierter Begriff ist.“

² „Ur-Pekinger“

der Hauptstadt suchen, allgegenwärtig geworden und mit ihnen ihre Lebensrealitäten. Die Stadt scheint sich in diesen Filmen, durch den großflächigen Umbau und das Verschwinden des alten Beijings immer mehr in einen gesichtslosen Großstadtmoloch zu verwandeln. In diesem Umfeld ist auch *Lost in Beijing* (*Pingguo*) angesetzt, ein Film der chinesischen Regisseurin Li Yu aus dem Jahre 2007, der vom Schicksal einer Migrantenarbeiterin in der Hauptstadt erzählt. Oberflächlich betrachtet könnte er in jeder Großstadt der Welt spielen, Nicht-Orte, nach Marc Augés Definition, durchziehen die Szenen, aber für jemanden der Peking kennt, ist der Film unverkennbar dort platziert und wenn nicht sogar die eigentliche Hauptprotagonistin.

1.1. Themenwahl und Forschungsfrage

Während die Stadt immer schon ein thematischer Schwerpunkt im Schaffen von FilmemacherInnen auf der ganzen Welt war, richtete sich das Augenmerk der Filmwissenschaft erst in den letzten Jahren verstärkt auf die Bedeutung des Raumes. Durch den *spatial turn*, der sich in den Kultur- und Sozialwissenschaften in den 1980ern vollzogen hat, erschienen zahlreiche Publikationen, die sich der Darstellung von Städten im Kontext der Untersuchung des Raums als soziales und kulturelles Konstrukt widmeten. Der filmische Raum Pekings wurde allerdings bis dato noch wenig wissenschaftlich erforscht, wobei gerade in diesem Medium die massiven Veränderungen der Stadt in den letzten zwanzig Jahren am besten festgehalten wurden. Chinesischsprachige Publikationen, die sich mit der filmischen Darstellung Pekings auseinandersetzen, konzentrieren sich vor allem auf die Analyse der narrativen Ebene und legen ihr Hauptaugenmerk auf kulturelle Merkmale, so stellt Cai Xiaofang (2010) in ihren Forschungen fest, dass ein typischer „Peking-Film“ drei Kategorien erfüllen muss: erstens, Peking und Peking Angelegenheiten werden thematisiert; zweitens, räumliche Besonderheiten und Sitten Pekings sind präsent; und drittens, äußerliche Merkmale der Peking Kultur sind auch vorhanden.

In *Lost in Beijing* ist der Modernisierungsprozess der Stadt fast komplett vollzogen, es wird nicht mehr länger das Verschwinden des alten Pekings thematisiert, sondern die Handlung spielt nun gänzlich in einer modernen Metropole, in der die Zerstörung der *Hutong* und alten Traditionen bereits stattgefunden hat und die HauptprotagonistInnen allesamt keine ursprünglichen Peking mehr sind. Ausgangspunkt bei einer Filmanalyse nach Knut Hickethier (2001) stellt die persönliche Seh-Erfahrung des Interpreten dar – die ersten Minuten des Films lösten in mir eine starke emotionale Reaktion aus, da sie mich unmittelbar nach Peking versetzten, meiner Geburtsstadt, zu der ich mich nach wie vor, durch mehrere längere Aufenthalte in den letzten Jahren, verbunden fühle. Diese unglaublich starke Präsenz der Stadt brachte mich zur Forschungsfrage, wie es Li Yu

gelingen ist, ein authentisches Gefühl von Beijing zu erzeugen und dieses selbst als Hauptprotagonistin erscheinen zu lassen, trotz der augenscheinlichen Absenz von den von Cai Xiaofang festgelegten räumlichen und sprachlichen Merkmalen.

1.2. Ziel und Methodik

Hauptfokus dieser Arbeit liegt in der näheren Untersuchung der Darstellung und Verwendung des städtischen und filmischen Raums in *Lost in Beijing*, um die Forschungsfrage zu beantworten, wird die Protagonistenrolle der Stadt auf zwei unterschiedlichen Analyseebenen herausgearbeitet. Auf der ersten Ebene wird im Rahmen einer geografischen Filminterpretation, durch strukturelle Analysen von Schlüsselszenen, die visuelle Präsenz der Stadt und der bewusste Einsatz von Spielorten veranschaulicht. Um die daraus gewonnenen Erkenntnisse deuten zu können, wird im Vorfeld, im theoretischen Teil der Arbeit, ein Überblick über den Raumdiskurs im sozial- und filmwissenschaftlichen Zusammenhang dargelegt und insbesondere die Bedeutung des Raums im chinesischen Kontext erklärt. Dafür beziehe ich mich in erster Linie auf Theorien, die auf Henri Lefebvres *La production de l'espace* (1974) aufbauen, die den Raum als einen wichtigen Faktor in allen sozialen Prozessen betrachten, der Machtkonfigurationen erzeugt und die gesellschaftliche Stratifizierung prägt. Für Pierre Bourdieu sind architektonische Räume die „wichtigsten Komponenten der Symbolik der Macht“ (1991:28), zur Entzifferung dieser Symbole, die in unserer baulichen Umgebung allgegenwärtig sind, kommt die Semiologie des Raumes zugute, die diese Elemente als Zeichen interpretiert und sowohl in der Film-, als auch in der Stadtforschung angewandt wird. Auch Dieter Hassenpflug nutzt diesen Ansatz in seinem Buch *Der Urbane Code Chinas* (2009): um die chinesische Stadt zu verstehen, muss für ihn als erstes ihr räumlicher Code in Form von kulturellen Raumzeichen bekannt sein, dafür ist es nötig, ein Wissen über die Entwicklung und Bedeutung der chinesischen Stadt herzustellen. Räumliche Anordnungen in China sind stark behaftet mit soziopolitischer Bedeutung und spielen eine zentrale Rolle in der Konstruktion von Klassenverhältnissen. Machtbeziehungen und gesellschaftliche Dominanz werden nach wie vor durch städtebauliche Entscheidungen aufrecht erhalten, hierbei spielt die Diskriminierung von Migrant*innen eine große Rolle. Da es sich bei Pingguo, der Hauptprotagonistin von Li Yus Film auch um eine Migrant*in handelt, werde ich die Lebensumstände von dieser Randgruppe in Peking genauer betrachten, da sie auf Grund der *Hukou-Politik* gegenüber den Stadtbewohnern massiv benachteiligt ist. Durch die parallele Entstehung von Film und Großstadt wurden räumliche Machtkonstruktionen durch das visuelle Medium schon immer perpetuiert. Durch einen Einblick in die filmische Tradition der Stadtdarstellung möchte ich

aufzeigen, dass die Schauplätze in *Lost in Beijing* nie nur als Kulisse fungieren, sondern selber Akteure sind.

Auf der zweiten Analyseebene versuche ich darzulegen, wie Liu Pingguo, die Hauptfigur des Films, auch als Metapher für die Stadt selbst gesehen werden kann. Zur Ergründung dieser Hypothese, werde ich eine narrative Analyse durchführen und Parallelen zwischen dem Schicksal Pingguos und der Entwicklung Beijings demonstrieren. Dabei werde ich die Interpretationen in einen filmhistorischen Kontext setzen und mich auf Theorien beziehen, die sich mit der metaphorischen Einsetzung des Frauenkörpers sowohl in der westlichen, als auch chinesischen Film- und Kulturgeschichte beschäftigen. Des Weiteren werde ich auf feministische Filmtheorien zurückgreifen, ausgehend von Laura Mulveys Arbeit über die Objektifizierung der Frau im klassischen Hollywoodfilm.

Durch die Durchführung sowohl einer filmästhetischen, als auch narrativen Analyse möchte ich versuchen aufzuzeigen, das Beijing sowohl auf einer visuellen Ebene, als auch einer allegorischen, im Film präsent ist, wenn nicht sogar die Hauptrolle spielt.

1.3. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in einen theoretischen und einen empirischen Teil gegliedert. Im theoretischen Teil widmet sich jedes Kapitel einem wissenschaftlichen Aspekt, der relevant ist, um die Ergebnisse der Szenenanalysen im empirischen Teil zu interpretieren. Die Inhalte der jeweiligen Kapitel nehmen Bezug aufeinander und sind in einer kausalen Abfolge aufgebaut.

Der theoretische Teil beginnt mit Kapitel 2 und behandelt Überlegungen zum Raumbegriff. Es werden richtungsweisende Theorien, die die Forschung auf den Faktor Raum aufmerksam gemacht haben besprochen und es wird auf die Begriffe Heterotopie und Nicht-Orte, die für die spätere Filmanalyse eine wichtige Rolle spielen, näher eingegangen. Des Weiteren wird auch die Nutzung des Raums als Herrschafts- und Kontrollinstrument beschrieben, um die Macht dieses Elements zu verdeutlichen.

Das darauffolgende Kapitel beschäftigt sich mit der Bedeutung des Raums in China, es werden regionale Besonderheiten besprochen und anhand des Tian'anmen Platzes illustriert, wie politische Macht durch Architektur ausgeübt wurde und gleichzeitig vom Volk angeeignet werden kann.

Danach werden die Stadt, als spezielle Form des Raums in China und MigrantenarbeiterInnen, als entscheidendes Element der chinesischen Urbanisierung sowie ihre gesellschaftliche Marginalisierung genauer untersucht.

Im vierten Kapitel werden die Zusammenhänge zwischen dem Medium Film und der Stadt dargestellt, zuerst auf einer allgemeinen Ebene, dann speziell im Bezug auf die chinesische Filmgeschichte und schlussendlich wird der Fokus auf die Rolle Pekings darin gelegt und dessen Besonderheiten erklärt.

Kapitel 5 schafft den theoretischen Rahmen, um die metaphorische Lesart des Films zu ermöglichen. Dazu wird ein Überblick der verwobenen Beziehung der Elemente Körper, Stadt und Film geboten und insbesondere der Einsatz des Frauenkörpers als urbane Metapher und die Rolle der Frau im chinesischen Film erklärt.

In Kapitel 6, dem ersten Kapitel des empirischen Teils, werden Methoden der Filmanalyse erklärt, und sowohl die geografische, als auch die feministische Filminterpretation erläutert, von denen in der Szenenanalyse Gebrauch gemacht wird.

Nach einer kurzen Vorstellung des Inhalts und dem Hintergrund zur Zensur des Films in Kapitel 7, beginnen die Szenenanalysen in Kapitel 8. Diese sind aufgeteilt in zwei Kategorien, zuerst wird auf Szenen eingegangen, in denen der Schauplatz besonders ausdrucksstark ist und auf einer visuellen Ebene die räumliche Präsenz Pekings verdeutlichen, danach wird der metaphorische Zusammenhang zwischen der Stadt und Pingguo erarbeitet.

Zum Schluss wird ein Fazit aus den Szenenanalysen gezogen und mit den im Vorfeld behandelten Theorien in Verbindung gebracht, um die zentrale Fragestellung der Arbeit zusammenfassend zu beantworten.

THEORETISCHER TEIL

2. Die Bedeutung des Raums

Die Kategorie des Raums ist in den Geisteswissenschaften lange Zeit vernachlässigt worden, erst in den 1990er Jahren fand eine Abkehr von der Vorstellung von Räumen als naturgegeben und objektiv statt (Glasze/Mattisek 2009:7) und rückte zunehmend ins Interessenfeld der Sozial- und Kulturwissenschaften. Dieser Paradigmenwechsel wird als *spatial turn* bezeichnet, ein Begriff, der 1989 zum ersten Mal beim Humangeograph Edward W. Soja als Zwischenüberschrift „Uncovering Western Marxism’s spatial turn“ in seinem Buch *Postmodern Geographies* auftaucht (Döring/Thielmann 2008:7). Darin fordert er eine Aufwertung von Henri Lefèbvres Werk *La production de l’espace* aus dem Jahre 1974, worin erstmalig der geographische Raum als soziales Produkt beschrieben wird.

Lefebvre versteht „Raum“ in den Dimensionen von Materialität, Bedeutung und „gelebtem Raum“ als Produkt sozialer Praxis. Raum gilt ihm also weder als „an sich“ und außerhalb der Gesellschaft existente „Sache“ noch als eine reine Idee ohne Verbindung zur Materialität der Welt. (Belina/Michel 2007:17)

Lefebvre, der ein marxistischer Soziologe war, verstand den Raum in kapitalistischen Gesellschaften auch als stark umkämpft, da sich in ihm Machtverhältnisse, geprägt vom Kapital und vom Staat widerspiegeln: „Die Produktivkräfte erlauben denen, die über sie verfügen, (...) die Produktion des Raums.“ (Lefebvre 1974:100) Ebenso finden sich Hinweise in dem Schaffen von Michel Foucault zur Auseinandersetzung mit Zusammenhängen zwischen Raum und Macht:

Man müsste eine ganze Geschichte der Räume schreiben – die zugleich eine Geschichte der Mächte wäre–, von den großen Strategien der Geopolitik bis zu den kleinen Taktiken des Wohnens, der institutionellen Architektur, dem Klassenzimmer oder der Krankenhausorganisation und dazwischen den ökonomisch-politischen Einpflanzungen. (Foucault, zitiert nach Hansen/Meyer 2013:3)

Bereits in seinen Hauptwerken *Wahnsinn und Gesellschaft* (1961) und *Überwachen und Strafe* (1975) in denen er die Entstehung der modernen Klinik und des Gefängnisses betrachtet, finden sich Fragen nach der Bedeutung des Raums wieder. Insbesondere seine Überlegungen zu Heterotopien und sein Essay „Andere Räume“ (1992) aus dem Jahre 1967 werden seit der Neuausrichtung des Forschungsinteresses oft als Grundlagen in Methoden der Raumanalyse miteinbezogen und führten dazu, dass Edward Soja ihn als ersten „postmodernen Geographen“ betitelte (Soja 1989:19).

Es musste jedoch noch mehr als ein Jahrzehnt vergehen bis Lefebvres und Foucaults Raumtheorien umfassenden Anklang fanden und der Raum aus dem Schatten des Konzepts der Zeit hervortreten konnte. Für den Literaturwissenschaftler Frederic Jameson, bei dem man auch einer der frühesten

Erwähnungen des Begriffs *spatial turn* findet³, leitete die topologische Wende auch einen Übergang von der Moderne in die Postmoderne ein (Jameson 1991:154).

Dieses neue Raumverständnis hielt auch Einzug in den Filmwissenschaften, wo Jahrzehnte hindurch eine Anlehnung an die Literaturwissenschaften dominierte und somit der Fokus hauptsächlich darin lag, Film als Text (bestehend aus der Bildsprache, Verbalsystem, Dialog, Charakterisierung, Narrative und der „Geschichte“) zu lesen und zu interpretieren (Shiel 2001:3). Allerdings ist der Film viel mehr „a spatial system than a textual system“ (ebd.:6), da es wie kein anderes visuelles Medium räumliche Anordnungen wiedergeben und gleichzeitig auch kreieren kann. Diese räumliche Qualität war eigentlich bereits schon früh in der Filmgeschichte bekannt, Sergei Eisenstein äußerte sich 1938 ausführlich in dem Text „Montage and Architecture“ (1989) zu der engen Verwandtschaft zwischen Film und Architektur, für ihn gelingt es nur diesen beiden Kulturformen eine „total representation of a phenomenon in its full visual multidimensionality. Only the film camera has solved the problem of doing this on a flat surface, but its undoubted ancestor in this capability is — architecture.“ (Eisenstein 1989:112) Seit dem *spatial turn* griffen viele FilmwissenschaftlerInnen wie David B. Clarke (1997) oder Giuliana Bruno (1993, 2002) raumtheoretische Ideen wie diese vermehrt auf und machten sie zu einem integralen Part ihrer Forschung.

2.1. Raumkonzepte

Seit dem *spatial turn* waren Lefebvres Raumtheorien maßgeblich daran beteiligt ein Umdenken in der Auseinandersetzung mit der Kategorie des Raums einzuleiten, zentral dabei ist die Betrachtungsweise von Raum als Prozess, denn er „existiert niemals 'an sich', sondern verweist auf ein Anderes“. (Lefebvre 1972:81) Raum ist weder ein einfach vorliegendes Objekt, noch ein reines Gedankenkonstrukt, sondern das Produkt sozialer Praxen. (Belina/Michel 2007:18) Des Weiteren postulierte er, die Produktion des Raums sei zentral für die Reproduktion des Kapitals und kapitalistischer Gesellschaftsverhältnisse und verband somit wesentliche Ideen des Marxismus mit dem Raumdiskurs. Für Bernd Belina und Boris Michel lassen sich seine Grundaussagen folgendermaßen zusammenfassen:

Erstens die Idee, Raum als soziales Produkt zu verstehen, in dem zweitens abstrakte soziale Prozesse und Strukturen konkret werden. Aus diesen beiden Punkten zusammengenommen folgt drittens, dass alle Raumproduktionen umkämpft sind. (Belina/Michel 2007:19)

³ „A certain spatial turn has often seemed to offer one of the more productive ways of distinguishing postmodernism from modernism proper (...).“ (Jameson 1991:154)

Die Theorien Lefebvres waren richtungsweisend in der Raumdebatte, allerdings war er nicht der erste, der sich mit den Qualitäten des Raums auseinandersetzte, David Harvey weist daraufhin, dass bereits bei Durkheim 1915 die Konzepte Raum und Zeit als soziale Konstrukte zu finden sind (Harvey 2007:36). Er selbst beschäftigte sich auch in *Social Justice and the City* (1973) mit der Frage, wie „sozialer Raum“ theoretisch zu verstehen sei und kommt unabhängig von Lefebvre zu ähnlichen Schlussfolgerungen:

Es gibt keine philosophischen Antworten auf philosophische Fragen, die das Wesen des Raums betreffen – die Antworten liegen in der menschlichen Praxis. Die Frage „Was ist Raum?“ wird deshalb ersetzt durch die Frage „Wie kommt es, dass unterschiedliche Praxen unterschiedliche Raumkonzepte hervorbringen und nutzen?“ (Harvey 1973:13)

Menschliche Praktiken erzeugen auch bei Michel de Certeau (1988) Räume, für ihn entsteht der urbane Raum erst durch Alltagshandlungen, wie Gehen – was für ihn die grundlegende Tätigkeit einer Stadterfahrung schlechthin ist. Orte die ignoriert werden, verschwinden auch mit der Zeit (de Certeau 1988:191). Er unterscheidet zwischen den Begriffen Raum und Ort und bezieht sich dabei auf Merleau-Ponty, der sich als erstes theoretische Gedanken über das Konzept des anthropologischen Raums im Gegensatz zum geometrischen Raum gemacht hat: „Anthropological space is irreducible to physicality and transcends its structural dimensions to encompass human activity as constituent of the identity of the space itself.“ (Merleau-Ponty 1945, zitiert nach Ciolfi und Bannon 2005:222)

Eine differenzierte Betrachtung von Raumkonzepten finden wir auch beim Soziologen Pierre Bourdieu, wie Lefebvre stützt er sich ebenso auf marxistische Theorien und entwickelt ein dialektisches Raummodell, in dem der physische Raum ein Konstrukt des sozialen Raums darstellt.

Der soziale Raum ist nicht der physische Raum, realisiert sich aber tendenziell und auf mehr oder minder exakte und vollständige Weise innerhalb derselben. Das erklärt, warum es so schwerfällt, ihn als solchen zu reflektieren. Der in bestimmter Weise von uns bewohnte und uns bekannte Raum ist sozial konstruiert und markiert. (Bourdieu 1991b:28)

Grundlegend in seinem Werk ist auch die Auseinandersetzung mit der Machtverteilung im Raum und dessen Ausdruck durch bauliche Strukturen; architektonische Räume sind für ihn die „wichtigsten Komponenten der Symbolik der Macht“, sie richten „stumme Gebote“ an den Körper (Bourdieu 1991a:28).

Zwei wichtige Konzepte in der Raumforschung auf die ich später in der Filmanalyse im empirischen Teil der Arbeit zurückgreifen möchte, sind Foucaults Heterotopien, ein Begriff auf den

er 1967 in seinem Aufsatz „Andere Räume“ (1992) eingeht, und Marc Augé Nicht-Orte, über die er 1992 im Buch *Orte und Nicht-Orte* (1994) schreibt.

2.1.1. Nicht-Orte

Nach Augé wird der urbane und suburbane Raum in der Postmoderne zunehmend durch bedeutungslose Nicht-Orte gekennzeichnet, diese beschreibt er folgendermaßen:

So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, dass die „Übermoderne“ Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind und, anders als die Baudelairesche Moderne, die alten Orte nicht integrieren; (Augé 1994:93)

Damit gemeint sind Orte wie Flughäfen, Tankstellen, Supermärkte, Hotels, Einkaufszentren oder Autobahnen, sie werden lediglich nur durchquert, sind aber nicht zum Verweilen konzipiert. Anders als beim sogenannten traditionellen anthropologischen Ort, der historisch gewachsen und geprägt durch menschliche Praktiken ist, sind sie gekennzeichnet vom Fehlen geschichtlicher und sozialer Zusammenhänge, es herrscht eine kommunikative Verwahrlosung. Weder Identität, noch Beziehungen werden in ihnen geschaffen, sondern nur „Einsamkeit und Ähnlichkeit“ (Augé 1994:121). Normalerweise bringt ein Zusammentreffen von Individuen Soziales hervor und erzeugt dadurch Orte, aber in der „Übermoderne“ herrscht ein Widerspruch, denn in ihr nehmen BewohnerInnen meist nur die Rolle von KonsumentInnen ein. (ebd.:130)

Die moderne chinesische Großstadt, und allen voran Beijing, ist von Nicht-Orten durchzogen, allerdings ist dabei die Praxis der Aneignung beziehungsweise der Zweckentfremdung öffentlicher Räume, wie Gehsteige oder Fußgängerbrücken, ein wichtiger Aspekt der nicht zu verachten ist. Denn indem man diese Orte für einen gewissen Zeitraum für eine andere Tätigkeit nützt, als die von der Stadtplanung dafür vorgesehene, kann ein bedeutungsleerer Raum, ein Nicht-Ort, dadurch temporär eine Bedeutung erhalten (Hassenpflug 2009:31). Ein weiteres Merkmal, das einen Nicht-Ort kennzeichnet und im chinesischen Kontext relevant ist, besteht in seiner Ahistorizität. Da sie nur passiert werden, existiert man dort auch nur in der Gegenwart (Augé 1994:122). Genauso ist das heutige Peking geprägt vom Verschwinden historischer Räume und besteht größtenteils aus einer Ansammlung von aus dem Boden gestampfter Architekturen ohne jeglichen Bezug zur Geschichte oder Tradition.

2.1.2 Heterotopien

Foucaults Konzept der Heterotopien ist auch interessant für die Auseinandersetzung mit der filmischen Darstellung Pekings, da eine Funktion, die er ihnen zuschreibt, das Schaffen eines Illusionsraums ist, der den gesamten Realraum und alle realen Orte, an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt (Foucault 1992:45). Er zieht hierfür eine Analogie zum Spiegel:

Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels. (...) Aber der Spiegel ist auch eine Heterotopie, insofern er wirklich existiert und insofern er mich auf den Platz zurückschickt, den ich wirklich einnehme; (Foucault 1992:39)

Durch die Metapher des Spiegels möchte er die Dualität und Widersprüchlichkeit der Realität und Utopie aufzeigen; der Spiegel fungiert sowohl als Utopie, da das Bild, dass man darin sieht, nicht wirklich existiert, als auch als Heterotopie, in dem er den Platz, den man einnimmt in dem Moment, wo man sich darin erblickt wirklich macht, aber gleichzeitig auch unwirklich macht, da er nur von einem virtuellen Punkt aus wahrnehmbar ist (Foucault 1992:39). Konkretere Beispiele für Heterotopien sind für ihn Orte, die Menschen (freiwillig oder zwangsmäßig) in Krisen- oder Abweichungssituationen aufsuchen und deren Zugang auch meist beschränkt ist; darunter fallen mitunter psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Altersheime und Friedhöfe. Diese betrachtet er als:

„wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“ (Foucault 1992:39)

Durch soziale Exklusionsprozesse werden solche Räume kreiert und Individuen, deren Verhalten von der gängigen Norm abweicht, werden an den gesellschaftlichen und auch urbanen Rand gedrängt.

Zhang Yingjin stellt die Verbindung von Heterotopien zum gegenwärtigen urbanen und filmischen Raum Chinas her (Zhang 2010:13). Denn in Filmen werden utopische Räume kreiert, die mit dem Imaginären und dem Symbolhaften gefüllt sind, und bei Stadtdarstellungen, die nicht von offizieller Seite her sanktioniert wurden, entsteht dadurch eine Art Gegenentwurf zum wirklichen Raum der Gesellschaft, der zwar genauso existiert, aber als Abweichung betrachtet wird und keine Daseinsberechtigung erhält oder nur marginal geduldet werden. So fallen sowohl Räume, die von

gesellschaftlichen Außenseitern bewohnt werden, wie Migrantendörfer innerhalb von Chinas Großstädten, als auch der filmische Raum, der ihr Leben präsentiert in Foucaults Kategorie der Heterotopie. Des Weiteren kann der im massiven Umbau befindliche urbane Raum Pekings selbst als Heterotopie gesehen werden, da er geprägt ist von Ruinen der alten Stadtviertel, dazu schreibt Zhang:

„Characteristic of the logic of contestation and inversion in heterotopias, ruins provide evidence of the authenticity of the past precisely at the same moment that their fragmentary embodiment bears witness to the disappearance of the past and thereby invites viewers to imagine or reconstruct a lost whole from the enduring fragment.“ (Zhang 2010:42)

2.2. Raum und Macht

Theorien zur Macht des Raums sind mittlerweile in vielen Forschungsbereichen der Kultur- und Sozialwissenschaften vordringlich geworden. Bourdieus Ansicht, dass es „in einer hierarchisierten Gesellschaft keinen Raum gibt, der nicht hierarchisiert ist“ (Bourdieu 1991b:27), hat sich umfassend etabliert. Raumordnungen mit komplexen Bewegungs- und Aufenthaltshierarchien durchziehen unsere heutigen Städte und gewährleisten so die Machtausübung und -verstärkung durch den Raum. Die Kontrolle über Körper und Raum ist elementar für die Erhaltung politischer Macht (Scheller 1995:52). Wir sind umgeben von einer baulichen Umwelt, architektonische Räume sind allgegenwärtig, so dass wir ihre symbolische Gewalt, durch ihre dauerhafte Einschreibung in unseren sozialen Realitäten und den dadurch entstehenden „Naturalisierungseffekt“ nicht mehr länger wahrnehmen. Diese Unsichtbarkeit gibt dem Raum als Kontrollmittel eine ganz besondere Macht der subtilsten Art (Bourdieu 1991b:27). Ihr zu Entkommen scheint in der heutigen Stadt unmöglich zu sein, denn sie prägt alle Bereiche des Lebens jedes urbanen Individuums. Besonders Frauen und sozial benachteiligte Menschen sind in ihrer Raumverfügung eingeschränkt. Erstere können in vielen Städten bestimmte Orte und Plätze nicht beliebig nutzen, wenn sie sexistischen Übergriffen jedweder Art entgehen möchten. In einer patriarchalen Gesellschaft manifestiert sich dieses Geschlechterverhältnis auch in räumlichen Mustern und Zeichen, was eine misogynie Repräsentationsform hervorbringt und dadurch dieses Verhältnis zugleich stets aufs Neue reproduziert und die Kontrolle über den weiblichen Körper auf den Raum und seine Signale übertragen wird (Dörhöfer 1998:23). In der feministischen Stadtforschung wird das Thema der räumlichen Diskriminierung seit einigen Jahren eingehend behandelt, zum Beispiel schreibt Elizabeth Grosz:

Finally, the city's form and structure provide the context in which social rules and

expectations are internalized or habituated in order to ensure social conformity, or position social marginality at a safe or insulated and bounded distance (ghettoization). This means that the city must be seen as the most immediately concrete locus for the production and circulation of power. (Grosz 1992:250)

Menschen werden auch charakterisiert durch Orte an denen sie ansässig sind, wer keinen festen Wohnsitz hat oder obdachlos ist, ist praktisch existenzlos und befindet sich außerhalb der Gesellschaft, wohingegen der Besitz von Raum (Häuser, Ackerland, usw.) „auch die Form par excellence der ostentativen Zurschaustellung von Macht“ darstellt (Bourdieu 1991b:26). Wer über wenig Kapital verfügt, ist auch in seinem Bewegungsraum eingeschränkt, das heißt von manchen Orten, die Konsum erfordern, ausgeschlossen oder es wird ihnen der Eintritt bereits auf Grund ihres Auftretens verwehrt (durch das Nichterfüllen eines bestimmten Dresscodes). Ebenso wenig sind sie in der Lage zu verreisen.

Der Raum ist im alltäglichen Leben immer mit Bedeutung angereichert, so gibt es in vielen öffentlichen Gebäuden, wie Hotels, immer noch getrennte Eingänge und Aufzüge für Gäste und Reinigungspersonal, deren Bewegungsraum auf bestimmte Bereiche begrenzt ist. Wohnhäuser spiegeln ebenfalls eine Wertehierarchie wieder, indem höhere Etagen meist teurere Wohnungen beherbergen und insbesondere in chinesischen Großstädten viele MigrantenarbeiterInnen auf engstem Raum im Keller, ohne Tageslicht leben müssen. Die wohlhabende Schicht demonstriert ihren Status durch die erhöhte Lage ihrer Wohnungen und verfügt nicht nur über mehr Grundbesitz, sondern durch den Aus- und Überblick, den sie dadurch gewinnen, auch über mehr visuellen Raum. Durch den Blick aus dem Fenster, bei dem sie die „Welt zu ihren Füßen“ wahrnehmen, vergewissern sie sich ihrer erhabenen Position in der Gesellschaft (Tuan 1977:38).

Durch diese „subtile Geographie des Einschlusses, der Begrenzung, der Überwachung, der Aufteilung, der sozialen Disziplin und räumlichen Differenzierungen“ (Soja 1989:153) schützen sowohl politische Machthaber, als auch herrschende Klassen ihre gesellschaftliche Macht. Soja bezieht sich hierbei auf Foucault, der in *Überwachung und Strafe* (1977) von einer Formierung der Macht basierend auf der räumlichen Verteilung der individuellen Körper spricht. Insbesondere betrachtet er dabei die Gefängnisform des Panoptikums, entwickelt vom englischen Philosophen Jeremy Bentham, dass für ihn ein Sinnbild der modernen Gesellschaften darstellt, da in ihnen neue Architekturen geschaffen werden, deren Zweck nicht länger nur repräsentativ ist, wie bei Prunkbauten der Machthaber, oder die Überwachung der äußeren Räume, wie bei Festungsanlagen, wichtig ist, sondern auch Kontrolle und Sichtbarmachung der Individuen, die sich im Inneren der Räume befinden, wesentlich werden. Es geht für ihn „um eine Architektur, die ein Instrument zur

Transformation der Individuen ist: auf diejenigen, welche sie verwahrt, einwirkt, ihr Verhalten beeinflussbar macht, die Wirkung der Macht bis zu ihnen vordringen lässt, sie einer Erkenntnis aussetzt und sie verändert.“ (Foucault 1977:222) Für Foucault hat der Raum bei jeglicher Machtausübung eine fundamentale Bedeutung und veranschaulicht am besten die Funktionsweisen der Macht.

Als eindringliches Beispiel für den Einsatz der Raumplanung als Herrschaftsinstrument gilt die urbane Transformation von Paris im 19. Jahrhundert durch Baron Haussmann; es war die erste und weitest reichende Anpassung eines städtischen Raums an die Bedingungen des Industriekapitalismus (Mümken 2012:101) und bis zum massiven Umbau in den chinesischen Städten seit den 1980er Jahren das größte Urbanisierungsprojekt der Geschichte.⁴

Seit der Französischen Revolution 1789 wurde der Mensch auf der Straße als eine ständige Bedrohung der herrschenden Ordnung betrachtet, da die „Masse“ auf der Straße bewiesen hat in der Lage zu sein, eine Regierung zu stürzen. Daraufhin setzte „im urbanistischen Diskurs ein politischer Kampf auf der Straße und um die Straße ein, der als 'Straßenpolitik' bezeichnet werden kann. Die Straße wird in den Augen der Obrigkeit zu einem Ort ständig lauender und allgegenwärtiger Gefährdung der öffentlichen Ordnung.“ (Mümken 2012:108f)

Die Organisation des Raumes in der Moderne zeigt, dass die Idee der Sanierung der Stadt immer auch bedeutet, dass 'die Stadt dem polizeilichen Blick vertraut' gemacht werden soll. Die Ordnung des Raumes soll nicht nur die Cholera verhindern, sondern auch politische und soziale Unruhen und außerdem die Stadt an die kapitalistischen Erfordernisse anpassen. Die Sanierung des städtischen Raumes in der Moderne bedeutet die Neuordnung und die Transformation von Stadt und Gesellschaft. (Mümken 2012:118)

Laut Guy Debord erfolgte die umfassende Neugestaltung Paris' einzig aus dem Grund, damit Truppen im Falle eines Aufstands schneller auf den erweiterten Boulevards durchmarschieren konnten (Debord 1955:11). Walter Benjamin kommt im *Passagenwerk* zu der gleichen Ansicht, für ihn erfüllten die neuen Boulevards die Funktion, Barrikaden in der Stadt, die zuvor in Bürgerkriegen in den Horten des Widerstands errichtet worden sind, zu verhindern und die Arbeiterviertel mit den Kasernen und Bahnhöfen auf kürzestem Weg zu verbinden, um im Falle erneuter Unruhen einen schnellst möglichen Eingriff der Armee zu gewährleisten (Benjamin 1991:57). Die Straße bekam dadurch nicht nur eine Funktion der Verbindung, sondern auch die der Trennung, dieser Dualismus ist als eine wesentliche Qualität der Straße in der Moderne zu betrachten. (Mümken 2012:115)⁵

⁴ Klaus Ronneberger im Vortrag „Widerständige Raumanneignung: Klaus Ronneberger zur Urbanismuskritik von Guy Debord, Henri Lefebvre und Jacques Tati“, 12.10.2012, Wien.

⁵ Ein weiteres anschauliches Beispiel wäre der Cross Bronx Expressway in New York, der eine Fragmentierung des

Diese Art der staatlichen Kontrolle durch stadtplanerische Eingriffe wurde im Peking des 21. Jahrhunderts auf ähnliche Weise fortgesetzt, im folgenden Kapitel wird darauf eingegangen, wie sich politische Macht im urbanen Raum Chinas ausdrückt.

Stadtteils Bronx schuf und nur denen die ein Auto besaßen einen „Fluchtweg in Form von Brücken und Autobahnen bot, um dem Lärm der Streikenden, der Bettler und der Notleidenden zu entkommen.“ (Sennet 1994:448)

3. Raum in China

Raum und Architektur waren in China schon immer mit einer ausgeprägten Symbolsprache behaftet, vor allem die Macht und Zentralität des Kaisers, beziehungsweise später die der Kommunistischen Partei finden Ausdruck im baulichen Raum Chinas- Allerdings unterscheidet sich die traditionelle chinesische Raumsemiologie stark vom westlichen Verständnis, ihre kulturellen Raumzeichen vermitteln teilweise gegenteilige Botschaften.

In der traditionellen chinesischen Stadt zum Beispiel, gab es eine klare Unterscheidung zwischen einem vorderen und hinteren Bereich, wobei der Süden die privilegierte Assoziation mit der Vorderseite zugeteilt bekam, dies ist deutlich zu sehen an dem Aufbau der Verbotenen Stadt, deren Haupteingang sich im Süden befindet und auch an der für zeremonielle Zwecke bestimmte breiten Straße, die daran vorbeizieht. Der Norden hingegen, war für kommerzielle Zwecke vorgesehen. Der Blick des Kaisers war somit auch auf den Süden gerichtet, seine linke Seite war der Osten – wo die Sonne aufgeht – und wird deswegen mit *yang*, dem Männlichen und Guten, und seine rechte Seite demzufolge mit dem *yin*, dem Weiblichen und Schlechten assoziiert (Tuan 1977:41). Diese Aufteilung ist ungewöhnlich, da in fast allen Kulturen die rechte Seite mit positiven Attributen bestückt ist und der linken gegenüber bevorzugt wird, die meist das Unreine und Unglücksverheißende repräsentiert. Ein Grund dafür liegt in der anthropozentrischen Weltsicht Chinas, in der der Herrscher im Mittelpunkt des Universums steht und die Aufteilung von Gut und Böse von seinem Blickwinkel aus bestimmt wird (Tuan 1977:44). Auch durch die Anwendung des Richtungssymbolismus, in dem bestimmte Riten an festgelegten Plätzen, die mit Bedeutung aufgeladen sind, abgehalten werden oder der symbolschwangeren Anordnung wichtiger Gebäude, imitiert der Kaiser die Bewegung des Universums, wie sie in der chinesischen Kosmologie beschrieben wurde und legitimiert somit seine Herrschaft (Wu 2005:20).

Dieter Hassenpflug weist in seinem Standardwerk *Der urbane Code Chinas* auf einen weiteren grundlegenden Unterschied zum westlichen Raumdiskurs hin: im alten China gab es außer in Tempeln und an Brückenköpfen überhaupt keine frei zugängigen öffentlichen Plätze (Hassenpflug 2009:38). Dadurch konnte nie eine Tradition für gemeinschaftliche Versammlungsplätze entstehen, die etwa der Agora im antiken Griechenland entsprach, die oft als Vorbild für öffentlichen Raum in der westlichen Welt herangezogen wird. Auf Grund dessen gibt es bis heute nur wenig öffentlich nutzbaren Raum in der chinesischen Stadt und die Raumsprache solcher Orte wird nicht verstanden. Öffentlichen Stadtraum verbindet Hassenpflug mit „westlichen Normen wie Zivilgesellschaft,

Demokratie, Partizipation, Freiheit der Stadt“ (ebd.:32), China ist zwar auf dem Weg dorthin, aber noch nicht angekommen. Raum in China sieht er in zwei Hauptkategorien geteilt, und zwar einerseits den gemeinschaftlichen, nachbarschaftlichen, familiären Raum und andererseits den gesellschaftlichen, zivilen Raum, ersterer befindet sich innerhalb des umzäunten Lebens- und Arbeitsbereichs, und letzterer außerhalb davon und wird als Nicht-Ort betrachtet.

Offener Stadtraum ist ein Raum, den man durchqueren oder überwinden muss, um am Ende wieder in einen bedeutungsvollen Raum einzutreten. (...) Es ist der Raum, der den Abstand zwischen den bedeutungsvollen Räumen mit Leere füllt. Dem offenen, bedeutungsarmen Raum steht der abgeschlossene, bedeutungsvolle Raum entschieden gegenüber. (Hassenpflug 2009:30f)

Für den Künstler und Kurator Li Zhenhua (2011) ist der Begriff des Öffentlichen in China, insbesondere seit der Machtübernahme durch die Kommunistische Partei in 1949, ein politisches Konstrukt, ihre Propaganda kreierte eine Öffentlichkeit, die zur Stärkung ihrer Machtbasis diente, im Raum drückte sich das vor allem durch die Expansion des Tian'anmen Platz und der Zerstörung des alten Peking aus. Traditionelle Architektur musste entsprechend den neuen politischen Bedürfnissen rekonstruiert werden:

1949 年之后，应该谈及的被创造的公共空间“广场”，对于中国，先有东、西市和法场这些传统的经济活动或是执法空间的传承，后受到苏联的影响，和对工业文明的追逐。1949 年之后天安门广场的扩大、北京城的拆除就与这一认知有关，传统建筑要按照政治需要和工业文明的想像被改造，北京城墙的拆除更是给这一自上至下的需要，提供了庞大的群众基础。⁶ (Li 2011:26)

Ein anderes Beispiel für die unterschiedliche Entwicklung von Raum in China sieht die Literaturwissenschaftlerin Jing Nie (2009) in der staatlich gelenkten Neudefinition von Raum und der damit einhergehenden Veränderung der Produktionsformen. Sie zeigt auf, dass Lefebvres Theorie von der Produktion des Raums, der durch die Produktion der Dinge geschaffen wird⁷, nicht auf die Prozesse in China zutrifft. Denn hier wurde zuerst der Raum in Form von Sonderwirtschaftszonen kreiert und erst danach entstanden die Produktionsformen, die man normalerweise in kapitalistischen Länder vorfindet. Es war eine politische und administrative Entscheidung in den frühen 1980er Jahren Shenzhen und Zhuhai als Experimentierräume für die

⁶ „Nach 1949 gebührt dem neu geschaffenen öffentlichen Raum „*guangchang*“ („Platz“) die meiste Beachtung, denn traditionell versammelten sich Menschen in China an Orten des Handels oder des Rechtsvollzugs, den Ost- und Südmärkten und Exekutionsplätzen. Erst später kam man unter den Einfluss der Sowjetunion und verfolgte den Weg der industriellen Zivilisation. Die Expansion des Tian'anmen Platzes und die Zerstörung Peking drückten genau dieses Verständnis aus: traditionelle Architektur musste nach politischen Bedürfnissen und den Vorstellungen von einer industrialisierten Zivilisation umgebaut werden. Der Abriss der Pekinger Stadtmauer erbrachte ebenso eine immense Massenbasis für dieses von oben nach unten gestellte Erfordernis.“ (Li 2011:26)

⁷ „(...) formerly each society to which history gave rise within the framework of a particular mode of production, and which bore the stamp of that mode of production's inherent characteristics, shaped its own space.“ (Lefebvre zitiert nach Nie 2009:195)

Marktwirtschaft und Privatisierung zu designieren; das ist eine wichtige Problematik, die zu beachten ist, denn das bedeutet, das in China zuerst Raum von der Regierung produziert wurde, um die Produktion von Dingen zu ermöglichen, und nicht anders herum, wie es von Lefebvre beschrieben wurde⁸ (Nie 2009:197).

Die Grundprämissen der westlichen Raumtheorien können zwar als Forschungsrahmen für eine Betrachtung des chinesischen Raums angewandt werden, da es sich auch hier um ein Produkt sozialer Praxen handelt, aber auf Grund der zahlreichen Eigenheiten der Semiotik des gebauten Raums in China, ist es bei dessen Analyse unabdingbar sich ein Wissen um historische und aktuelle chinesische Praktiken der Aneignung und Produktion von Raum zu erarbeiten und in die Interpretation zu integrieren.

3.1. Tian'anmen als Beispiel politischer Raumaneignung

Der Platz des Himmlischen Friedens ist bis heute noch der wichtigste architektonische Ausdruck der politischen Macht der Zentralregierung. Er wurde nach dem Roten Platz in Moskau, als Massenaufmarschplatz zur Inszenierung der patriotischen Einheit modelliert. Der Ausbau des wichtigsten Platzes des Landes wurde genauestens bedacht, es dauerte dreißig Jahre um alle historischen Gebäude, die im Weg standen, zu zerstören, damit die heutige Größe des Platzes erreicht werden konnte (Wu 2005:23). Der Bau dieses *guangchang* diente zum einen, als Gegenentwurf zum symbolischen Gewicht der Verbotenen Stadt, und zum anderen, auch um die Raumfolge der historischen Achse zu brechen, um eine „Neuordnung der zentralräumlichen Hierarchie“ zu schaffen (Hassenpflug 2009:85). Er entspricht einer kommunistischen Version des Champ de Mars (Exerzier- und Aufmarschplatz) und ist eine Machtdemonstration barocken Ausmaßes, in Folge dessen duldet er keine architektonische Konkurrenz mit der gleichen Raumsprache: als der Platz der Großen Wildgans in Xi'an gebaut wurde, zeigte sich die Zentralregierung nicht erfreut darüber, dass eine Provinzhauptstadt womöglich einen größeren Platz als Peking haben könnte (ebd.:37).

Nach außen hin präsentiert er sich als Platz des Volkes, da er im Gegensatz zu den geschlossenen

⁸ Interessanterweise wurde allerdings Lefebvres Aufmerksamkeit für den Raum geweckt, durch die staatliche Raumplanung in Frankreich und der Arbeit von DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale), deren Ziel es war, die Entstehung einer neuen sozialen und politischen Praxis zu begünstigen: „DATAR zielte darauf, Frankreich von einer fragwürdigen, manchmal katastrophalen, Perspektive her zu reorganisieren. (...) Ich weiß nicht von vielen Ländern, die über das Stadium der finanziellen Planung hinaus tatsächlich ihren Raum geplant haben.“ (Lefebvre in Burgel u.a. 1987:28, zitiert nach Soja 2007:83)

Räumen der Kaiserzeit nun einen „öffentlich“ zugängigen Ort für alle, im symbolbeladenen Zentrum der Hauptstadt darstellt (Wu 2013:248). Seine Raumsprache drückt aber eine andere Botschaft aus: durch die Errichtung einer erhöhten Plattform, von der aus die Machthaber Massenansammlungen begutachten konnten, wurde der Platz zum offiziellen Begegnungsraum zwischen dem Volk und der Führung. (Wu 2005:23) Durch die klare Aufteilung des Raums mit der Schaffung eines Podests für das Regime, von wo es auf das Volk wortwörtlich *herabblicken* kann, kommt die politische Botschaft des *guangchang* sehr klar zum Vorschein.

Allerdings wurde der politische Raum des Platzes im Laufe des letzten Jahrhunderts auch für eine Reihe von Massenbewegungen, die vom Volk initiiert wurden genutzt, angefangen bei den Studentenprotesten der Vierten Mai Bewegung 1919, über den Tian'anmen Zwischenfall am 5. April 1976, zur Trauerkundgebung von Zhou Enlais Tod, bis hin zu der gewaltsam niedergeschlagenen Demokratiebewegung vom 4. Juni 1989. Durch verschiedene Protestbewegungen und vermehrten Kunstaktionen seit der Reform und Öffnung konnte das Volk den Platz zumindest für kurze Momente für sich selbst nutzen und Besitz davon ergreifen. Denn durch inoffizielle und persönliche künstlerische Auseinandersetzungen erlangt der Raum eine neue Bedeutung und ist nicht nur länger Ausdruck politischer Macht; nach Lefebvre sind „the most effectively appropriated spaces (are) those occupied by symbols.“ (1991:366, zitiert nach Zhang 2010:55) Besonders durch die Verbreitung moderner westlicher Kunstformen wie Performance, Installationen, Multimedia- und Videokunst in den 1990er Jahren, boten sich KünstlerInnen neue Wege an, den Tian'anmen Platz zum Thema ihres Schaffens zu machen. Dadurch entstand ein radikaler Positionswandel des Platzes in der chinesischen Kunst, er wurde nicht mehr länger nur abgebildet, sondern es wurde mit ihm interagiert. Die KünstlerInnen schufen ihn neu, als einen Raum für politische und künstlerische Aktivitäten und Diskurse⁹ (Wu 2005:165).

Einen filmischen Aneignungsversuch wagte im Mai 1994 Zhang Yuan – kurz vor dem fünfjährigen Gedenktag des Tian'anmen Massakers und einen Monat nach seiner offiziellen Schaffenssperre als Filmemacher – in Form eines 100-minütigen Dokumentarfilms. Zusammen mit Duan Jichuan hielt er innerhalb von 24 Stunden das alltägliche Treiben auf dem Platz fest, vom Fahne hissen in der Morgendämmerung, über Kinder, die Drachen steigen lassen, bis zu den allgegenwärtigen Polizisten und Soldaten, die den Platz patrouillieren. Der Film ist komplett kommentarlos und drückt trotzdem eine unmissverständliche politische Botschaft aus- durch die Darstellung banaler

⁹ Als bekanntestes Beispiel für die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Tian'anmen Platz lässt sich wohl Ai Weiweis *A Study in Perspective – Tiananmen Square* (1995-2003) nennen. Einen umfassenden Überblick über Kunstaktionen auf dem Platz bietet Wu Hung in seinem Werk *Remaking Beijing* (2005).

Tätigkeiten an diesem Ort, der die absolute Macht der Partei repräsentiert, unterminiert er die offizielle Symbolsprache und gibt ihm eine neue Bedeutung (Zhang 2010:55).

Auch in der Originalversion von *Lost in Beijing* sind dokumentarische Aufnahmen von Alltagshandlungen auf dem Platz zu sehen, allerdings fielen sie der Zensur zum Opfer und mussten aus der Version, die kurzzeitig in China zu sehen war, herausgenommen werden (Landreth 2007). Somit ist der Platz, der eigentlich dem Volk gewidmet sein sollte, immer noch dermaßen symbolpolitisch aufgeladen, dass er nicht im Film gezeigt werden darf, obwohl er als genau ein solcher Ort – voll mit Menschen aus dem Volk – dargestellt wird. Zhang Yingjin fasst die Bedeutung des Tian'anmen Platzes folgendermaßen zusammen:

In short, Tiananmen Square, as the quintessential symbol of *guangchang* in contemporary China, remains at once an absolute space, an abstract space, a contradictory space, a differentiated space, a social space, a leisure space, potentially a counterspace, and therefore a utopian space. As a space of utopia occupied by the symbolic and the imaginary, it constitutes a central focus in our critical reflections on cinema and space in postsocialist China as well as a significant site of archaeological work for future historians. (Zhang 2010:56)

3.2. Stadt in China

Der urbane Raum Chinas ist in der anthropologischen Forschung lange Zeit hindurch missachtet worden. Erst in den 1960er Jahren leitete G. William Skinners Analyse, basierend auf Walter Christallers (1933) „System der zentralen Orte“, über regionale Strukturen in China, ein Umdenken ein, mit der Beobachtung, dass Städte die eigentlichen Zentren der chinesischen Gesellschaft und Kultur bildeten und eine eindeutige geographische Hierarchie besteht (Zhang 2001:9, Wu 2013:29). Ein Grund für dieses Interessenungleichgewicht lag wohl darin, dass die kommunistische Revolution in China sich nach außen hin, als eine ländliche, anti-urbane Bewegung präsentierte, die eine Umverteilung des Wohlstands zu Gunsten der Bauern als Ziel hatte- Dieser Eindruck war auch in Europa verbreitet, so thematisierte sogar Lefebvre die Stadt-Land Dichotomie in China:

Inzwischen prangert – so scheint es – die marxistisch-leninistische Denkschule in China die Metropole als Zentrum despotischer Macht an (was nicht ohne Wahrheitsgehalt ist). Sie betrachtet die Stadt als gegen das Bauerntum gerichtetes Bollwerk und als Festung. Die Großstädte, die Sitz der Betriebe und der Banken, der Handelsunternehmen und der Ämter zur Vermittlung menschlicher Arbeitskraft sind, die hungernden Millionen in ihren Bann ziehen, sollen zerschmettert werden. (Lefebvre 1970:122)

Aber durch das Streben nach Modernisierung kam es zu einer Schwerpunktsetzung auf den Aufbau

der Industrie in den Städten, wodurch die ländliche Bevölkerung ganz nach unten in der ökonomischen und politischen Hierarchie rutschte. Es gab zwar immer wieder Versuche dieses Ungleichgewicht auszugleichen, vor allem durch den Großen Sprung nach vorn (1958-1961) und zwischen 1949 und 1978 gab es tatsächlich beträchtliche Verbesserungen im Bildungs- und Gesundheitssystem und der Strom- und Wasserversorgung am Land. Jedoch wuchs die Kluft zwischen Stadt und Land beträchtlich während der Herrschaft Maos, insbesondere durch die Einführung des Hukou-Systems (siehe Kapitel 3.3) und Benachteiligungen in der Lebensmittelrationierung (Brown 2012:5):

Over the course of the 1950s, 1960s and 1970s, cities became privileged spaces while villages became dumping grounds. City-dwellers enjoyed special perks while villagers endured bitter sacrifices. Contrary to the wishes of Mao and other top leaders, cities and villages became alienated from one another. (Brown 2012:2)

Nach der Einleitung der Reform und Öffnungspolitik 1978 wurde die Stadt bald gemeinhin als Motor des wirtschaftlichen Wachstums und der Entwicklung betrachtet. Ihr rasantes Wachstum ist wohl einer der wichtigsten Aspekte, die die Veränderung Chinas in den letzten dreißig Jahren mitdefinierte. Das äußert sich auch an den beeindruckenden Zahlen: 1980 lebten noch 80 Prozent der chinesischen Gesamtbevölkerung am Land, 2013 sind bereits mehr als die Hälfte in Städte gezogen, 51 Prozent der 1,4 Milliarden Menschen macht nun die urbane Bevölkerung aus (Wu 2013:71).

Durch die beschleunigten Urbanisierungs- und Globalisierungsprozesse und die Umstellung zur Marktwirtschaft, haben sich chinesische Städte radikal verändert, traditionelle Architekturen und Kultursymbole sind ersetzt worden durch glänzende Glastürme und gesichtslose Betonbunker. Die Menschen, die sich in Mitten dieser Transformation befinden und diesen Raum bewohnen, erleben auch dadurch eine Transformation an ihnen selbst (Nie 2009:199). Die Stadt wird zusehends

incoherent and incomprehensible; its growth is visible from the forest of cranes and scaffolding, the roaring sound of bulldozers, the dust and mud – signifiers of a never-ending destruction and construction. Old houses are coming down every day to make room for new buildings, often glittering highrises in so-called postmodern styles. To some city residents, demolition means forced relocation; to others it means a deepening alienation of people from the city. (Wu 1998:64)

Wu Hung beschreibt die Situation in chinesischen Städten sehr trefflich, KünstlerInnen und FilmemacherInnen versuchen mit dieser Fragmentierung der Gesellschaft umzugehen in dem sie diesen Umbruch in ihren Werken dokumentieren und reflektieren, Ruinen tauchten im Zuge der Zerstörung der alten Stadtviertel als Motiv erstmals in der chinesischen bildenden Kunst in den 1990er Jahren auf – traditionell war die Darstellung von Ruinen tabuisiert, da es als

unglücksverheißend galt (Wu 1998:60). Die Veränderung der Stadt ging soweit, dass in Peking bis 2008 nur noch fünf Prozent der historischen Bausubstanz erhalten waren (Becker 2008:8). Statt den Hutong definieren nun Plattenbausiedlungen das Stadtbild, die nach dem Vorbild westlicher Satellitenstädte modelliert wurden. Allerdings haben sich die architektonischen Elemente des Fordismus im chinesischen Wohnbau viel konsequenter durchgesetzt als in Europa, da besonders der süd-orientierte Zeilenbau von klimatischen und status-symbolischen Vorteilen war. (Hassenpflug 2009:12)

Die Kommodifizierung des kommunalen Lebensraums, ein weiteres Projekt des Fordismus, prägt als zweite treibende Kraft den urbanen Raum. Dadurch entsteht eine Reihe gesellschaftlicher Konfliktfelder, welche die Flächennutzung oder Zonierung betreffen und die städtische Bevölkerung in zwei Gruppen teilt:

In diejenigen, welche in der baulichen Umwelt eine Maschine zur Reproduktion ihres Kapitals sehen, und in diejenigen, für die das Städtische über die Nutzung als Arbeits- und Lebensraum definiert ist. (...) Es kann aufgrund dieser Zusammenhänge ausgeschlossen werden, dass das Wachstum der Stadt (also die Produktion des Raumes nach Maßgaben der hegemonialen wirtschaftlichen Kräfte der Stadt) neutralen Charakter hat. (...) Die Produktion des Raumes im Sinne des herrschenden ökonomischen Wachstums (Erhöhung des Tauschwertes des besonderen Ortes) wird stets mit einer Verringerung des Gebrauchswertes der Stadt für einen Teil der Bevölkerung (oft für alle) einhergehen. (Keil 1991:205ff)

Wie bereits im Kapitel 3 besprochen, herrscht in China auf Grund des abrupten Übergangs vom hochgradig politisierten zum kommodifizierten Raum, ein verbreitetes Unverständnis gegenüber dem öffentlichem Stadtraum. Nachbarschafts-, Gemeindeplätze und Parks haben sich zwar in den letzten Jahrzehnten immer mehr als Treffpunkt der älteren Generationen für Gymnastik oder Tanz verbreitet, treffen aber mittlerweile auf den Widerstand der neuen Mittelschicht, die sich gestört fühlt, durch die dabei gespielte Musik und auch der Tätigkeit gegenüber verständnislos ist, da für sie lediglich Konsumhandlungen den Aufenthalt in einem öffentlichen Raum legitimieren. (Siemons 2014)

So steht nach wie vor der abgezaunte nachbarschaftlich, familiäre Raum im Zentrum der chinesischen Stadt, das Schlüsselwort „Exklusion“ definiert für Hassenpflug (2009) den urbanen Raum in China. Jeder der es sich leisten kann, wohnt in einer *gated community*, einem verriegelten und bewachten Wohnkomplex; eine andere Form des Wohnhauses wird gegenwärtig in China nicht einmal mehr gebaut, sogar Villen, außerhalb der Stadtzentren, gibt es nur in diesem Bausystem. Dies führt er auf den Wunsch der Zugehörigkeit zu einem Kollektiv zurück, ganz im Gegensatz zu dem Streben nach Individualismus, das in westlichen Gesellschaften vorherrscht (Hassenpflug

2009:66).

Gebaut werden all diese neuen Wohnviertel von Millionen an WanderarbeiterInnen. Erst durch ihre Arbeit entsteht das neue Gesicht der Stadt, allerdings wird ihre Präsenz im urbanen Raum marginalisiert und zum Teil sogar negiert, obwohl sie mittlerweile einen beträchtlichen Teil der Stadtbevölkerung ausmachen. Besonders in der Hauptstadt wird ihre Anwesenheit als Bedrohung wahrgenommen, da ihre Alltagspraktiken neue soziale Räume erzeugen, die die bestehende soziale Ordnung und staatliche Kontrolle herausfordern. Das folgende Kapitel setzt sich mit ihrer Situation auseinander und verdeutlicht die räumliche Diskriminierung, der sie ausgesetzt sind, unter anderem anhand des Abrisses der Zhejiang Siedlung, eines Migrantendorfes innerhalb Pekings, dass bis 1995 bis zu 100.000 MigrantInnen aus der Provinz Zhejiang beherbergte.

3.3. MigrantenarbeiterInnen

Die Arbeitsmigration, die seit der Reform und Öffnung in China von statten ging, stellte höchstwahrscheinlich die größte Migrationswelle in der Geschichte der Menschheit dar. Seit 1983 sind mehr als hundert Millionen Bauern in Städte gezogen, MigrantenarbeiterInnen sind unabkömmlich für das Funktionieren der urbanen Ökonomie geworden, sie sind verantwortlich für die Veränderung des chinesischen Stadtbilds und fordern die staatlich erzeugte Kluft zwischen Stadt und Land heraus (Wu 2013:4). Bis heute sind sie Opfer einer Reihe von Vorurteilen, sie werden in der chinesischen Gesellschaft diskriminiert, kriminalisiert und dieses Bild wird auch von den staatlichen Medien weitestgehend verbreitet, denn sie werden von der Regierung als Bedrohung betrachtet. „The very existence of this large, mobile, and unmanageable population has called into question the old Chinese socialist control based on a relatively stable population fixed in space.” (Zhang 2001b:2)

Die erste große Migrationswelle der Volksrepublik fand bereits in den 1950er Jahren statt, zwanzig Millionen Bauern und Bäuerinnen wanderten in die Städte und wurden zum nationalen Problem, da Arbeitslosigkeit und Lebensmittelknappheit befürchtet wurden. Manche Funktionäre waren damals der Ansicht, dass es für den Industrialisierungsprozess notwendig war, dass die ländliche Bevölkerung weiterhin Felder bestellte, um die Versorgung für die IndustriearbeiterInnen zu sichern. Das Einschränken der räumlichen Mobilität wurde auch als Mittel zum Erhalt der sozialen Stabilität und der kommunistischen Herrschaft gesehen (Zhang 2001b:25). Mit der Einführung des Haushaltregistrierungssystems (*hukou*) 1958 wurde endgültig eine Zweiklassengesellschaft kreiert, bei der die Bauern das Nachsehen hatten. Von nun an waren sie an ihre Geburtsorte gebunden und

durften nicht mehr in die urbanen Zentren migrieren, Sie hatten weder ein Anrecht auf staatliche Wohnsubvention, noch Zugang zu Essensrationen, Schulen, medizinischer Versorgung oder Arbeit.¹⁰

Erst Ende der 1970er kam es im Zuge der Reform und Öffnungspolitik zu einer Lockerung der Migrationsregulierung, auf Grund des großen Bedarfs an billigen Arbeitskräften in den Städten. Dieser neue Strom an MigrantenarbeiterInnen wurde sowohl vom Staat, als auch von den städtischen Bewohnern als Bedrohung wahrgenommen, Versuche dieser Wanderung Einhalt zu gebieten, schlugen aber fehl, die wachsende Wirtschaft verlangte nach immer mehr Menschen, die gefährliche und schmutzige Jobs im Servicesektor übernahmen. Darum kam es in den späten 80ern zwar zu einer Strategieänderung, anstatt die Migration weiterhin zu illegalisieren, galt es sie mit neuen Regulierungsgesetzen unter Kontrolle zu bringen, aber in Peking ist es nach wie vor so gut wie unmöglich für WanderarbeiterInnen ein städtisches Hukou zu erlangen (Zhang 2001b:28).

Das Hukou-System ist identitätsstiftend für MigrantenarbeiterInnen, weil sie ihrer Rechte in der Stadt beraubt sind und nur Berufe ausüben können, die „dirty, difficult, dangerous, and low-paying“ (Sun 2009:7) sind und von Städtern gemieden werden. Es ist sowohl auf einer materiellen, als auch symbolischen Ebene diskriminierend, es spaltet die Stadtbevölkerung in eine klare Zweiklassengesellschaft und ist mitverantwortlich für die Institutionalisierung von soziokulturellen Unterschieden und Ungleichheiten. Dieses Gesetz ermöglicht den ArbeitgeberInnen eine gesellschaftlich akzeptierte Form der Diskriminierung gegenüber WanderarbeiterInnen und rechtfertigt so niedrigere Löhne und schlechte Arbeitsbedingungen (Jacka 2006:90).

Zusätzlich zu den Diskriminierungen denen MigrantenarbeiterInnen als soziale Gruppe ausgesetzt sind, leiden Arbeiterinnen an genderbedingten Nachteilen. Die Beschäftigungsbereiche sind nur sehr gering und allesamt schlechter bezahlt, ihre reproduktiven Aktivitäten werden vom Staat überwacht, sexuelle Belästigung und auch Gewalt gehören häufig zum Alltag in ihren Jobs, letzteres erleiden sie auch teilweise durch ihre Ehemänner (Jacka 2006:115). Sie sind einer „triple oppression of global capitalism, state socialism, and familial patriarchy“ (Ngai 2005:4) ausgesetzt. Ein großer Teil der urbanen Arbeitsmöglichkeiten, die den Frauen offen stehen, sind in einer Weise sexualisiert, so ist eine häufige Voraussetzung für Jobs im Dienstleistungssektor, ein unverheirateter Status (Jacka 2006:45). Viele der Jobs sind auch von körperlicher Art, auch wenn es sich nicht um direkte Sexarbeit handelt, ein beträchtlicher Anteil der Arbeitsmigrantinnen sind als *baomu* (Haushaltshilfe) angestellt und leben direkt bei ihren ArbeitgeberInnen, Missbrauch ist dabei ein häufiges Problem,

¹⁰ Ausführliche Literatur zu Hukou: Solinger 1999, Potter und Potter 1990

mit dem aber die wenigsten an die Öffentlichkeit gehen. Die *baomu* als sexuelles Objekt ist auch bereits in Form einer offiziellen Dienstleistung etabliert worden, in Form der *shangchuang baomu* - der Haushaltsgehilfin, die mit ins Bett geht, eingeführt von einer Agentur in Xi'an als „new domestic service product“ (Sun 2009:89). Des Weiteren leisten sich immer mehr wohlhabende Städterinnen Ammen (*naima*), die ihre Kinder mit Muttermilch versorgen. 2006 tauchte dieser Beruf das erste Mal auf, seitdem gehen die Meinungen darüber auseinander, aber an einem Ende des Spektrums ist Sun auf diese Aussage gestoßen:

The market economy is, after all, an economy based on the principle of mutual help. In return for our labor, we receive from others things we don't have, but which we need for our survival. A contract for economic exchange only formalizes this relationship of mutual help, and allows it to be sustainable. (Wang Mingming 2006 in „Naima chongxian yu daode wuguan“, zitiert nach Sun 2009:102)

Die zunehmende Kommodifizierung aller Lebensbereiche in der kapitalistischen Großstadtesellschaft und die damit einhergehende zwischenmenschliche Entfremdung wurde bereits von Lefebvre im Paris der 1960er thematisiert (Belina/Michel 2007:16), Die Situation im heutigen China ist sogar extremer ausgeprägt, in dem Menschen offiziell als „Serviceprodukte“ angeboten werden.

Neben der sozialen Diskriminierung leiden MigrantenarbeiterInnen auch an einer räumlichen Diskriminierung, Sun (2009) stellt fest, dass es ungeschriebene Regeln zur Nutzung der Stadträume gibt, zusätzlich zu den bereits gegebenen Einschränkungen durch das Hukou-System:

Unlike the *flâneur* in the modern city, whose aimless stroll in urban public spaces bespeaks leisure and the power of the gaze, the figure of the migrant woman in Beijing cycling to work or seeking temporary refuge in the supermarket from the unwanted gaze of the city connotes a lack of these qualities. Her movements are remarkable similar to those of the „invisible flaneuse“ described in the feminist literature on woman and modernity in the West. (Sun 2009:118)

Durch ihre eingeschränkte Kaufkraft sind sie auch von vielen Orten ausgeschlossen, an denen es Konsumhandlungen bedarf, um einen Aufenthalt zu rechtfertigen. Deswegen sind zwei der beliebtesten Ausflugsziele für besuchende Angehörige der MigrantenarbeiterInnen der Tian'anmen Platz und das Mao Mausoleum, da , deren Besuch im Gegensatz zu den meisten Sehenswürdigkeiten mit keinerlei Kosten verbunden ist (Sun 2009:119). Selbst wenn sie sich teure Konsumgüter leisten (können), sind sie auf Grund von räumlichen Faktoren in deren Benutzung eingeschränkt, Sun veranschaulicht das durch eine Anekdote von einer Interviewpartnerin, die sich ein teures Mobiltelefon gekauft hat, es aber nicht verwenden konnte, weil sie wie viele weitere

MigrantenarbeiterInnen in gemieteten Kellerräumen wohnte. Auch die Möglichkeit eines Festnetztelefons stand ihr nicht offen, da ein Anschluss nur im Namen des Hauseigentümers gemacht werden konnte (ebd.:109).

Allerdings gab es seit den 1990ern Kleinunternehmer ländlicher Herkunft, die in Peking zu Reichtum gekommen sind, Li Zhang (2001a, 2001b) beschäftigte sich intensiv mit der großen Gruppe der Wenzhou Migranten, die vor allem im Textilhandel tätig sind. Anhand ihres Wohlstands und ihrer Lebenssituation in der Hauptstadt konnte Zhang eine Korrelation zwischen finanziellem Status (Kaufkraft) und urbaner Zugehörigkeit feststellen. Für viele von ihnen spielt die Hukou Problematik keine Rolle mehr, da sie Geld für ein wohlsituiertes Leben in der Stadt besitzen. Eine wohlhabende Interviewpartnerin meinte dazu: „Don't they realize that today's society belongs to those of us who have money? As long as we have money, Beijing is the place for us.“ (Zhang 2001b:44)

Aber auch wenn sich ArbeitsmigrantInnen in Peking angekommen fühlen und einen eigenen Lebensraum kreieren konnten, bleibt dieser Raum stets umkämpft, was vor allem durch den staatlichen Widerstand gegenüber der Ansiedlung von MigrantInnen der Provinz Zhejiang südlich des Dritten Rings deutlich wird. Im November 1995 unterschrieb der damalige Premierminister Li Peng die Anweisung, in der größten Migrantensiedlung Pekings, dem sogenannten Zhejiang Dorf (Zhejiangcun), „aufzuräumen und Ordnung wieder herzustellen“. Bereits im Dezember desselben Jahres verloren fast 40.000 MigrantInnen ihr Zuhause und mussten die Stadt verlassen. Diese Kampagne war Teil eines Kampfes um Macht, Raum und städtische Bürgerschaft, der initiiert worden war, nachdem Millionen von LandbewohnerInnen in die Städte strömten und sich hauptsächlich in den Außenbezirken der Großstädte sammelten. Durch diese neue Mobilität bangte die Regierung um ihre vormalige, durch das Hukou-System gewonnene Kontrolle über die Bevölkerung, denn eine neue Dynamik zwischen Staat und Gesellschaft war am Entstehen. Die neuen Stadtrandsiedlungen (*liudong renkou jujudian*) waren der Zentralregierung ein Dorn im Auge, da sie sozioökonomisch gesehen, relativ autonom handelten. Für die meisten Stadtbewohner stand diese *floating population* als Metapher für Unsicherheit, Ungewissheit und Instabilität, die die post-maoistischen Reformen mit sich brachten, da ihre Siedlungen in den staatlich kontrollierten Medien als Horte der Kriminalität und Unordnung dargestellt wurden, die die bestehende soziale Ordnung der Stadt bedrohten (Zhang 2001a:202). Aber das wovor sich die Regierung eigentlich fürchtete, war ihre räumliche Mobilität, durch die sie keiner strukturellen Position in der existierenden nationalen Ordnung zugehörten (ebd.:209).

Das Haushaltregistrierungssystem zwang MigrantInnen in der Stadt zu einem Außenseiterdasein, da sie offiziell keine Zugehörigkeit besaßen, somit über keine Rechte oder Unterstützung verfügten. Dadurch war es ihnen auch nicht gestattet, Land zu benutzen um Häuser zu bauen. Sie bauten aber trotzdem, allerdings „versteckt“ - diese unsichtbaren Orte und temporären Baumethoden sind konkrete Beispiele für den marginalisierten Status der Migranten in der Stadt. Aber in den Augen der Bezirks- und Stadtregierungen waren diese unautorisierten Aneignungen von städtischem Raum und deren Bebauungen eine Gefahr und eine Quelle alternativer sozialer Macht, die die staatliche Ordnung bedrohten (Zhang 2001a:205).

Die Berichte nach dem Abriss der Siedlung betonten die Leistung der Regierung im Aufräumen der „*sijiao*“ („tote Winkel“), den Lebensräumen der MigrantInnen und den Abriss der illegalen Häuser. Es wurde der Anschein erweckt dass Zhejiangcun nicht mehr länger existierte (obwohl innerhalb kurzer Zeit neue Bauarbeiten aufgenommen wurden und die Menschen wieder zurückkehrten), womit das Ziel der Aktion erreicht wurde, da durch das „Aufräumen“ die Glaubwürdigkeit der Stadtregierung als Schutzherr der StadtbewohnerInnen wiederhergestellt wurde (Zhang 2001a:218).

Der Abriss des Zhejiangcun war exemplarisch für die sowohl soziale, als auch räumliche Verdrängung von MigrantenarbeiterInnen in der Hauptstadt. Der Zweck dieses Vorhabens war von hochgradig raumsymbolischer Natur, denn es ging um die Demonstration der Wiedergewinnung der staatlichen Kontrolle über die Raumverfügung in Peking und der deutlichen Verweigerung eines Aufenthaltsrechts für Menschen ländlicher Herkunft. Vor diesem Hintergrund ist es von großer Bedeutung, dass Li Yu in einem Film über Peking nur MigrantInnen als ProtagonistInnen ausgewählt hat.

4. Film und Stadt

Die Entstehung von Film ist untrennbar mit der Entwicklung der modernen Großstadt verbunden. Modernisierungsprozesse und technologische Neuerungen zur Jahrhundertwende inspirierten die ersten Filmemacher, insbesondere die Erfindung des Kinetographen – der ersten Filmkamera und gleichzeitigem Projektor – durch die Lumière Brüder. Die ersten Filmsequenzen, die sie vorführten, um das neue Medium vorzustellen, waren dokumentarischer Natur und fingen vor allem Bewegung ein. Ihr berühmtester Kurzfilm *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) zeigt wie ein Zug in eine Station einfährt und Menschen ein- und aussteigen. Ein Mythos besagt, dass einige Zuseher tatsächlich glaubten, dass der Zug aus der Leinwand heraus in den Zuschauerraum fahren würde und sie daraufhin in Panik ausbrachen. Diese fünfzig Sekunden lange Sequenz vereinte die Sinnbilder der Moderne – Urbanität, Geschwindigkeit und das Kino – in einem zukunftssträchtigen Moment miteinander und schuf den Mythos Film (Mennel 2008:2). Aus dem Zusammenspiel zwischen technologischen Neuerungen, modernen Stadtarchitekturen und Massenunterhaltung entstanden zahlreiche Werke der frühen Filmgeschichte: Autos, Verkehr und Bewegung und Geschwindigkeit im Allgemeinen waren neue Elemente in der Großstadt und boten dafür spannende Motive (Mennel 2008:5). Ebenso wurden bereits sehr früh Aufnahmen von Straßen und Skylines als Bilder für Zwischenschnitte integriert, um den urbanen Handlungsraum zu etablieren. Giuliana Bruno gelingt es in ihrem Buch *Atlas of Emotion* diese symbiotische Entwicklung zwischen Stadt und Film treffend zu beschreiben: Here, metropolis and film interface as a distinctly modern production in which a correspondence between the city space and the film space, between the motion of the city and the moving image, exists. The machine of modernity that fabricated the city is also the “fabric” of film. (Bruno 2002:21)

Ein weiteres internationales Phänomen im frühen Stummfilm waren auch Panoramafilme, in Italien *dal vero* genannt, was so viel bedeutet wie „aus dem Leben“. Solche kurzen Dokumentarfilme, die Straßenszenen oder Rundblicke über die Stadt zeigten, waren beim urbanen Publikum sehr beliebt (Bruno 1993:88). Diese filmischen Reiseberichte wurden auch in Kinos vorgeführt, die Bewegung simulierten, in dem der Zuschauerraum einem Eisenbahnwagon nachempfunden wurde (Bruno 2002:20).

Sehr bald entstanden auch futuristische Darstellungen von fiktionalen Großstädten, die meist mit Urbanismuskritik verbunden waren, wie Fritz Langs *Metropolis* (1927), wahrscheinlich einer der bekanntesten Filme der Stummfilmzeit, der nicht nur die Filmgeschichte nachhaltig prägte, sondern

auch Architekten in ihrem Schaffen inspirierten. Diese gegenseitige Beeinflussung zwischen Stadt und Film ist ein andauerndes Phänomen: So existierte zum Beispiel der Nachtclub „Rick's Cafe“ im Film *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943) zunächst nicht in realiter, erst 2005 eröffnete ein Amerikaner ein Lokal unter diesem Namen in Casablanca. Heute stellt es eine der Hauptattraktionen der Stadt dar (Zimmermann 2007:60).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Stadt im Film immer seltener als zukunftsgerichteter Motor der Moderne dargestellt, sondern als desolater Ort der Perspektivlosigkeit (Trenka 2009:74). Das wird im Genre des Film Noir der vierziger Jahre widergespiegelt, welches ohne der Stadt gar nicht existieren würde. Sie ist darin nicht nur Spielort, sondern handlungsstiftend, sie ist „zentral und doch keine bestimmte. Wichtig sind ihre dunklen, wenn möglich regennassen Strassen, die engen Treppenfluchten, versteckten Hauseingänge und illustren Nachtclubs.“ (Bucher 2009:20) Der städtische Raum wird als düsteres Labyrinth präsentiert, dem die Protagonisten nicht entfliehen können und wird somit zur Metapher für die Beklemmungen und Ängste der damaligen Zeit (Wilson 1991:143).

In der Nachkriegszeit entstand in Italien der Neorealismus, dessen berühmteste Vertreter, wie Michelangelo Antonioni, Federico Fellini und Pier Paolo Pasolini, vor allem Rom in seinem Zustand der Zerstörung durch den Krieg porträtieren. Sie wollten die ungeschminkte Realität statt einer inszenierten glamourösen Metropole darstellen und beschäftigten sich mit der Beziehung zwischen den Menschen und ihrem Lebensraum (Shiel 2006:12).

Auch in der französischen Nouvelle Vague, die Ende der 1950er entstand, war die Stadt ein zentrales Element. François Truffaut, Jean-Luc Godard und ihre ZeitgenossInnen filmten das Treiben in den Straßen von Paris im dokumentarischen Stil: Sekundenlange Straßenaufnahmen ohne Inszenierung bieten wertvolles Informationsmaterial über die damalige Lebensrealität (Penz 2010:236).

Eine gänzlich andere Art der Stadtdarstellung findet man in Werken von FilmemacherInnen, die den Handlungsort in einer ihnen fremden Stadt ansetzen. Diese bedienen sich meist stereotyper Vorstellungen über den gewählten Ort, zum Beispiel Paris als Stadt der Liebe oder Peking als Hintergrund für einen Kung-Fu Film wie in *Karate Kid* (Harald Zwart, 2010). Die Darstellung der Stadt erfolgt tendenziell durch einen touristischen Blick; Die ProtagonistInnen sind üblicherweise selbst Fremde und gerade dabei die Stadt zu erkunden, was das Zurschaustellen von

Sehenswürdigkeiten in einen legitimen Rahmen setzt. Die Bildsprache ist angelehnt an die Ästhetik der Ansichtskarten. Solche Filme beanspruchen es weniger die reale Stadt abzubilden, sondern wollen bestimmte Vorstellungen abrufen und festigen (Brunner 2009). Diese Form der Stadtdarstellung ist nicht weniger legitim, denn „to reduce cinema to mapping the real is to deny the imaginative potential of the medium – but sometimes, to ignore the place of the real can seem perverse.“ (Brunsdon 2010:94)

Die filmische Darstellung einer Stadt kann zwar soziale und kulturell wertvolle Information über zeit- und raumspezifische Verhältnisse bieten (Piepergerdes 2007:50), es ist aber zu beachten, dass Film nicht nur einen bestehenden Raum zeigt, sondern durch die selektive Darstellung bestimmter Orte einer Stadt einen neuen Raum schafft. Es gibt keine dokumentarische Wiedergabe einer Stadt, die komplett die Realität widerspiegeln kann, weil durch den Prozess des Filmens und der Montage immer Bilder ausgewählt werden, und diese Auswahl von einer Person bewusst getroffen wird, dadurch kann höchstens die Realitätswahrnehmung dieser Person dargestellt werden.

Urban representations assume different viewpoints (more or less authoritative and encompassing) that are part of an implicit discourse of knowledge and power. It has become something of a commonplace that the conditions of the modern city shaped a new observer, whose perspective in turn influenced a new observation of the city itself. (Parsons 2000:8)

Stadtfilme vermögen auch die Atmosphäre eines Ortes aufzubauen. Dieses Gefühl trägt für jemanden der bereits mit dem Spielort vertraut ist, zum Wiedererkennungswert bei und Menschen, die noch nie dort waren, werden durch den Film mit der Stimmung der Stadt bekannt gemacht. Filme sind in der Lage Sehnsucht nach fremden Orten auszulösen, denn die Faszination, die urbane Zentren ausstrahlen, liegt hauptsächlich in etwas Ungreifbarem, das jedoch von FilmemacherInnen eingefangen werden kann. Wang Ming'an beschreibt diese flüchtige Essenz einer Stadt folgendermaßen:

但，到底什么是城市的秘密？城市的秘密，是经验和想像的一个奇特混合。（...）它存在着，存在于城市的每一个场所，每一片区域，但是，它又并不在每一个场所驻足，它在不同的区域中间不断地流动，当你试图接近它的时候，它就迅速地逃走了，留下了一片空白。（...）城市的秘密，实际上，存在于我们对城市秘密想像之中。这个虚空秘密，却有一种强大的在场功能，它激发你的盲动，梦想和欲望。城市，所有的美妙，都部署在这些虚无的秘密中。¹¹(Wang 2005:136)

¹¹ „Aber was ist denn nun das Mysterium der Stadt? Es besteht aus einer außergewöhnlichen Mischung von Erfahrung und Imagination. (...) Es existiert an jedem Ort der Stadt, jedem Viertel. Aber es verbleibt nicht an jedem Ort, es fließt unaufhörlich zwischen den Gebieten. Wenn du dich ihm näherst, ist es bereits entwischt und hinterlässt nur eine Leere. (...) Das Mysterium der Stadt liegt eigentlich in unserer Vorstellung davon. Dieses ungreifbare Geheimnis hat jedoch eine starke Präsenz, es entfesselt deinen Leichtsinn, deine Träume und deine Wünsche. Alles Fantastische an einer Stadt befindet sich in diesen ungreifbaren Geheimnissen.“

4.1. Film und chinesische Stadt

Das Verhältnis zwischen dem chinesischen Film und dem Motiv der Stadt war durch die Geschichte hinweg durch Ambivalenzen geprägt. Während seiner ersten Blütezeit im Shanghai der 1930er Jahre erfreute er sich als neues Unterhaltungsmedium der Intellektuellen und wohlhabenden Städter großer Beliebtheit. In diesen Werken, die hauptsächlich in den Studios vor Ort entstanden, wurden Großstadt-Filme für ein urbanes Publikum kreiert, das bestens mit der Thematik vertraut war. Viele Filme aus dieser Epoche fingen mit vergleichbaren Stadtaufnahmen wie im Westen an, also den typischen Straßenszenen und urbane Silhouetten, die die Modernität und das Tempo in der Metropole illustrieren sollten. Yuan Muzhis *Street Angel* (*Malu tianshi*, 1937) oder Shen Xilings *Crossroads* (*Shizi jietou*, 1937) illustrieren diese Praxis (Lee 1999:95). In diesem urbanen Mikrokosmos konnte man eine ähnliche Symbiose zwischen Architektur, Großstadt und der Entwicklung des Films wie in Europa feststellen. Für den chinesischen Schriftsteller Liu Na'ou spielten diese Elemente eine zentrale Rolle in der Stadterfahrung der Moderne:

As architecture embodies the purest form of rationality of the 'mechanical civilization', so the art form that most characteristically depicts the social environment of this mechanical civilization is the cinema. (Liu Na'ou in *Xiandai dianying* 1, no. 2, 1934, zitiert aus Lee 1999:81)

Allerdings war die früheste treibende Kraft für die Entwicklung des Films eine andere als im Westen, denn er wurde als Medium begrüßt, durch das traditionelle Kulturformen konserviert werden konnten. So handelte es sich bei dem ersten chinesischen Film der Geschichte, *Dingjun shan* (Ren Jingshan, 1905), um eine Aufnahme einer Peking Oper. Es folgten zahlreiche weitere Filme dieser Art in den frühen Jahren des Kinos (Lu 2005:31).

Lange Zeit war der Wirkungsraum des Films nur auf Großstädte beschränkt, erst Jahrzehnte später kam die breite Masse in China damit in Kontakt (Kramer 2007:3). In dieser Frühphase, den 1930er Jahren, war die Stadt, insbesondere Shanghai, zumeist Schauplatz und auch Motiv im Filmschaffen der intellektuellen Linken. Es wurden zeitgenössische politische und soziale Problematiken, wie Arbeitslosigkeit, Prostitution oder Entwurzelung der Menschen, behandelt. Dieses Aufzeigen von Missständen wurde meist anhand von Einzelschicksalen geschildert, wie zum Beispiel in Wu Yonggangs *The Goddess* (*Shennü*, 1934) oder Ying Yunweis *Plunder of Peach and Plum* (*Tao li jie*, 1934). Beliebte waren auch Gegenüberstellungen von Land und Stadt, die als Metaphern für Gut und Böse fungierten. Erzählt wurden Geschichten über den harten Überlebenskampf armer Menschen in der Stadt, also auf einem begrenztem Lebensraum, der als Spiegel einer ungerechten sozialen

Hierarchie diene, da eine direkte Kritik am System nicht möglich war (Lee 1999:87). Dass die Stadt im Kommunismus zum Feindbild wurde, war allerdings nicht nur ein chinesisches Phänomen. Elizabeth Wilson beschreibt diese traditionellen Ängste, die auch in Europa unter Konservativen verbreitet waren: Right-wing critics of urban life equally harked back to an organic rural community. They feared the way in which the break-up of tradition in cities led to the undermining of authority, hierarchy and dignity. The menace of the cities was not only disease and poverty; even more threatening were the spectres of sensuality, democracy and revolution. One particular cause for alarm was the way in which urban life undermined patriarchal authority. (Wilson 1995:60)

Ihre Analyse betrifft zwar sowohl ein anderes Land, als auch eine andere politische Ausrichtung, aber die Gründe für die Betrachtung der Stadt als Bedrohung sind im Prinzip identisch. Nach der Gründung der Volksrepublik verschwand die Stadt als filmisches Motiv; die Filme der frühen 1950er Jahre dienten allein zur Propaganda der kommunistischen Partei, um einen größtmöglichen Effekt durch Identifikation der ZuseherInnen mit den portraitierten ProtagonistInnen und Handlungen zu erreichen. Sie orientierten sich am Leben der einfachen Arbeiter- und Bauernschaft (Kramer 1997:57). Die Auffassung von Film als Mittel zur Verbreitung politischer Ideologien und zur Manipulation der Massen erreichte ihre Extremform während der Kulturrevolution, wo die Produktion und Distribution – bis auf die Verfilmungen der acht Modellopern – so gut wie vollständig zum Erliegen kamen.

Erst im Zuge der Reform- und Öffnungspolitik in den 1980er Jahren sind urbane Schauplätze wieder im chinesischen Film anzutreffen. Der Aufstieg der Stadt im post-maoistischen Film spiegelt auch die wachsende politische Unterstützung für die Urbanisierung wieder. Nachdem Deng Xiaoping Veränderungen in der Kultur- und Stadtpolitik eingeleitet hatte, entstand auch schon bald *Sunset Street* (*Xizhao jie*, Wang Haowei, 1983), der erste Film, der die *chaiqian*-Problematik, also die Abriss- und Umsiedlungspolitik, in Peking anspricht. Obwohl der Filmemacher die neuen Visionen der Stadtplaner und die Veränderung in der Stadtpolitik positiv präsentiert, werden auch die negativen Seiten, die der massive Umbau mit sich bringt, bereits angedeutet (Braester 2010:238). Indessen dominierten weiterhin Darstellungen des Lebens im ländlichen China und von Naturlandschaften in den Werken der Filmschaffenden der sogenannten Fünften Generation, wie Zhang Yimou oder Chen Kaige. Zheng Dongtian (1997) skizzierte diese Periode folgendermaßen:

(...)写城市的电影从来没有走运过。起初，城市是该打倒的阶级的化身，谁的片子里沾了城市谁就会有麻烦，(...)后来大批判不行时了，拍城市的又总是不如拍农村的吃香，身边的事情写下来会显得陌生，遥远的生活倒又有文化底蕴又含民族风格，更可恨外国人也跟着一般见识，他们所谓中国电影的崛起，只能发

生在黄土高坡上。¹² (Zheng 1997:67)

Aber ab den 1990er Jahren und der Sechsten Generation ist eine eindeutige Verschiebung des Fokus hin zum urbanen Leben zu beobachten: Baustellen und Abrissruinen werden im Stadtag und auch im Film allgegenwärtig. Zheng etabliert diese neue Form des urbanen Kinos in seinem Aufsatz „Chengzhang de fannao: Chengshi dianying xinlu saomiao“ („The sorrows of growing up: A survey of approaches in urban cinema“) aus dem Jahre 1997 als eigenes Genre. Für ihn stellten diese Filme eine Art Gegenpol bzw. Antithese zum maoistischen Kino dar, weil sie die darin vorherrschende Verunglimpfung von Städten als reine kommerzielle Zentren ablehnten und einen Versuch wagten, den bisherigen staatlich gesteuerten Diskurs der sozialistischen Ideale und dem nationalistischen Kollektiv entgegenzusteuern (Braester 2010:243). Schauplätze werden in diesen Arbeiten unverfälscht dargestellt, um gewissermaßen den „Alltag des Raums“ zu zeigen; den Räumen wird nun Präsenz gegeben, sie werden nicht länger als bloße Hintergründe verwendet. Weitere typische Merkmale sind einerseits der Einsatz von Originalgeräuschen statt Hintergrundmusik zur Verstärkung einer authentischen Atmosphäre, was in den frühen 1990ern eine revolutionäre und experimentelle Praxis war, und deswegen einen außergewöhnlichen Eindruck hinterließ (Zhang 2010:124). Andererseits versetzt die distanzierte Kameraführung das Publikum in eine beobachtende Position, wodurch Abstand zu den Figuren erzeugt wird und die urbane Landschaft ins Zentrum rückt. Diese Stilmittel übernahmen die chinesischen Filmschaffenden zum Teil von Dokumentarfilmformen wie dem Direct Cinema (*zhijie dianying*) und dem Cinéma vérité und wurden sowohl im chinesischen Dokumentar- als auch Spielfilm angewandt. Besonders die Arbeiten von Frederick Wiseman waren einflussreich, da sie einen absoluten Gegenpol zum Propagandafilm darstellten:

(...) the directness of images, the immediacy of locations, and the deep impression made by the unrehearsed actions of the people in cinéma vérité and direct cinema provided much-needed “documentary methods” (*jishi shoufa*) for the Chinese independents to get closer to reality or truth. (Zhang 2010:124)

Elena Pollacchi (2014) sieht in diesen Filmen stilistisch und auch thematisch einen starken Einfluss des Neorealismus, denn auch nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten die italienischen FilmemacherInnen, die Stadt in all ihren Trümmern und Ruinen darzustellen und die Auswirkungen von diesem Raum auf seine BewohnerInnen zu ergründen. Die massive und blitzartige Zerstörung

¹² (...) Filme, die sich mit Städten beschäftigten hatten nie Glück: Zu Beginn war die Stadt ein Klassensymbol, dass zerschlagen werden musste, jeder der es wagte eine Stadt zu filmen, bekam Probleme (...). Später fiel das große Kritisieren zwar aus der Mode, aber Filmschaffende, die sich urbaner Thematiken annahmen, waren nie so populär wie jene mit ländlichen Sujets; niedergeschrieben wirkten die Geschichten, die einen umgaben, fremd, das Leben in der Ferne hingegen voller Geheimnisse der chinesischen Kultur und Exotik der ethnischen Minoritäten. Was noch ärgerlicher war: Im Ausland war man derselben Ansicht, denn der plötzliche Aufstieg des chinesischen Kinos, von dem man dort sprach, fand nur auf gelben Hochebenen statt.“ (Zheng 1997:67)

des traditionellen Lebensraums in der chinesischen Stadt und die damit einhergehenden Zwangsumsiedlungen hatten unweigerlich einen traumatischen Effekt auf die Betroffenen und rückte deswegen als vordringliche Problematik ins Zentrum des urbanen Kinos (Pollacchi 2014:11). Sheldon H. Lu stellt ebenfalls den Zusammenhang zwischen *chaiqian* und der menschlichen Psyche her und weist darauf hin, dass die Thematik des Abrisses nicht nur die Stadtarchitektur betrifft, sondern viel tiefgreifender wirkt:

Chai (demolition) is the very theme of much contemporary Chinese visual art. It points not only to the physical demolition of the old cityscape, but more profoundly to the symbolic and psychological destruction of the social fabric of families and neighborhoods. (Lu 2009a:167)

Yomi Braester hat in seinem Buch *Painting the City Red* (2010) den chinesischen Stadtfilm umfassend untersucht und stellt fest, dass die urbanen Filme, die ab Mitte der 1990er Jahre gedreht wurden, von einer Angst vor dem Identitätsverlust und einem Verlangen geprägt waren, zumindest Bilder der Stadt, wie sie einst war, aufzubewahren. Trotzdem gaben diese Filme nicht bloß das Stadtbild wider, sondern erreichten durch das Dokumentieren der Veränderungen, die Aufmerksamkeit auf die Notwendigkeit für urbane Erhaltungsmaßnahmen zu ziehen:

Moreover, in portraying the city as scarred by demolition, films unearth the traumas of urban development and give the wounds a visual form. In recording the erased architectural placeholders of memory, films, become monuments to that loss. (Braester 2010:227)

Eine weitere Neuerung im Stadtfilm beobachtet Braester in der Darstellung der subjektiven Erfahrung von ProtagonistInnen in der Stadt. In solchen Filmen werden politische Belange meist ignoriert, stattdessen stehen marginalisierte Subkulturen, Künstlerkommunen, die Rockmusikszene, oder „selbst-marginalisierende“ Gegenkulturen (wie Jugenddelinquenten) im Zentrum. Individualität und Subjektivität rücken hierbei in den Vordergrund, der urbane Diskurs wird auf einer metaphorischen Ebene behandelt (Braester 2010:242). Für Lu Xinyu ist diese Fokusverschiebung hin auf Menschen am Rande bzw. der untersten Schicht der Gesellschaft eine Notwendigkeit, da sich nur anhand ihres Schicksals ein akkurates Bild von Chinas Transformation zeichnen lässt:

但是进入到现在的社会，个人主义的社会之后，整个社会的命运恰恰是由小人物来承担。往往是底层的人物，他们承担的一个社会转型过程中最大的牺牲。悲剧的内涵发生了一个根本性的转变，就是从形式上，贵族家庭剧烈的戏剧运动转换为小人物的心灵的悲剧和他们的命运。在这意义上，正是小人物的命运才能够体现出这个社会悲剧的内涵。¹³ (Lu 2009b, 2:57 – 3:35)

¹³ „Aber in unserer heutigen individualistischen Gesellschaft sind es die sozial Benachteiligten, die das ganze Gewicht des gesellschaftlichen Wandels zu tragen haben. Häufig sind es die Menschen der untersten Schicht, die im diesen

Ein überwiegender Großteil der Filme dieser neuen urbanen Generation spielt in Peking, wo auch die Veränderung des Stadtbilds wahrscheinlich am radikalsten vonstatten ging. Dieser Schauplatzwechsel ist als Innovation zu betrachten, denn die Hauptstadt spielte zuvor in der chinesischen Filmgeschichte eine untergeordnete Rolle.

4.2. Peking im Film

Da die Filmindustrie vor 1949 in Shanghai angesiedelt war, wurde auch in der Blütezeit des chinesischen Films Shanghai als Handlungsort für urbane Themen bevorzugt. Beijing wurde als Gegenpol zur kosmopolitischen Metropole konstruiert, als alte Kaiserstadt, in der die Moderne noch nicht Einzug gehalten hatte. Bis in die 1980er dominierten traditionelle Elemente wie *Hutong*, Teehäuser und *Siheyuan* (Vierkanthöfe) das filmische, nostalgisch verklärte Stadtbild Pekings, wenn es überhaupt auf der Leinwand zu sehen war (Zhang 2007:8).

Die Hauptstadt war seit jeher auch ein politisch inszenierter Raum, ihre visuelle Repräsentation steht bis heute unter strenger Kontrolle der Zentralregierung. Erst seit den 1990er Jahren wird ein öffentlicher oppositioneller Raum inszeniert. Dieser alternative Stadtraum ist von den Ruinen der traditionellen Wohnviertel, von Baustellen, schäbigen Seitengassen und den Lebensräumen der Randgruppen geprägt. Zu diesen Filmen gehört auch eine thematische Umorientierung weg vom politischen Raum und hin zum persönlichen Raum. Ausgelotet werden die individuelle Gefühle und Gedanken von PekingernInnen, ihre alltäglichen Angelegenheiten und Kämpfe in der sich im Umbruch befindenden Stadt. Trotz der heiklen Sozialproblematik, die oft angesprochen wird, sind nicht alle diese Filme als systemkritisch zu betrachten. Besonders solche, die die Verfremdung der StadtbewohnerInnen behandeln, haben häufig ganz andere Absichten als Dokumentarfilme. Was aber als bemerkenswerte Entwicklung in der chinesischen Filmgeschichte auffällt, ist dass sich die Thematik der urbanen Politik in allen Genres, egal ob kritisch oder marktorientiert, in den 1990er Jahren durchgesetzt hatte und Peking als Schauplatz und Handlungsträgerin erstmalig von Bedeutung wird (Braester 2010:227). Zhang Yingjin beschreibt diese Diversifizierung der Stadtdarstellung wie folgt:

Beijing no longer provides a set of fixed imaginaries of imperial or socialist

Prozess, die größten Opfer erbringen müssen. Deswegen hat sich die Konnotation von Tragödie auch grundlegend verändert, also von der Form des Dramas der noblen Familie hin zum tragischen Schicksal und der Psyche der Ärmsten. In diesem Sinne kann der Bedeutungsgehalt der sozialen Tragödie nur an ihrem Leben verdeutlicht werden.“ (Lu 2009b)

grandeur, peaceful leisure life, and self-content residents; rather, it has become a city caught in the whirlpool of globalization, a city crisscrossed by various spaces, temporalities, emotions, and ideologies, a city of ever-shifting landscapes, ethnoscapen, and mindscapes. (Zhang 2010:90)

Diese „ever-shifting landscapes“ waren auch eine treibende Kraft für das Schaffen vieler FilmemacherInnen: zum Beispiel Ning Ying setzte sich in ihrer Trilogie¹⁴ intensiv mit den Veränderungen im Peking der 1990er Jahre auseinander. In einem Interview sagte sie, dass sie immer so bald wie möglich zum Drehen anfangen wollte, aus einer Angst heraus, dass ihr Drehort sonst nicht mehr länger existieren würde (Braester 2010:226).

1992 entstand *No Regret about Youth* (*Qingchun wuhui*, Zhou Xiaowen), der erste Film der Volksrepublik, der einen Protagonisten in einer Trümmerlandschaft zeigte; zahlreiche ähnliche Szenen folgen im Laufe der 1990er. Abrissgelände spiegeln in diesen Werken nicht nur die gegenwärtige Situation wieder, sondern demonstrieren auch das Verlangen nach einer Dokumentation der städtischen Veränderung und eine Wiedereinführung der geschichtlichen Erinnerung, denn durch das Verschwinden der Gebäude geht auch ein Andenken an das Leben der Menschen verloren. Durch diese von Baustellen geprägten Szenerien, in denen Architekturen entweder als bereits zerstört oder noch nicht fertig gebaut präsentiert werden, wirkt Peking wie eine dem Untergang geweihte Stadt (Braester 2010:257f.). Fast könnte man meinen, dass der gerade erst entstandene Pekinger Stadtfilm als eine Art Schwanengesang auf die Hauptstadt diene. Doch darf man nicht außer Acht lassen, dass sich jede Stadt immer im Wandel befindet und auch immer multiple Identitäten besitzt, denn unterschiedliche Lebensrealitäten bieten stets unterschiedliche Erfahrungsmöglichkeiten. Eine der innewohnenden Qualitäten der modernen Stadterfahrung liegt in ihrer Fragmentiertheit, die häufig ein Gefühl von Melancholie und Nostalgie erzeugt:

The fragmentary and incomplete nature of urban experience generates its melancholy – we experience a sense of nostalgia, of loss for lives we have never known, of experiences we can only guess at. (...) This melancholy seems to arise partly from the enormous, unfulfilled promise of the urban spectacle, the consumption, the lure of pleasure and joy which somehow seem destined to be disappointed, or else are undermined by the obvious poverty and exploitation of so many who toil to bring pleasure to the few. (...) the melancholy, the longing for 'the world we have lost' – although precisely what we have lost is no longer clear, and, curiously, the urban scene comes to represent utopia and dystopia *simultaneously*. (Wilson 1995:73f)

Elizabeth Wilsons Aussage beschreibt sowohl die Situation im heutigen Peking selbst wie auch das Stimmungsbild, das in vielen Filmen der urbanen Generation von der Stadt erzeugt wird. Diese Grundstimmung wird im Zuge des städtischen Umbaus immer prägnanter, denn während es zu

¹⁴ *For Fun* (Zhao Le, 1993), *On the Beat* (Min jing gu shi, 1995), *I love Beijing* (Xiari nuanyangyang, 2001)

Beginn des *chaiqian*-Prozesses noch darum ging, das Verschwinden konkreter Gebäude, so wie in *Shower* (Xizao, Zhang Yang, 1999), oder ganzer Viertel, wie in *Sunset Street* (1983), zu lamentieren, gibt es in dem Peking, das in *Lost in Beijing* (2009) dargestellt wird, längst nichts Greifbares mehr, was man vor dem Abriss bewahren könnte. Dieses Motiv der unbestimmten Nostalgie, tauchte bereits zuvor im taiwanesischen und Hongkonger Kino auf, als sich Taipei und Hongkong im rapiden urbanen Wandel befanden. Brian Hu (2003) sieht dieses Phänomen in Tsai Ming-liangs Kurzfilm *The Skywalk is Gone* (*Tianqiao bu jian le*, 2002) durch die Suche der Hauptprotagonistin nach einer abgerissenen Fußgängerbrücke bestens repräsentiert. Für seine Analyse greift er auf Rey Chows Beschreibung der Neudefinition des Begriffs der Nostalgie zurück: Einerseits wurden durch die massiven Immobilienspekulationen im Hongkong der 1980er und 90er Jahre das historische Stadtbild zerstört, andererseits standen die neuen Gebäude, die sie ersetzten, oft nicht lange genug, um ein Gefühl der Permanenz zu erzeugen. Ihnen gegenüber konnte Nostalgie gar nicht erst aufkommen. Dies führte zu folgendem Phänomen:

Our relations to the past are drastically altered because of the unprecedented disintegration of stationary places. Nostalgia now appears differently, working by a manipulation of temporality rather than by a simple projection of lack/loss onto space. (Chow 1998 zitiert in Hu 2003)

Nostalgie ist in diesen postmodernen asiatischen Metropolen nicht mehr länger die Sehnsucht nach etwas Konkretem, sondern ein Gefühl der endlosen Suche nach einer Zeit der Stabilität. Dieser Zustand der niemals enden wollenden Suche ist häufig in Filmen über das Peking der 1990er und 2000er Jahre anzutreffen; so spiegelt sich dieses Sujet bereits im englischen Titel von *Pingguo*, der *Lost in Beijing* lautet. Sollte er ursprünglich auch im Chinesischen 迷失北京 (*mishi beijing*) heißen, so wurde er umbenannt, weil diese Andeutung von Verlorenheit und Ziellosigkeit der Zensurbehörde missfiel (Wolte 2008). Li Yus ProtagonistInnen wandern durch die Stadt und wirken verloren, so als ob sie nicht einmal mehr selber wüssten, wonach sie suchen. Trotz des Motivs des Gehens, das nach Michel de Certeau ein Raumanegungsmittel ist (1988:189), besteht ein offensichtlicher Unterschied zur Flanerie, die ein wesentlicher Bestandteil der westlichen Stadterfahrung und des Stadtfilms darstellt. Im folgenden Kapitel werden die Gründe dafür erläutert.

4.2.1. Flanerie

De Certeau beschreibt in seinem einflussreichen Werk *Kunst des Handelns* (1988) den Akt des Gehens als raumbildende Handlung; nur FußgängerInnen können den Lebensraum der Stadt tatsächlich erleben. das „Herumwandern“ sei die Praxis der Raumanegung schlechthin, da die Produktion des städtischen Raums ein Zusammenwirken von gehender, sehender, performativer und

abbildender Verfahren ist. Durch die Schritte der Gehenden wird ein System erzeugt, dass zwar nicht lokalisierbar ist, aber den eigentlichen Stadtkern herstellt. Ein Ziel steht hierbei nicht im Vordergrund, sondern lediglich die Tätigkeit an sich:

Gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen. Es ist der unendliche Prozess, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen. Das Herumirren, das die Stadt vervielfacht und verstärkt, macht daraus eine ungeheure gesellschaftliche Erfahrung des Fehlens eines Ortes. (De Certeau 1988:197)

Diese Aussage beschreibt im Wesentlichen die Handlung der Flanerie, das urbane Umhertreiben ist ein zentrales Element im Genre des Stadtfilm und auch in der Stadterfahrung selbst. Das Konzept des Flaneurs wurde vor allem durch Walter Benjamin in seinem unvollendeten *Passagenwerk* (1991) eingeführt und geprägt, worin er das Leben im Paris der 1930er Jahre beobachtet und seine Gedanken dazu sammelt. Für die Schaffung dieser Figur orientierte er sich an den Schriften von Charles Baudelaire, bei dem der Flaneur als „Prinz“ beschrieben wird, der sich auf der Straße und im Mitten des Geschehens zuhause fühlt, alles beobachtet, selber aber unsichtbar bleibt (Friedberg 1993:29). Für Benjamin war diese Erscheinung emblematisch für die moderne Stadt und die Modernität selbst. Schließlich entwickelte er sich auch zu einem Leitmotiv in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

In den Sozial- und Kulturwissenschaften wurde dieses Phänomen umfassend untersucht. Besonders in der feministischen Stadtforschung traf es seit den 1980er Jahren auf vermehrte Kritik, denn bei dem Flaneur handelt es sich fast immer um eine männliche Figur, die sich durch ihren Blick die Stadt aneignet und in diesem Sinne den Inbegriff des *male gaze* nach Laura Mulveys Definition (näheres dazu im Kapitel 5.2.) darstellt. Somit besteht eine enge Analogie zwischen der modernen Stadterfahrung und dem Film, da bei beiden der voyeuristische Blick eine entscheidende Rolle spielt; der Flaneur nimmt die Stadt mit seinen Augen in Besitz und macht Frauen zu Objekten, genauso wie es die Kamera beim Film macht:

It is this *flâneur*, the *flâneur* as a man of pleasure, as a man who takes visual possession of the city, who has emerged in postmodern feminist discourse as the embodiment of the 'male gaze'. He represents men's visual and voyeuristic mastery over women. (Wilson 1995:65)

Bis heute können sich Frauen (und auch Migrant*innen im Falle Pekings) in vielen patriarchalen Gesellschaften nicht überall frei und ziellos auf der Straße bewegen. Susan Buck-Morss stellte fest, dass sie durchs Flanieren riskierten, als Prostituierte betrachtet zu werden; in der Welt des Flaneurs waren Frauen nichts anderes als Konsumgegenstände und Objekte für seinen Blick (Friedberg 1993:35). Allerdings teilten nicht alle Feministinnen diese Ansicht, denn beim

Durchwandern der Stadt schwingt auch ein Zustand der Ziellosigkeit mit, da nicht die Suche nach einem Ort, sondern nach einem Selbst oder einer Identität im Vordergrund steht (Parsons 2000:41). Auf Grund dieser Verlorenheit, die die moderne Stadterfahrung mit sich führe, fand für Elizabeth Wilson (1995) die Aneignung der Stadt durch den Flaneur nie statt. Ganz im Gegenteil sieht sie die Frau durch die Freiheiten ermächtigt, die ihr das Leben in der Großstadt boten:

The *flâneur* himself never really existed, being but an embodiment of the special blend of excitement, tedium and horror aroused by many in the new metropolis, and the disintegrative effect of this on the masculine identity. (...) He is a figure to be deconstructed, a shifting projection of angst rather than a solid embodiment of male bourgeois power. (...) The *flâneur* represented not the triumph of the masculine power, but its attenuation. (...) The male gaze has failed to annihilate the castrate, woman. On the contrary, anonymity annihilates *him*. The *flâneur* represents masculinity as unstable, caught up in the violent dislocations that characterized urbanization. (Wilson 1995:74)

Wilson konstatiert, dass die männliche Vorherrschaft durch das urbane Leben geschwächt wird, da Frauen in dieser Umgebung unabhängiger werden: durch die Möglichkeit selber Geld zu verdienen und sich dadurch aus den Grenzen der Familie zu befreien.

Die Dekonstruktion des Flaneurs als Opfer der Modernisierung, das verloren in der Großstadt herumirrt, beschreibt auch sehr trefflich die getriebenen ProtagonistInnen in Filmen über das heutige Peking. Die Abwesenheit des chinesischen Flaneurs wurde bereits in der Stadt- und Filmforschung thematisiert. Hassenpflug hielt fest, dass es in China noch keine Flaneurshaltung wie im Westen existiert, da es „keine Tradition des öffentlichen Raums, daher auch keine Tradition des zivilgesellschaftlichen, öffentlichen Gesprächs“ entstehen konnte (Hassenpflug 2009:101).

4.2.2. Drifting

Zhang Yingjin befasste sich ausführlicher mit diesem Gedanken und schuf das Konzept des “流动不息” (*drifting*) zur Beschreibung der Handlung des Gehens im urbanen chinesischen Film. Anstatt eines Intellektuellen im Stile des Flaneurs bei Baudelaire, der durch Peking wandert und so dem Publikum einen souveränen Blick auf die Stadt durch seine Augen gewährt, ziehen es zeitgenössische FilmemacherInnen vor, einfache StadtbewohnerInnen einzusetzen, die nur mit Schwierigkeit durch die sich stets im Wandel befindliche Stadt navigieren. Durch die Darstellung ihres Dahintreibens unternehmen sie eine filmische Neukartographierung Pekings und stellen so traditionelle Sehgewohnheiten und Handlungsweisen in Frage (Zhang 2007:24). Mit diesem Motiv wird eine neue Art der Stadtvorstellung eingeführt, die keineswegs eine neue Karte der Stadt sein

soll, sondern eine Form der filmischen Neuordnung der Stadt – bereits in dem Bewusstsein, dass es nur eine temporäre sein wird und sehr bald von der nächsten überschrieben sein wird (ebd.:78). Dadurch ist es zwar ein Versuch, die Stadt aus der hegemonialen Repräsentation der Propagandamaschinerie zu reißen, aber trotzdem übernimmt die Kamera hier nicht die voyeuristische Rolle des traditionellen Flaneurs, der selbstbewusst durch die Stadt schlendert, sondern nimmt vielmehr eine reflektierende Position ein, die die Unsicherheit und die Flüchtigkeit des Daseins in der postmodernen Stadt ausdrückt. Stilistisch gesehen, erzeugt *drifting* ein Gefühl der Unmittelbarkeit: Szenen in denen die Kamera die Figuren bei dieser Tätigkeit folgt, haben meist einen dokumentarischen Effekt, auch vermitteln sie eine Atmosphäre der Verlassenheit, aber gleichzeitig der Maßlosigkeit und des Überdruss (ebd.:17).

Ein weiterer, durchwegs praktischer Aspekt, der die Nicht-Existenz des chinesischen Flaneurs begründet, wird bei Wang Min'an angesprochen: Das Zu-Fuß-gehen sei schlicht und einfach nicht mehr länger der ideale Weg, um die heutige Großstadt zu entdecken; es eigne sich vielleicht für das Paris Baudelaires oder das Berlin Georg Simmels', die gigantischen Ausmaße des heutigen Pekings machen es jedoch unmöglich, es zu Fuß zu erfassen. Vielmehr ist das Auto zu dem Mittel zur Ermächtigung des Stadtraums geworden (Wang 2005:133).

5. Körper – Stadt – Film

In der Geschichte der Menschheit wurde der Körper, insbesondere der weibliche, immer wieder herangezogen, um Geographien aller Art zu beschreiben. Beispiele dafür findet man in unterschiedlichsten Kulturräumen und Epochen, angefangen bei der biblischen Hure Babylon, als Trope fürs sündige antike Rom, über die weltweit verbreitete Vorstellung der „Mutter Natur“, hin zu Referenzen in der Popkultur, wie im Lied *Under the Bridge* von den Red Hot Chili Peppers, in dem Los Angeles als einzige Freundin des Sängers beschrieben wird, mit der er „gemeinsam weint“, da nur sie ihn kenne.¹⁵ In der Literatur- und Filmgeschichte ist die Metapher der Frau als baulicher oder natürlicher Raum ein häufig anzutreffendes Motiv: vor allem Städte werden sehr oft als solche imaginiert. Italo Calvinos *Unsichtbaren Städte* (1977), das in diesem Zusammenhang oft zitiert wird, erzählen die unterschiedlichen Kapitel jeweils von einer phantastischen Stadt, die immer nach einer Frau benannt ist. Dieses Motiv findet seine Fortsetzung und Perpetuierung auch im filmischen Medium wieder, da sich die Rolle der Frau durch Urbanisierungs- und Modernisierungsprozesse radikal veränderte. Diese Wandlung verlief parallel zur Entwicklung des Films und birgt viel symbolisches Potential in sich.

Die ultimative Verschmelzung der Elemente Körper, Stadt und Film sieht Giuliana Bruno (2002) in Fritz Langs' *Metropolis* (1927) vorgeführt; zur Zeit der Entstehung des Kinos und der rapiden Modernisierung und des Wachstums der Großstädte, strebte man nach der Möglichkeit der mechanischen Reproduktion. Fotografie ermöglichte das Schaffen von exakten Abbildern des Körpers, die vom Film animiert wurden. Eine Szene in *Metropolis* zeigt diesen Wandel durch die Erschaffung eines weiblichen Androiden: Wir beobachten wie dieser künstliche Körper zum Leben erweckt wird, gleichzeitig ist Film auch das Medium, das den Raum kreiert, in dem das möglich wird. Der Unterschied zwischen Maschine und Organismus verschwimmt, der menschliche Körper wird genauso reproduzierbar wie der Film:

Like the android, film, too, is a type of 'replicant'. Film, the serial image, is made equal to the android, the serial body; they are both mechanical doubles – products of the same mechanical dream of reproduction. The era that produced the motion picture strove to transmute and clone the body as it extended and displaced women's reproductive capacity. (Bruno 2002:22)

Die Entwicklung der Stadt und des Films gingen mit dem ewigen Streben nach technischer Neuerung und neuen Produktionsmöglichkeiten einher. Produkte, Produktion und Konsum rückten

¹⁵ „Sometimes I feel like my only friend is the city I live in, the city of angels, lonely as I am, together we cry.“ (Red Hot Chili Peppers: *Under the Bridge*, auf Blood Sugar Sex Magik, Warner Bros 1991, Nr. 11)

so sehr ins Zentrum, bis der Mensch selber reproduzierbar wurde.¹⁶ Anhand der Verwandlung des Menschen zur Maschine wird seine Austauschbarkeit in der kapitalistischen Metropole demonstriert.

Peter Brooks (1993) beschäftigte sich intensiv mit dem Einsatz des Körpers in modernen Narrativen und stößt dabei auf eine Aussage von Roland Barthes in *S/Z*, die darauf anspielt, dass der menschliche Körper überhaupt der Ausgangs- und Berührungspunkt für alle Symbole und Symbolsysteme sei:

Is the body the ultimate field from which all symbolism derives, and to which it returns? Are we to conclude that ultimately the text itself represents the body, and the body the text? (...) Barthes seems to say that the symbolic field and the body at some point converge: that meaning, especially meaning conceived as the text's self-representations – its representations of what it is and what it is doing – takes place in relation to the body, and that we are forever striving to make the body into a text. (Brooks 1993:7)

Diese Überlegung scheint zumindest auf das Sujet der Stadt und des Films durchaus zuzutreffen, was ich im folgenden Kapitel aufzeigen möchte.

5.1. Stadt und Körper

Der Mensch und sein Lebensraum stehen in einer unvermeidbar engen Beziehung zueinander, so zieht sich die Wechselwirkung zwischen Körper und Stadt auch durch die urbane Entwicklungsgeschichte. Die Stadt ist von Menschenhand erschaffen, die Menschen werden wiederum von ihrer Umgebung geprägt, von der Stadt in der sie leben. Der Körper formt und wird im Gegenzug von der Stadt geformt. Für Elizabeth Grosz ist diese Verbindung „mutually defining“ (1992:248), denn die Stadt bietet geistige Nahrung für den Körper, besonders in Form von Kunst, die sich wiederum mit dem Körper als Thema beschäftigt:

Moreover, the city is, of course, also the site for the body's cultural saturation, its takeover and transformation by images, representational systems, the mass media, and the arts – the place where the body is representationally reexplored, transformed, contested, reinscribed. In turn, the body (as cultural product) transforms, reinscribes the urban landscape according to its changing (demographic, economic, and psychological) needs, extending the limits of the city, of the sub-urban, ever towards the countryside which borders it. (Grosz 1992:249)

Dieser wechselseitige Einfluss wird auch in der westlichen Stadtplanung des 18. Jahrhunderts deutlich. Neuerkenntnisse in der Medizin, die das menschliche Atmungs- und

¹⁶ Dies entspricht auch Marx' Aussagen zu Kommodifizierung und Selbstentfremdung: „Der Arbeiter produziert das Kapital, das Kapital produziert ihn, er also sich selbst, und (...) seine menschlichen Eigenschaften (...) Die Produktion produziert den Menschen (...) als ein (...) *entmenshtes* Wesen.“ (Marx zitiert in Benjamin 1991:801)

Blutzirkulationssystem betrafen, führten dazu, dass sich Pariser Architekten den neuen Grundriss der Stadt wie einen gesunden Körper vorstellten und dessen Funktionen nachzuahmen versuchten: Sie solle frei fließend und von sauberer Haut umhüllt sein. Zur Priorität wurde die Aufrechterhaltung der Bewegung in der Stadt, denn „man glaubte, der Kollektivkörper erleide wie der Individualekörper eine Krise, einen Schlaganfall, wenn eine Arterie verstopft war.“ (Sennet 1994:330) So wurden Verkehrssysteme nach dem Vorbild des Blutkreislaufs angelegt und Begriffe wie „Arterien“ und „Venen“ verwendet, um Einbahnstraßen zu erklären (Mümken 2012:104).

Wenn man noch weiter in der Geschichte zurückgeht, trifft man auf die Terminologie des „politischen Körpers“ bei dem mittelalterlichen Philosophen Johannes von Salisbury. Er sah den Staat als Körper und dessen Verwaltungsapparat als unterschiedliche Organe, auch stellte er eine direkte Verbindung zwischen der Gestalt des menschlichen Körpers und der Form der Stadt her. Der Palast oder die Kathedrale waren für ihn der Kopf, der Markt repräsentierte den Magen und die Häuser stellten die Hände und Füße dar (Sennett 1995:31).

Analogien zwischen dem Funktionssystem des Körpers und des Staats, findet man auch in der Medizingeschichte. Paul Unschuld weist in seinem Buch *Was ist Medizin?* (2003) auf Parallelen in den Vorstellungen der menschlichen Anatomie zu den jeweils vorherrschenden Regierungssystemen hin, sowohl im antiken Griechenland als auch im China der Qin-Dynastie (221 bis 207 v. u. Z.) hin; in China kam das Konzept von den miteinander verbundenen Organen zur selben Zeit wie die Reichseinigung unter Qin Shihuangdi (221 v. u. Z.) auf, während in Griechenland die Stadtstaaten dominierten und so die Organe im Körper als nicht miteinander verknüpft betrachtet wurden. Unschuld schreibt:

Der neue staatliche Organismus bot das Vorbild für die neue Sicht auf den körperlichen Organismus. Der körperliche Organismus in der neuen Medizin war nichts anderes als der in den Körper verlegte staatliche Organismus. Die verschiedenen Ansichten zu den Funktionen der Organen, (...) nahmen ihren Ursprung nicht in der Ausdruckskraft des Körpers. Sie nahmen ihren Ursprung in der Sicht auf den neuen Staat. (Unschuld 2003:77f)

So dient nach Unschulds Analyse der Körper zwar nicht als Metapher für den geographischen Raum, sondern es handelte sich hier um eine umgekehrte Epistemologie, aber dennoch ist auch bei diesem Beispiel die Verknüpfung zwischen Körper- und Raumvorstellung wesentlich.

5.2. Der weibliche Körper als räumliche und urbane Metapher

Die symbolische Nutzung des weiblichen Körpers war schon immer ein weitverbreitetes Phänomen

in allen Formen der Kunst. Besonders als Metapher für die Stadt wurde sie oft herangezogen, was ein interessantes Paradox darstellt, denn in den meisten Kulturen wurde Frauen kein Platz im städtischen Raum eingeräumt – eine Diskriminierung, die bis heute in vielen patriarchalen Gesellschaften immer noch prävalent ist. In den meisten Teilen der Welt gehörte der öffentliche Raum den Männern, Frauen durften sich (gemeinsam mit Sklaven) vor allem nur im privaten Raum aufhalten. Ulla Terlinden (2003) beschreibt im antiken Griechenland die Gegenüberstellung von *polis* und *oikos*, was für Intellekt und Körper stand, aber gleichzeitig auch dem öffentlichen und dem privaten Raum. Diese Gegenüberstellung fand sich ebenso bei Mann und Frau. In dieser Unterscheidung und Gegenüberstellung sieht Terlinden das binäre, hierarchische und sozio-räumliche System des patriarchalen, androzentrischen Diskurses unterstrichen (Terlinden 2003:43). Die Einschränkung der weiblichen Bewegungsfreiheit wurde zum Teil als Schutzmaßnahme präsentiert, aber Kontrolle war auf jeden Fall der vorrangige Grund, denn durch die gelösteren familiären Beziehungsverhältnisse im urbanen Raum boten Städte Frauen eine neu-gewonnene individuelle Freiheit, in der sie erstmals ihre Sexualität ausleben konnten, was dazu führte, dass sich Männer in ihrer Vorherrschaft bedroht fühlten, weil dadurch patriarchale Systeme untergraben werden konnten (Wilson 1991:25). Elizabeth Wilson zitiert den römischen Dichter Juvenal, der sogar die Korruption im antiken Rom durch den Verfall der weiblichen Moral verursacht sah, „denn indem die Stadt den sexuellen Gelüsten der Frauen freien Lauf lässt, untergräbt sie jegliche Kontrolle und macht die Frauen zügellos, ehrlos, ja sogar blutdürstig.“ (Wilson 1991:25) Die Assoziation von der Bedrohung, die von der Frau in/und der Stadt ausgeht, scheint allumfassend zu sein. Steve Pile stellt in *The Body and the City* fest:

where men fear dissolution into the masses, and fear their engulfment by the female body, the real evil of the city is conjured up in images of sex and gaping bodies. The soldier men stood firm. (...) It seems that the terror for them was that they had moved into unchartered territory: women, masses, the city: a territory which was simultaneously psychic, bodily, spatial and social (Pile 1996:208).

Auch Freud setzte die weibliche Sexualität in Verbindung mit räumlicher Terminologie, denn sie war für ihn ein *dunkler Kontinent* (Freud 1926:241) – ein Begriff der auch zur Beschreibung von Afrika verwendet wurde. Die Analogie vom Körper der Frau als geographische Landschaft deutet auf einen Wunsch hin, ihn zu erforschen, aber auch die gleichzeitige Angst vor dem Unbekannten.¹⁷

Calvinos *Unsichtbare Städte* spiegelt diese männliche Phantasie der Entdeckung unbekannter

¹⁷ In der Kulturgeschichte taucht die Frau als Metapher für Orte immer wieder auf. Interessant ist dabei der Widerspruch zwischen der Darstellung des Landes als Mutter (Mutter Erde), die den Menschen Nahrung und Geborgenheit spendet und gleichzeitig als Verführerin, die mit Abenteuern in unbekannte Landschaften lockt, die es zu bestreiten und durchdringen gilt (Kolodny 1975:64).

Geographien, die stets als weiblich imaginiert werden, und die paradoxe Situation der gleichzeitigen Abwesenheit der Frau in diesen Städten. Teresa de Lauretis (1984) veranschaulicht anhand der kritischen Analyse der Erzählung von Zobeide in Calvinos Buch, wie Frauen als reine Symbole der männlichen Sehnsucht konstruiert werden:

Zobeide, a city built from a dream of a woman, must be constantly rebuilt to keep her captive. The city is a representation of woman; woman, the ground of that representation. In endless circularity („streets wound about themselves as in a skein“), the woman is at once the dream's object of desire and the reason for its objectification: the construction of the city. She is both the source of the drive to represent and its ultimate, unattainable goal. Thus the city, which is built to capture men's dream, finally only inscribes woman's absence. (De Lauretis 1984:12)

Im Gründungsmythos der Stadt Zobeide ist die männliche Konzeption der Stadt eingeschrieben, sie wird mit den Verlockungen einer Frau gleichgesetzt, derer sie aber nie Herr werden können, woraufhin sie versuchen sie einzusperren. Für de Lauretis repräsentiert dies auch den widersprüchlichen Status der Frau im westlichen Diskurs: Einerseits prägte sie als Sujet die Kulturgeschichte, andererseits sind darin Frauen als handelnde Subjekte nur schwer auffindbar. Nicht anders verhält es sich in der Filmgeschichte. Das Kino ist genauso wie Zobeide ein „*imaginary signifier*“, eine Ausdrucksform, in der Frauen in einer Abfolge von männlichen Vorstellungen gefangen gehalten werden: “In the discursive space of the city, as in the constructs of cinematic discourse, woman is both absent and captive: absent as theoretical subject, captive as historical subject.” (De Lauretis 1984:14)

Der weibliche Körper als Projektionsfläche für die männliche Sehnsucht nach unbekannten Landschaften drückt sich auch in der historischen Kartographie aus. Dieses Motiv zieht sich durch Giuliana Brunos *Atlas of Emotion*, in dem sie aufzeigt, dass Europakarten teilweise in Form von Frauenkörpern gestaltet wurden und dass in der Terminologie ein Zusammenhang zwischen Anatomie und Geographie besteht: anatomische Bücher wurden auch als Atlanten bezeichnet (Bruno 2002:210). Besonders inspiriert wurde sie für ihr Werk durch die sogenannte *Carte de Tendre* im Roman *Clélie* (1654-1660) von Madeleine de Scudéry. Die Karte dieses phantastischen Orts weist auffällige Ähnlichkeit mit der Anatomie des weiblichen Körpers auf, was sie zu folgender Beobachtung führte:

At many levels, Scudéry's *Carte de Tendre* impersonates a play of reversals between the terms of “body space”. If the landscape becomes a body, the body conversely becomes a site of mapping. In this reversible fashion, emotional cartography is dressed with sexual curiosity. Desiring a body becomes a yearning for space. At the same time, yearning for a place can turn into a bodily desire – a physical matter. (Bruno 2002:233)

5.3. Körpermetaphern im Film

Diese Verkörperlichung von Räumen, die häufig durch ein Gefühl der Sehnsucht ausgelöst wird, wurde auch immer wieder filmisch aufgegriffen. Die Liebe einem Menschen gegenüber wird auf einen Ort übertragen, der zu einem Symbol dieser Emotion wird. Raum und Körper verschmelzen also ineinander, so dass das Verlangen gegenüber dem einen nicht mehr vom anderen trennbar wird. Alain Resnais und Marguerite Dumas' *Hiroshima mon amour* (1959) versinnbildlicht diese Vereinigung, durch die Erzählung von der Entdeckung der Fremde, in Form von Japan und einem japanischen Geliebten. Bruno sieht darin eine filmische Version der *Carte de Tendre*, denn der Körper des Liebhabers verwandelt sich zu einer Karte der Stadt selbst, wodurch der geographische Raum zu einer körperlichen Angelegenheit wird. Die Stimme der französischen Hauptprotagonistin teilt uns gleich zu Beginn mit: „*How could I know that this city was made to the measure of love? How could I know that you were made to the measure of my body?*“ Die Kamera führt uns gleichermaßen durch Körper- und Stadtlandschaften, während sie, die Erzählerin, ihre Erinnerungen von dieser Begegnung wiedergibt. Überblendungen von Architekturen und Körperteilen verstärken diese Gleichsetzung und Zusammenfügung. Bruno schlussfolgert:

Ultimately, one desires a site as one does a person. Bodies and cities involve the same seduction, give rise to the same tales of love. We absorb them with the same passion: one can literally fall in love with a place. (Bruno 2002:242)



13:34 Kamerafahrt durch die Stadt mit Voice-over der Protagonistin / 14:35 Überblendung von der Stadt zu den Liebenden

Eine andere Variante des Einsatzes der urbanen Körperanalogie finden wir bei Jean-Luc Godards *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967). Hier wird die Stadt nicht zum Körper und Sehnsuchtsraum durch eine mit dem Ort verbundene Liebschaft, sondern die Liebe zur Stadt selbst bildet die Ausgangssituation. Der Frauenkörper wird als Metapher herangezogen für die „Verletzungen“, die die Stadt durchleben muss. Es ist wahrscheinlich der erste Spielfilm, der die Transformationen des Paris der 1960er Jahre behandelt und in einem *banlieue* gedreht wurde (Ford 2013). Godard

thematisiert in dem Film die Entwicklung der Konsumgesellschaft, in Form eines Essays teilt er seine Gedanken als flüsterndes Voice-over mit. Zu sehen sind dabei 24 Stunden im Leben von Juliette Jeanson, einer Pariser Hausfrau der Mittelklasse, die in einer der neuentstandenen Trabantensiedlungen am Stadtrand wohnt und als Prostituierte arbeitet, um sich ihr „Taschengeld“ aufzubessern. Der Verkauf ihres Körpers dient als Sinnbild für den Verkauf der Stadt. Für Godard gleicht die massive Umgestaltung Paris' einer Art Identitäts- oder Seelenraub, für ihn erzeugt die neue Infrastruktur den gleichen Effekt auf die Stadt wie auf ihre BewohnerInnen. Diese Parallele stellt er bereits in den ersten zwei Minuten des Films klar, indem er deutlich macht, dass mit „elle“, sowohl die Stadt als auch die Schauspielerin und die Protagonistin gemeint sind.

Bilder und Geräusche von Baustellen und bedrohlich wirkenden, anonymen Plattenbauten, die die Anmut von Gefängnissen oder Dystopien ausstrahlen, wechseln sich mit Großaufnahmen des Gesichts der Hauptprotagonistin ab. Zwischendurch lässt sie der Regisseur kontextlose Sätze aufsagen, wie „*A face is like a landscape*“, die diesen Zusammenhang betonen. Obwohl Juliettes Alltag von Sexarbeit geprägt ist, zeigt Godard keine einzige Sexszene, sondern nur eine totale Entfremdung dieser Art der Intimität: Ein amerikanischer Kunde zum Beispiel, der sie gemeinsam mit einer Kollegin gebucht hat, filmt die beiden nur dabei, wie sie mit über dem Kopf gestülpten Taschen mit Werbelogos von US-Fluglinien hin- und hergehen. Dazwischen werden Aufnahmen von einer Baustelle gezeigt, wo ein altes Haus noch nicht fertig abgerissen wurde und ein neues bereits am entstehen ist. Dadurch kommt die Assoziation auf, dass die Konsumgesellschaft die Identitäten der Menschen raubt. Ihre Gesichter sind nicht mehr relevant, sie werden zu austauschbaren Körpern, die durch den Kapitalismus – repräsentiert von einem amerikanischen Kriegsberichterstatter, was den voyeuristischen, objektifizierenden Aspekt dieser Beziehung auf einer weiteren Ebene betont – auf einer nichtinvasiven Art brutalisiert werden, genauso wie die Stadt, die unter dem Vorwand der Modernisierung „vergewaltigt“ wird.



54:52 / 54:35 Baustellenbilder wechseln sich mit Darstellungen der bizarren Sexarbeit ab

Die zwischenmenschliche Entfremdung, die das Leben in der Stadt erzeugt, wird zusätzlich durch die durchgehende Anwendung stilistischer Mittel betont, die einen Verfremdungseffekt hervorrufen. Die Protagonistinnen treten immer wieder aus ihren Rollen heraus und rufen dem Publikum in Erinnerung, dass sie eigentlich SchauspielerInnen sind, sie tragen Funkkopfhörer (die nicht sichtbar sind) und stehen im ständigen Dialog mit einer unbekannten Person, die aber selbst nie zu hören ist und bei der es sich um den Regisseur handelt, der ihnen nicht nur Fragen stellt, sondern auch Äußerungen nachsprechen ließ (Ford 2013). Durch diesen Verfremdungseffekt wird ein unmittelbarer Bezug zur Realität kreiert, der Film gewinnt an dokumentarischem Wert indem der fiktive Filmraum gebrochen wird bzw. nie entstehen kann, und die ZuseherInnen werden zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema angeregt.

Li Yu setzt in *Lost in Beijing* auf ähnliche Weise den weiblichen Körper als Metapher für die Stadt ein wie Godard. Auch hier wird anhand der Verletzung und Kommodifizierung des Körpers das Schicksal der Stadt demonstriert, damit steht der Film ebenso in der chinesischen Tradition der Verwendung der Frau als Symbol, worauf im nächsten Kapitel genauer eingegangen wird.

5.4. Körpersymbolik und die Stellung der Frau im chinesischen Film

Besonders der Frauenkörper ist im Laufe der chinesischen Filmgeschichte sehr oft metaphorisch zum Einsatz gekommen, sei es um subtile Gesellschaftskritik zu üben, wie in den frühen Filmen der Republikszeit oder um in den Propagandafilmen die Kulturrevolution voranzutreiben. Allen Darstellungen ist die Konstruktion der Frau als Symbol gemein, die von Männerhand modelliert und beschrieben wird:

The subject of woman is, it would appear, first and foremost one of silence. The subject of woman is always metaphoric: the 'madwoman in the attic,' the woman confined and silenced, who has only fiery rage to transform her prison into ruins. Everything about her, including her interpretation, is given to her by the Mr. Rochesters, that is, by men. She is labelled as a madwoman and thus stripped forever of discursive power, the ability to self-narrate. (Dai 2002:151)

Laikwan Pang (2002) weist darauf hin, dass im Linken Kino der 1930er Jahre die Ergründung der Weiblichkeit ein zentrales Thema war. Obwohl Frauen so gut wie nur als Schauspielerinnen in der Filmindustrie anzutreffen waren, behandelten ungefähr die Hälfte aller Filme, die zwischen 1932 und 1934 entstanden sind, die Emanzipationsbewegung der Frau. Die männlichen Filmemacher wählten Frauenfiguren aus, um ihre Geschichten zu erzählen, wie es in Wu Yonggangs *The Goddess* (*Shennü*, 1934), Shen Xiling's *Women's Outcry* (*Nüxing de nahan*, 1933) oder Fei Mus

City Nights (*Chengshi zhi ye*, 1933) der Fall war. Es existierte eine komplexe diskursive Struktur, die Frauen dazu auserkor, die Träume und Ängste der Männer stellvertretend auszutragen. Dieses Phänomen entstand aus einer langen literarischen Tradition heraus, in der Männer ihre Narrativen durch Erfahrungen von Frauen zu Papier brachten: the description of woman's suffering enjoyed a pivotal position in the male-dominated literature of China. Exceptions notwithstanding, the woman figure in Chinese literature is usually the personification of the the tragic spirit. (Pang 2002:115)

Frauen hielten immer die niedrigste Stellung in der chinesischen Gesellschaft inne und waren auf Grund dessen bestens geeignet, um die Machtlosigkeit von Individuen zu demonstrieren. Linke Filmemacher idealisierten einerseits ihre Protagonistinnen als moderne und unabhängige Frauen, die gleichzeitig als kollektives Symbol für das neue China stehen sollten, andererseits wurde anhand von ihrem Leiden und ihrer Unterdrückung die noch immer herrschende soziale Ungerechtigkeit vorgeführt. Deswegen wurden viele Figuren wie Lingling in *Daybreak* (*Tianming*, Sun Yu, 1933) oder Ye Dasao in *Little Toys* (*Xiao wanyi*, Sun Yu, 1933) sowohl als Opfer, als auch als Heldinnen stilisiert, die am Ende des Films nach langer Misere Kontrolle über ihr Leben und Unabhängigkeit erlangen (Pang 2002:116).

Nach der Gründung der Volksrepublik veränderte sich zwar der Status der Frau durch die in der kommunistischen Ideologie vorgeschriebenen Geschlechtergleichstellung, aber bei genauerer Analyse der Filme dieser Zeit tauchen Frauenfiguren auch weiterhin nur als Metaphern und nicht als selbstbestimmte Handlungsträgerinnen auf. Dai Jinhua (2002) erläutert diese Entwicklung anhand der Genderpolitik der Partei: nach der Einführung der Gleichberechtigung wurden Frauen ihrem Recht beraubt sich überhaupt mit der weiblichen Sexualität auseinanderzusetzen. Anstatt grundlegende Aufklärungsarbeit zu leisten, wurde nur der Geschlechterunterschied verschleiert und die Rolle der Frau als Propagandamittel instrumentalisiert. Frauen wurden in die Arbeitswelt eingeführt und bekamen dadurch einerseits die gleichen Aufgaben und Rechte wie Männer zugeteilt, wurden aber andererseits, nicht minder zu Produktionskräften reduziert. (Dai 2002:100) Also wurden sie zwar von der Feudalherrschaft befreit, aber dafür wieder unter der Maskierung der Emanzipation durch den Staat geknechtet. Paradoxerweise wurden sie als „befreite Frauen“ unsichtbar und verloren ihre Position im Diskurs. Des Weiteren blieb eine weibliche Revolution aus, da für Dai die Veränderung des Status von einer externen Kraft vorangetrieben wurde, deswegen gab es weder eine individuelle, noch eine kollektive Auseinandersetzung mit dem weiblichen Bewusstsein und wirkliche Emanzipationsprozesse konnten nicht in Gang gesetzt werden. Sobald das Dekret der „Befreiung der Frauen“ verabschiedet wurde, war es ein abgeschlossenes Thema und somit nicht mehr länger im Diskurs vertreten. Die neu gewonnene

Freiheit bedeutete nur, dass Frauen sich nun voll und ganz ihrem „Retter“ zu widmen hatten: der Kommunistischen Partei und dem Kommunismus. (ebd.:111)

Diese trübe Sicht der Dinge teilen allerdings nicht alle ForscherInnen, denn was die Lebensumstände der Frauen betrifft, so gab es, insbesondere am Land, tatsächliche Verbesserungen: bei den Landreformen in den frühen 1950ern zählten Frauen erstmals als vollwertige Haushaltsmitglieder, der Verkauf von Kinderbräuten wurde verboten, Alphabetisierungskampagnen für Frauen wurden vorangetrieben und ihre gesellschaftliche Stellung stieg ungemein durch die Boden- und Ehereform, die sie den Männern gegenüber gleichstellten. (Hershatter 2011:5) Allerdings bestand diese Parität größtenteils nur auf Papier, die patriarchalen Strukturen konnten entgegen dem politischen Programm unter Maos Herrschaft nicht abgeschafft werden. Für Elisabeth Croll ist die Beziehung zwischen Feminismus und Sozialismus in China, sowohl vor, als auch nach 1949, eine „grundsätzlich schwierige und komplexe und zum Teil auch antagonistische“ (Croll 1980:5).

Eine differenzierte Frauendarstellung fand sich nicht in den visuellen Medien dieser Zeit, es existierten nur zwei Modelle der Frau: die tragische, elende Frau des alten Chinas und die neue maskuline Kriegerin. Nach 1949 wurde jegliche Diskussion von Frauenthemen, die Geschlechterunterschiede miteinbezog, als reaktionär betrachtet (ebd.:103). Infolgedessen verschwand zwar das durch den *male gaze* geprägte Bild der Frau, aber in dem neuentstandenen Genre des revolutionären Films löste der Blick der Partei(funktionäre) nur die Narrativen der Begierde des klassischen Hollywoodfilms ab. Frauen blieben weiterhin ihrer subjektiven Erzählperspektive beraubt (ebd.:102). Und obwohl Protagonistinnen im kommunistischen Film nicht sexualisiert wurden, waren sie in einem größeren Kontext außerhalb des Films trotzdem nichts anderes als Objekte:

[a] woman is, for Left as for Right, *metaphorical material*. The outcome is that Left men do not really see women as part of the socialist project. Rather they are a territory of the imagination, destined to absorb the desires and fears of men.” (Cockburn zitiert in Rose 1993:58)

In den revolutionären Filmen wurden Frauen, egal ob in Opfer- oder in Rebellenrollen, nur als Metaphern oder leere Bedeutungsträger eingesetzt, um die Rückständigkeit der feudalen Gesellschaft darzustellen (Dai 2002:108). Sie waren immer noch in patriarchalen Strukturen gefangen und der Staat konstruierte ein neues Frauenbild, welches der Regierungsagenda dienlich war: das der unverheirateten Tochter, die dem Vater und gleichzeitig auch der Nation treu untersteht (Berry 2006:112).

Unter der Führung der Kommunistischen Partei Chinas (KPCh) fand eine Entsexualisierung der Gesellschaft statt, womit feudale Geschlechterrollen ausgelöscht werden sollten, aber nicht um der Emanzipation und Befreiung der Frauen willen, sondern um die Kontrolle über die Bevölkerung zu vereinfachen. Die KPCh schuf zwar das feudale, patriarchale System ab, aber übernahm insgeheim die Rollenbilder des alten Systems. Anstatt Frauen hinter Haus und Herd einzusperren, „sperrte“ sie die gesamte Bevölkerung ein. Durch Mulveys Filmtheorie wird erkennbar, dass die Zentralregierung nicht die typischen Geschlechterrollen auflöst, sondern sie nur verschiebt, und zwar dahingehend, dass sie die Männer feminisiert, indem sie ihnen keine Macht mehr erteilt, und sie gemeinsam mit Frauen zu Sprachrohren und Objekte der Partei verwandelt. Sie selbst tritt die traditionelle Rolle des Mannes als starker Retter und Befreier an.

In den Filmen der vierten Generation, die unmittelbar nach der Kulturrevolution entstanden, setzte sich die Tradition der Darstellung allgemeinen Leids am Körper der Frau fort. Das kollektive Trauma, welches in den zehn Jahren zuvor erlitten wurde, wird nun anhand von weiblichen Schicksalen filmisch verarbeitet. Darin werden sie zwischen „*beautiful goddess and the beautiful sacrificial offering*“ positioniert und dienen als „*portal to humanity suddenly demolished by violence*“ (Dai 2002:128). In der darauffolgenden Generation, allen voran bei dem im Westen sehr bekannten Regisseur Zhang Yimou, tauchen plötzlich eine Fülle an Frauendarstellungen auf, die aber meist mehr Männerfantasien bedienen als dass Diskurse aus weiblichen Lebensrealitäten wiedergeben würden. Sie sind leere Bedeutungsträger und nur als Frauen verkleidete Narrative über allgemein menschliche Schicksale (ebd.).

Auch in den letzten zwanzig Jahren griffen FilmemacherInnen der sogenannten urbanen Generation auf die Metapher des Frauenkörpers zurück, um vor allem anhand ihrer Verletzung auf verschiedenste aktuelle Sozialproblematiken in Chinas Städten anzuspielen, so wie es bereits zu Beginn der chinesischen Filmgeschichte üblich war:

在“文革”结束之后反思当代政治历史的影片里，身体，尤其是女性身体受伤的视觉主题，常常成为国家／民族灾难的历史隐喻，从而超越身体本身所指，带上了社会文化符号的特性。而事实上，这种隐喻在新中国成立之初的影片中就已经出现¹⁸ (Chen 2008:91).

Des Weiteren spiegelte sich in den Frauendarstellungen auch die rapide Verwandlung des Landes in

¹⁸ „In den Filmen nach der Kulturrevolution, die sich mit der politischen Geschichte auseinandersetzten, war das visuelle Sujet des verletzten Körpers, insbesondere des Frauenkörpers, häufig eine historische Metapher auf das Leid des gesamten Landes bzw. der Nation, somit ging es über die Bedeutung des Körpers an sich hinaus und wurde vielmehr zu einem gesellschaftlichen und kulturellen Symbol. Diese Art von Metapher tauchte jedoch in den Filmen der Anfangsjahre der Republikszeit bereits auf“ (Chen 2008:91).

eine Konsumgesellschaft, wo Frauen und ihre Körper zunehmend objektifiziert und kommodifiziert werden (ebd.:94). Zhang Yingjin erklärt, dass die Frau durch die chinesische Filmgeschichte hindurch als Symbol untrennbar mit der urbanen Gesellschaft verbunden ist:

In conclusion, one may assert that the conceptualizations of the city as pride, presumption, contamination, corruption, death, and destruction are invariably articulated through or inscribed in the figure of woman, and that woman is, indeed, the very ground of representation, of textual production, of narrative construction, of the modern city. (Zhang 1996:259)

EMPIRISCHER TEIL

6. Methoden der Filmanalyse

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium Film bietet zahlreiche unterschiedliche Methoden und Ansätze. Allen gemein ist ein systematischer Zugang, der den Film in seiner Struktur zuerst aufschlüsselt, um dann einzelne Bestandteile genauer studieren zu können, wodurch Forschungsfragen zuletzt auf nachvollziehbare und fundierte Art beantwortet werden können. Zwar ist für die meisten FilmwissenschaftlerInnen eine intuitive oder „normale“ Interpretation ein unverzichtbarer Ausgangs- und Ansatzpunkt für die analytische Arbeit (Faulstich 1988:11), da Impressionen immer subjektiv sind und so etwas wie ein objektiver Code im Film nicht existiert, dennoch können diese semiotischen Zeichen durch „logic of implication“ und „current of induction“ (Wollen 1998:81) gedeutet werden. Ambiguitäten werden damit verringert und ein Maximum an Klarheit hergestellt (ebd.:105).

Zur Ermittlung der Strukturen in der Erzählweise ist die Erstellung eines Sequenzprotokolls nützlich. Damit können die definierenden handwerklichen Elemente eines Films – Kameraeinstellungen, Montage und Bildkomposition – untersucht und anschließend anhand von Schlüsselszenen erklärt werden, um einen größeren Bedeutungskontext herzustellen. Mittels einer detaillierten Analyse und Deutung des Einsatzes der filmischen Mittel in dieser Auswahl von relevanten Filmausschnitten werden Antworten zu den Ausgangsfragestellungen gefunden. (Hickethier 2007:36f.). Dieser methodische Zugang wird auch für die nachfolgenden Szenenanalysen angewandt.

Für die Herausarbeitung des räumlichen Schwerpunkt des Films bietet sich die geografische Filminterpretation an, welche allerdings auch Ansätze der soziologischen Filminterpretation enthält, da er in einen umfassenden gesellschaftlichen Kontext versetzt wird, um einen Bezug des Films zur Gesellschaft seiner Zeit herzustellen (Faulstich 1988:56). Für die Beantwortung der zweiten Forschungsfrage – nach dem metaphorischen Zusammenhang zwischen der Hauptprotagonistin und der Stadt – werden die feministische Filminterpretation und auch Elemente der psychologisch-psychoanalytischen Interpretation aufgegriffen, deren „Erkenntnisinteresse darin besteht, aus dem Manifesten eines Films dessen latente Bedeutung zu ermitteln. Vorgängiges Wissen ist vor allem die Kenntnis um psychoanalytische Symbole.“ (ebd.:67)

6.1. Geografische Filminterpretation

Wie bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit festgestellt wurde, besitzt Raum kommunikative Funktionen: Situation, Kontext im Raum und Zeit sind Kommunikationsfaktoren, die sogar die einfachsten Botschaften beeinflussen können (Shields 1996:234).

The city is a discourse, and this discourse is actually a language: the city speaks to its inhabitants, we speak to our city, the city where we are, simply by inhabiting it, by traversing it, by looking at it. (Barthes 1997:161)

Dieser Dialog zwischen dem Raum und seinen BewohnerInnen wurde auch von Guy Debord und den Situationisten untersucht. Sie beschrieben diese Wirkung der Umwelt auf die Emotionen und das Verhalten von Individuen mit dem neugeschaffenen Begriff der Psychogeographie (McDonough 1996:55). Diese Wechselwirkung zwischen realem Raum und den Menschen besteht genauso im Film: einerseits zwischen dem Filmraum und der in ihr positionierten Figur, andererseits auch zwischen dem Publikum und dem Filmraum. Die Stimmung, die ein Szenenschauplatz ausstrahlt, kann durch die Leinwand auf die ZuseherInnen übertragen werden, denn die räumlichen Codes, die im Film zu sehen sind, werden instinktiv von ihnen verstanden und können durch Kameraführung bzw. -positionierung, Beleuchtung, Cadrage und weiteren Elementen der Mise en Scène zusätzlich verstärkt werden.

Durch den Spielort werden auch zahlreiche filmische Genres erst geschaffen, die wiederum unsere Vorstellungen und Erwartungshaltungen von diesen Umgebungen prägen. So brachte die wilde Landschaft des Westens der USA den Western hervor, das All den Science-Fiction Film, das Auto und der Highway den Roadmovie (Bruno 2002:28). Er kann als ebenso wesentlicher Bestandteil eines Films betrachtet werden, der gleichberechtigt neben den Darsteller auftritt. André Bazin forderte in diesem Sinne, dass der Raum als Schauspieler behandelt werden sollte:

The drama on the screen can exist without actors. A banging door, a leaf in the wind, waves beating on the shore can heighten the dramatic effect. Some film masterpieces use man only as accessory, like an extra, or in counterpoint to nature, which is the true leading character. (Bazin 1967:102)

Deutlich wird dies im Genre des Horrorfilms, wo bereits durch die Aufnahme eines alten, verlassenen Hauses und dessen Etablierung als Schauplatz des Geschehens ausreicht, um die ZuseherInnen erahnen zu lassen, dass von diesem Ort eine Gefahr ausgeht und es sich um den Antagonisten der menschlichen DarstellerInnen handelt. Im Horrorthriller *The Cube* (Vincenzo Natali, 2007) zum Beispiel handelt es sich zwar nicht um ein Spukhaus, aber die ProtagonistInnen finden sich in einem würfelförmigen Labyrinth wieder, das aus unendlichen Räumen und tödlichen Fallen besteht. Es wird nicht geklärt wie und durch wen sie dort hingekommen sind, es ist der Raum

allein, der ihre Existenz bedroht. Auch Roman Polanski nützt die bedrohlichen Aspekte von Architekturen in seinen Filmen *Repulsion* (1965) und *Rosemary's Baby* (1968), wo es der private Wohnraum ist, von dem eine plötzliche Bedrohung ausgeht. Für Katherine Shonfield sind auch Analogien zwischen den Körpern der Protagonistinnen und ihren Wohnungen erkennbar: In *Repulsion* bekommt Carols Wohnung aus unerklärlichen Gründen Risse und Schäden. So wie sie um die Integrität der Wände besorgt ist, zeichnet sich dasselbe mit ihrem Innenleben ab, das von einer zunehmenden Angst vor der Unsicherheit und Durchdringlichkeit (*permeability*) der Gesellschaft geprägt ist (Shonfield 2000:55f.). In *Rosemary's Baby* dreht sich die übliche Sichtweise auf die Stadt um, indem sie nicht länger ein unbekanntes, gefährliches Gebiet ist, sondern eine Möglichkeit der Freiheit, durch die Flucht in ein anonymes Territorium bietet, da in diesem Fall, die eigenen vier Wände, welche normalerweise einen sicheren Hafen darstellen, der Herd der Gefahr sind (ebd.:70f).

Durch eine Analyse der geografischen Faktoren einer Szenerie können kommunikative und bedeutungstiftende Funktionen filmischer Räume verstanden und dessen Relevanz in den Vordergrund gerückt werden. Dadurch eröffnen sich neue Bedeutungsebenen, die durch andere Interpretationszugänge verborgen bleiben würden.

6.2. Feministische Filminterpretation

1975 führte Laura Mulvey in ihrem wegweisenden Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ das Konzept des „männlichen Blicks“ (*male gaze*) ein und prägte damit nachhaltig die feministische Filmforschung. Nach ihrer Theorie ist im klassischen Hollywoodfilm der Blick der Kamera stets männlich und skopophil zu gleich, wodurch sich das Bild auf der Leinwand immer in einem Zustand der Beobachtung befindet und in Folge dessen erotisiert und feminisiert wird. Diese Beobachtung ist bis heute eine der meist zitierten Aussagen der feministischen Filmtheorie. Ihre Allgemeingültigkeit kann zwar auf den chinesischen Film auch angewendet werden, allerdings muss dafür eine differenziertere Betrachtungsweise herangezogen werden. Chris Berry und Mary Farquhar stellten fest, dass Frauendarstellungen insbesondere im chinesischen kommunistischen Kino bei Weitem von den gängigen Darstellungen des Hollywoodkinos abweichen. Am deutlichsten erkenne man dies anhand der Rollen der berühmtesten chinesischen Schauspielerinnen, die selten an Haus und Herd gebunden waren, sondern sehr wohl aktive, arbeitende, kämpfende Frauen darstellten. So entspricht der Blick auf die Frau im chinesischen Film in erster Linie nicht Laura Mulveys Modell; ihre sexuelle Objektifizierung existiert jedoch trotzdem, nimmt aber keine

dominante Rolle ein (Berry 2006:110f.). Ein Grund dafür ist die Entsexualisierung der gesamten Gesellschaft, denn sowohl Frauen als auch Männer wurden zu „*sexless subjects of the nation-state*“ (Cui 2003:55). Durch die Auslöschung der sexuellen und auch gleichzeitig persönlichen Identität wurden Geschlechtsidentitäten zweitrangig – ein Bild, das es auch durch Filme zu verbreiten galt. Wenn man allerdings bei der Analyse dieser Werke von Mulveys Theorie Gebrauch macht, erkennt man dass die KPCh die klassische männliche Heldenrolle übernimmt, in der sie als einzige Rettung auftritt (Cui 2003:58). Dadurch bleibt ein objektifizierender, hegemonialer Blick auf die Geretteten, in Form der unterdrückten Klasse, erhalten.

Mulveys Ansatz wird von manchen Feministinnen, wie Kaja Silvermann, auch als problematisch erachtet, da es den gängigen kulturellen Rollenzuschreibungen folgt, worin Voyeurismus als aktiv und somit als männlicher Ausdruck und Exhibitionismus als passiver Ausdruck der Skopophilie gesehen wird. Rey Chow (2006) verteidigt diese Polarisierung in männlich und weiblich, da eine radikale Darstellungsweise manchmal von Nöten ist, um eine grundlegende Veränderung hervorzurufen. Sie greift Mulveys Theorie auf ähnlich abstrakte Weise wie Cui Shuqin (2003) auf, indem sie den gesamten Bildraum als feminisiert betrachtet und erklärt dies anhand von einer kritischen Analyse von Bertoluccis *The Last Emperor* (1987):

First, I extend the interpretation of image-as-woman to image-as-feminized-space, which can be occupied by a man character, Pu Yi, as much as by a woman. Once this is done, 'femininity' as a category is freed up to include fictional constructs that may not be 'women' but that occupy a passive position in regard to the controlling symbolic. At the same time, this use of 'femininity' does not abandon the politics of 'to-be-looked-at-ness', which as Mulvey's argument shows, is most readily clarified through women's assigned role in culture. (Chow 2006:183)

Chow zeigt am Beispiel von *Last Emperor* wie nicht nur Frauen durch den Blick der Kamera objektifiziert werden, sondern der gesamte Bildraum, allen voran der männliche Protagonist, feminisiert werden kann, so dass in diesem Fall die Exotisierung einer gesamten Kultur und die Passivierung des chinesischen Mannes durch einen westlichen Regisseur vollzogen wird.

Diese Theorie des „image-as-feminized-space“ stellt sich auch als hilfreich zur Analyse von *Lost in Beijing* dar und wird im Kapitel 8.2. eingesetzt, um auf den metaphorischen Zusammenhang zwischen der Hauptprotagonistin und der Stadt einzugehen.

7. *Pingguo – Lost in Beijing*

Lost in Beijing (Pingguo, 2007) ist der dritte Spielfilm der 1973 geborenen, chinesischen Regisseurin Li Yu. Produziert wurde er von Laurel Films, einer Produktionsfirma mit Sitz in Peking, die auf lokale Independent-Filme spezialisiert ist. Zwei Jahre zuvor arbeiteten sie bereits gemeinsam an *Dam Street* (Hong Yan, 2005). Nach dessen Erfolg auf internationalen Festivals, u.a. in Venedig und Toronto, hegte Li den Wunsch, einen Film zu machen, der das Bild des heutigen Pekings festhält: „当时我最大的感触就是中国变化太大了, 这是一个特别出故事的时代, 人心多少有些乱套, 应该拍一部记录今天中国的电影。“¹⁹ (Li Yu im Interview mit Yu, 2008:122)

Die Komplexität der zwischenmenschlichen Beziehungen, begünstigt durch die rasanten Entwicklungen Chinas hin zu einer kapitalistischen Gesellschaft und der urbanen Entfremdung, bilden das Zentrum der Narrative, welches die aktuelle Pekinger Stadterfahrung gut widerspiegelt. Die ursprüngliche Idee der Filmemacherin drehte sich um den Umbau des kosmopolitischen Barviertels Sanlitun, aber sehr bald kristallisierte sich heraus, dass eine Migrantenarbeiterin, repräsentiert durch eine Fußmasseurin, die Hauptprotagonistin des Films sein sollte, da Massagesalons das aktuelle Stadtbild dominierten und allgegenwärtig sind. Allein in Lis unmittelbarer Wohnumgebung hatte man die Wahl zwischen fünf verschiedenen Etablissements (Yu 2008:123). Dieser realitätsnahe Zugang findet sich auch in der Arbeitsweise der Regisseurin wider und wurde beeinflusst durch die Anfangsjahre ihres Schaffens als Dokumentarfilmerin. Über den Entstehungsprozess ihres Films, sagte sie:

Wir wählen die Stadtbilder aus, indem wir gar nicht auswählen. Wir haben gefilmt, wenn wir zufällig irgendwo gelandet sind. Da man Peking als Ganzes sowieso nicht darstellen kann, haben wir Fragmente eingefangen, die zusammen ein Bild von Peking erzeugen. (...) Das heißt, dort, wohin du gehst und wo du filmst, das ist Peking. (Li Yu in Platzen 2009:106)

7.1. Handlung

Lost in Beijing erzählt davon, wie das Leben der jungen Migrantenarbeiterin Pingguo nach einer Vergewaltigung durch ihren Chef Lin Dong aus den Fugen gerät. Zu Beginn wird sie als eine selbstbewusste und glücklich verheiratete Frau dargestellt, die in einem Fußmassagesalon arbeitet und ihrer neuen Kollegin Xiaomei aus ihrem Heimatort hilft sich im Job und in Peking

¹⁹ „Damals empfand ich die Veränderungen in China als zu intensiv. Es war eine Zeit, die besonders viele Geschichten hervorbrachte, die allgemeine Stimmung war mehr oder weniger chaotisch. Man müsste einen Film drehen um das heutige China zu dokumentieren.“

zurechtzufinden. Das Unglück nimmt seinen Lauf als Xiaomei entlassen wird, weil sie einen Kunden verletzt, der ihr auf die Brust greifen wollte und Pingguo sich danach mit ihr betrinkt. Alkoholisiert kehrt sie in die Arbeit zurück und wird von Lin Dong in diesem Zustand aufgefunden, der die Situation ausnützt und sie vergewaltigt. Die ganze Szene wird allerdings von Pingguos Ehemann An Kun beobachtet, der als Fensterputzer arbeitet und just in dem Moment die Fassade des Massagetempels reinigt. Kurz darauf wird Pingguo schwanger, An Kun ist überzeugt davon, dass er nicht der Vater ist und versucht das Kind dem wohlhabenden Geschäftsmann zu verkaufen, der auf den Deal eingeht, da er mit seiner eigenen Frau keinen Nachwuchs zeugen konnte. Pingguo wehrt sich zuerst dagegen und zieht eine Abtreibung in Erwägung. Aber schlussendlich lässt sie doch die Männer über das Schicksal ihres ungeborenen Sohnes walten. Lin Dongs Frau Wang Mei wird auch vor vollendeten Tatsachen gestellt; um an ihrem Mann Rache zu üben, beginnt sie eine Affäre mit An Kun. Nach der Geburt wird allerdings klar, dass An Kun der eigentliche Vater ist, der daraufhin den Arzt besticht, das Ergebnis zu fälschen. Nach einiger Zeit jedoch bereut er seine Entscheidung Frau und Kind verkauft zu haben. Beide leben nun bei dem reichen Ehepaar, während er alleine zuhause mit Geldbündeln Türme baut und sie nur noch für kurze Zeit besuchen darf. Er fasst den Entschluss das Kind zu entführen, wird jedoch bald darauf von Polizisten aufgegriffen. Lin Dong wird von den Beamten darüber informiert, aber anstatt der erhofften Glücksbotschaft, erfährt er von ihnen, dass An Kun der wahre Kindsvater ist. Für Lin Dong bricht eine Welt zusammen, er versucht An Kun zu überreden ihm trotzdem seinen Sohn zu überlassen. Dieser lässt sich jedoch nicht davon abbringen und fordert Pingguo dazu auf mit ihm nachhause zu gehen, woraufhin sie ihm die Tür vor der Nase zuschlägt. Auch Wang Mei beendet ihre Affäre mit ihm und trennt sich von ihrem Mann. Zu diesem Zeitpunkt trifft Pingguo ein weiterer Schicksalsschlag: ihre Freundin Xiaomei schlug nach dem sie ihren Job verlor, den Weg in die Prostitution ein und wurde von einem Freier getötet. Sie trifft eine Entscheidung, bevor An Kun wiederkehren kann um sich das Kind zu holen, nimmt sie es selber und geht weg.

7.2. Hintergrund

Durch die Selektion des Handlungsortes Pekings, unterlag der Film einer strengen Zensur, da die Zentralregierung bis heute jegliche Darstellung dieses repräsentativen und politischen Raums kontrolliert und jeden Film, der dort spielt als potentielle Werbung für die Stadt betrachtet (Nafus 2008). Deswegen musste zunächst einmal der Filmtitel verändert werden, *Mishi Beijing* bzw. *Lost in Beijing* evozierte ein zu negatives Bild und musste zu *Pingguo* (Apfel), dem Namen der Hauptprotagonistin geändert werden (Wolte 2008). Des Weiteren wurden Schnitte von Szenen des

Tian'anmen Platzes, der chinesischen Flagge, der Fahrt eines Mercedes-Benz durch eine Lacke in einem *hutong* und andere Darstellungen, die dem Image der Stadt schaden könnten, verlangt. Auch mussten moralisch verwerfliche Akte wie Glücksspiel, Sex, Prostitution, Pingguos Annahme von Lin Dongs Schweigegeld, herausgenommen werden. Zwei Handlungsstränge gingen dadurch verloren: An Kuns Affäre mit Wang Mei und Xiao Meis Absturz in die Prostitution und ihre darauffolgende Ermordung. Zwar waren diese Kürzungen Voraussetzung für internationale Vorführungen, allerdings lief die Originalversion auf der Berlinale und anderen Festivals außerhalb Chinas. Im Land selber unterlag der Film einem Strudel der Zensurbürokratie. Nachdem die geforderten Veränderungen gemacht wurden, und er eine offizielle Spielerlaubnis erhielt, änderten die Behörden ihre Meinung, als der Film bereits eine Woche in den Kinos lief und verboten ihn vollständig (Landreth 2007, Nafus 2008).

Die Analyse des Films in der vorliegenden Arbeit bezieht sich auf die unzensurierte Version, welche außerhalb Chinas zu sehen war und als DVD erhältlich ist.

8. Szenenanalysen

Die im Folgenden analysierten Filmausschnitte teilen sich in zwei Kategorien, im ersten Teil wird auf Szenen eingegangen, wo der Spielraum selbst eine handlungsstiftenden Rolle einnimmt. Im zweiten Teil wird der metaphorische Zusammenhang zwischen Pinguo und Peking anhand von Schlüsselszenen aufgezeigt.

8.1. Raum als Protagonistin

Durch die Erstellung und Analyse eines Sequenzprotokolls konnte beobachtet werden, dass drei Arten von Schauplätzen eine auffällige Rolle einnehmen und sich durch den Film hindurchziehen. Als erstes handelt es sich dabei um Räume, die Augés Definition von Nicht-Orten entsprechen. Anonyme Umgebungen wie Hotels, Brücken, Dächer, Autobahnen und insbesondere Autos, die ich hier als eigene Kategorie betrachten werde, welche aber Wesenszüge von Nicht-Orten teilen. Als dritte Kategorie werden Umgebungen untersucht, die man mit dem traditionellen Pekingbild assoziiert, wie die Verbotene Stadt oder der Platz des Himmlischen Friedens.

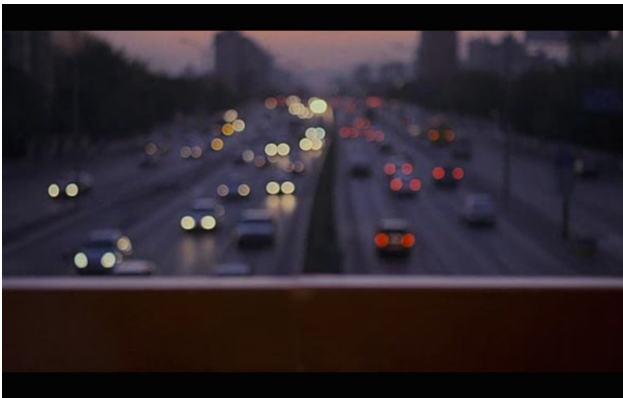
Im Folgenden werden einige aussagekräftige Szenen aus jeder dieser Kategorien analysiert und interpretiert, um den bewussten Einsatz von Orten zu verdeutlichen, die zur Narrative beitragen und als gleichwertige Akteure wie die DarstellerInnen gesehen werden können, da sie eine emotionale Wechselwirkung aufeinander und auch auf das Publikum ausstrahlen.

8.1.1. Nicht-Orte: Brücken und Dächer

Das heutige Peking ist von Nicht-Orten durchzogen, so spiegelt sich diese räumliche Qualität auch in Li Yus Pekingdarstellung. Diese anonymen Umgebungen, die nicht zum Verweilen konzipiert wurden, setzt sie wiederholt ein und nimmt vom symbolischen Charakter dieser architektonischen Elemente Gebrauch. Im Laufe des Films tauchen Brücken häufig als Handlungsorte auf. Durch die Auswertung des Sequenzprotokolls wird deutlich, dass die ProtagonistInnen immer vor oder nach einem entscheidenden, richtungsändernden Moment dort hin platziert werden. Für de Certeau enthält die Brücke die symbolische Bedeutung eines Übergangs, sie verbindet und trennt zugleich:

Als Überschreitung der Grenze und Ungehorsam gegenüber dem Gesetz des Ortes steht sie für den Aufbruch, die Auflösung eines Zustands, den Eroberungswillen einer Macht oder die Flucht ins Exil – und auf jeden Fall für den „Verrat“ an einer Ordnung. Aber gleichzeitig bildet sie ein Woanders, das in die Irre leitet. (De Certeau 1988:235)

Die Metapher der Brücke als Ausgangspunkt für Umbrüche und Aufbrüche in die Irre ist definitiv auch in *Lost in Beijing* vertreten, so tritt An Kun benommen über eine Brücke, nach dem er das erste Mal mit Wang Mei Sex hatte; Pingguo überquert sie vor ihrem Schwangerschaftstest und findet eben dort, zu einem späteren Zeitpunkt, Werbungen von Abtreibungskliniken; An Kun ist auf einer Brücke zu sehen, bevor er sich entschließt sein Kind zu entführen und wird auch genau an solch einem Ort von der Polizei festgenommen. Der vielleicht kurioseste Einsatz dieses Spielorts stellt eine Szene gegen Anfang des Films dar, in der Pingguo und Xiaomei auf einer Fußgängerbrücke ein intimes Gespräch miteinander führen. Inhaltlich und atmosphärisch wird diese Sequenz von der vorangegangenen eingeleitet, in der Xiaomei Pingguo von ihrem Wunsch eine Wohnung in ihrem Heimatort zu kaufen, erzählt, während sie ihr die Haare schneidet. Sie befinden sich gemeinsam mit anderen Kolleginnen im Umkleideraum des Massagesalons. Als nächstes sehen wir die beiden hockend auf einer Fußgängerbrücke. Die Kamera zeigt zunächst nur eine achtspurige Straße in der Abenddämmerung, man hört ihre Stimmen, erst dann senkt sich die Kamera und filmt die Frauen von hinten. Sie schauen beide auf die Fahrbahn, Xiaomei fragt Pingguo wie sie einen Mann von ihrer Jungfräulichkeit überzeugen kann, woraufhin sie sie zuerst auslacht, dann aber sagt, dass sie sich ein Jungfernhäutchen kaufen soll. Die beiden sind sehr fröhlich und ausgelassen, springen auf, gehen ein paar Schritte weiter auf der Brücke, um sich dann wieder aufs Geländer zu lehnen und auf den Verkehr zu schauen. (0:07:22 bis 0:07:57)



07:22 Lichtermeer aus Autos



07:30 Pingguo und Xiaomei auf der Brücke

Eine Fußgängerbrücke ist ein etwas ungewöhnlicher Ort für einen intimen Plausch, aber trotzdem hat Li Yu diese Szene an solch einem normalerweise lauten und ungemütlichen Platz inszeniert. Denn während er vielleicht für manche den Inbegriff der Unwirtlichkeit eines Großstadtmolochs darstellt, bietet er für andere die schützende Anonymität der Großstadt. Geheimnisse gehen im Lärm des tosenden Verkehrs unter, sie scheinen sich nicht nur gegenseitig, sondern auch der Straße

anzuvertrauen, sehnsüchtig beobachten sie den Verkehr und blicken hoffnungsvoll in die Ferne. Die Straße und die Autos sind durch Unschärfe der Kamera abstrahiert, nur Konturen und verschwommene Lichtpunkte sind zu sehen, fast erinnert der Straßenlärm an Meeresrauschen. Die Brücke ist hier als symbolischer Übergangspunkt im Einsatz, in der vorhergehenden Szene fühlt sich Xiaomei in Peking angekommen, sie spricht schon davon Geld für ein Eigenheim anzusparen. Als wir sie das nächste Mal wiedersehen, wird sie bereits von Lin Dong entlassen, da sie einem Kunden, der ihr auf die Brust greifen wollte, den halben Zehennagel abgeschnitten hatte. Dieser Jobverlust führt zu ihrem Abstieg in die Prostitution und schlussendlich auch in ihre daraus resultierende Ermordung. Diese Weiterentwicklung ihres Schicksals kann auch durch das Symbol der Brücke zuvor impliziert worden sein, denn nach de Certeau steht sie in den Bildern von Hieronymus Bosch für das Diabolische (1988:235) und in der chinesischen Mythologie wird es bösen Geistern auch ermöglicht durch eine Brücke in unsere Welt zu gelangen.

Ein weiterer möglicher Grund für die Darstellung eines vertraulichen Gesprächs zwischen Freundinnen auf einer Brücke, könnte an der sozialen Alltagsrealität von Migrantenarbeiterinnen liegen. Durch das Fehlen von öffentlichen Räumen, die keinen Konsum erfordern und ihren meist beengenden Wohnräumen, die sie mit anderen teilen müssen, bleiben ihnen wenige Optionen, wo sie Privates ungestört miteinander austauschen können. Deswegen ist die Zweckentfremdung und Aneignung eines Nicht-Ortes symptomatisch für ihre Situation am Rande der urbanen Gesellschaft. Durch die bewusste Inszenierung höchstpersönlicher Momente im Leben der ProtagonistInnen in diesen Umgebungen, verwebt Li Yu die Schicksale dieser Menschen mit den Räumen Pekings und füllt diese Orte somit mit neuen Bedeutungen.

Das Hochhausdach ist eine andere Form des Nicht-Orts, die von Li Yu als Schauplatz eigesetzt wird. Ein solcher Ort ist eigentlich omnipräsent in der modernen Metropole, aber meist vollkommen unbeachtet und der Zutritt dorthin teilweise auch eingeschränkt. Chow und de Kloet (2013) untersuchen die Bedeutung des Daches in Hongkong Filmen, ihre Analyse ist auch auf Pekings Situation anwendbar:

The rooftop is thus read as one urban liminal space where one can force the city to suspend, to become on hold: it is the space, we argue, where the acrophilic *flâneurs* of the twenty-first century gather, a space beyond surveillance and outside of the logics of global capitalism, where one negotiates and perhaps overcomes a blasé postmetropolitan individuality with moments of radical reconnection. (Chow, de Kloet 2013:140)

Das Dach als ein Schwellenort, außerhalb der kontrollierten Bereiche, die für effiziente und zielorientierte Bewegungen in der Stadt vorgesehen wurden, ist ein Raum an dem man der Überwachung entkommen kann, deswegen sind die Türen dorthin auch meist versperrt. (ebd.:143) An diesem unbeobachteten Ort, den die glänzenden Fassaden der postmodernen Metropole nicht verbergen können, spielt auch die Sequenz in der die männlichen Protagonisten den Deal um Pingguos ungeborenes Kind aushandeln. Die Szene beginnt aus dem Blickwinkel Lin Dongs, sein Blick schweift kurz suchend in die Ferne, wodurch klar wird, dass er sich auf einer hochgelegenen Position befindet. Dann schaut er hinunter auf die Glasfassade des Gebäudes, wo er An Kun erblickt, der nur durch eine Schnur gesichert, gerade zusammen mit einem Kollegen die Scheiben putzt. Er ruft hinunter, dass er zum Reden heraufkommen soll. Danach sind die beiden Männer hockend am Dach zu sehen, Lin Dong zeichnet mit einem Ziegelstein auf dem Boden und erklärt, dass anhand der Blutgruppe des Kindes die Vaterschaft festgestellt werden soll und bietet An Kun 100.000 RMB an, wenn er selber der Vater ist. Der Dialog setzt sich folgendermaßen fort:

An Kun (A): 我觉得这事不能这么说。先前是因为你不承认 [x] 我老婆了²⁰, 所以你没付我那两万块钱损失费, 这是一码事吧? 现在你想要这孩子, 这又是一码事。这是两码事。

Lin Dong (L): 你这个逻辑不对, 不对。反正你现在如果答应了我这个生小孩的协议的话, 那就是一码事。那就是十万块钱的事。

A: 怎么能是一码事呢? 先前你不给我钱, 不是你没承认 [x] 我老婆呢。

L: 这不是一个因果关系。

A: 就是一个因果关系! 你先说你承认不承认 [x] 我老婆。你说!

L: 到现在还提这个干嘛?

A: 我跟你说是这问题的关键。既然你想要这个孩子, 相当于承认你干我老婆了, 所以你就得先付我那两万块钱精神损失费, 这是一码事吧。现在刘苹果怀孕了, 你想要她肚子里的孩子所以你要付我那十万块钱, 这又是一码事。两码吧?

L: 我告诉你, 我现在反正跟你说不清楚, 我现在说的就是, 不管你一码事还是两码事, 我现在说的就是一码事, 就是十万块钱的事。

A: 我跟你说是不是十万块钱, 是十二万块钱!

L: 什么呀! ?

A: 我跟你说是这事不是钱的事呢!

L: 这还不是钱的事呢, 这什么事呢? 你说! ²¹

Während die beiden Männer in heftiger Diskussion miteinander verwickelt sind, sieht man Pingguo im Hintergrund vorbeigehen. Sie stellt sich gänzlich unbeteiligt an den Rand des Hochhauses und raucht. Der Streit hört erst auf, als An Kun für einen Moment inne hält und ihm dabei plötzlich auffällt, dass Pingguo nicht mehr länger zu sehen ist. Beiden schießt der Gedanke in den Kopf, dass sie sich vielleicht in den Abgrund gestürzt hat, sie springen auf und dabei stösst sich Lin Dong den Kopf an einer Scheibe. Sie stehen am Rand des Daches und schauen suchend hinunter und beruhigen einander, dass nichts zu sehen ist. (0:42:58 bis 0:45:45)

²⁰ [x] steht für das Wort, dass An Kun nur andeutet, aber nicht ausspricht.

²¹ Übersetzung im Anhang

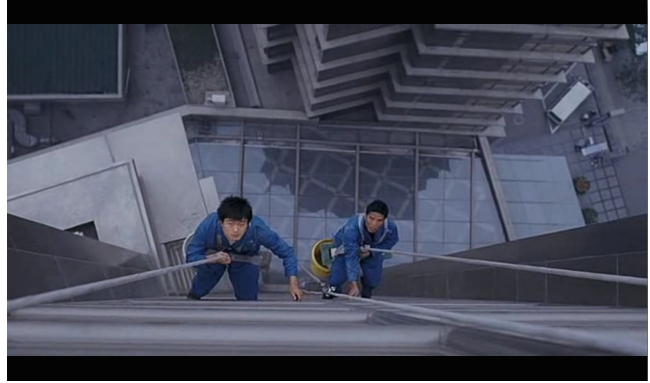
Diese Szene verdeutlicht die Kommodifizierung des weiblichen Körpers in der chinesischen Gesellschaft. Zwei Männer hocken am Boden und streiten über ein Geschäft bei dem es um den Kauf eines Kindes und Schadensersatz für eine Vergewaltigung geht, ohne dass die betroffene Frau ein einziges Wort mitredet. Es geht einzig und allein um Schmerzensgeld für An Kun und den Verkauf „seines“ Kindes. Pingguo wird hier komplett zum Eigentum ihres Mannes, dass von Lin Dong „beschädigt“ wurde, sie wird zum Produkt und gleichzeitig zur Produzentin in Form einer Gebärmaschine – degradiert und entmenschlicht. Durch die Inszenierung dieses Geschäfts auf einem Hochhausdach bekommt man den Eindruck, dass die Regisseurin uns hinter die Kulissen der kapitalistischen Metropole führen möchte, denn der Ort weist Ähnlichkeiten mit dem hinteren Bereich einer Bühne auf. Es liegen Kabeln, Rohre, und allerlei Baumaterial herum, wir befinden uns hier hinter der Fassade des modernen Pekings, an einem Platz, den man eigentlich nicht sehen dürfte, wo man schnell die Werkzeuge der urbanen Verwandlung hingeräumt hat. Hier präsentiert sie uns das Ausmaß und den Kollateralschaden des wirtschaftlichen Wachstums in Form der Kommodifizierung zwischenmenschlicher Beziehungen und den Menschen selbst. Chow und de Kloet interpretieren die Dächer Hongkongs auf ähnliche Weise als Backstagebereiche des Kapitalismus:

They unveil what needs to be concealed. In doing so, they resist the aestheticization of the global city, offering an alternative mode of experiencing the city, one that resists the shiny surfaces and probes deeper into the actual machinery and materiality of the global city and its intricate links with global capitalism. (Chow, de Kloet 2013:152)

Das Hochhausdach ist auch ein klassischer Ort an dem eine Verfolgungsjagd hinführt bzw. endet, er vermittelt ein Gefühl der Ausweglosigkeit und des „in-der-Falle-sitzens“, aber gleichzeitig evoziert er stark den Wunsch zu entfliehen und nährt den ikarischen Drang immer höher und der Sonne entgegen zu fliegen. Pingguo ist in diesem Fall die Gefangene, während An Kun gerade dabei ist, sich durch den unstillbaren Wunsch nach Reichtum und sozialem Aufstieg an der „Sonne“ zu verbrennen. Seine prekäre Situation wird bereits zu Beginn der Szene dargestellt, in dem er buchstäblich an einem seidenen Faden (in Form eines Seiles) hängt und Lin Dong zu ihm ruft, er solle *heraufkommen* um zu reden. Dieser Klassenunterschied, der zwischen den beiden liegt, wird durch ihre räumliche Platzierung verdeutlicht.



43:12 Lin Dong am Dach



43:14 An Kun am Seil hängend

8.1.2. Das Auto als Spielort

但是，今天，北京街头的自行车越来越少了，这也意味着，探讨和发现北京秘密的可能性也越来越少了。事实上，自行车和城市秘密的减少是一体性的。它们同时消失在北京的拆迁过程中。(…)汽车取代了自行车，马路取代了胡同，灯光取代了梦境，理性取代了含混的秘密，这就是北京的图景… (Wang 2005:135f)²²

Das heutige Straßenbild Pekings ist von Autos geprägt, Wang Min'an bedauert zutiefst diesen nicht mehr aufzuhaltenden Wandlungsprozess, denn im Auto bewegt man sich zu schnell, es lässt keinen eigenen Rhythmus zu, man befindet sich in einem abgeschlossenen Raum, in dem eine eigene Welt für sich entsteht. Die Ausstattung und die damit einhergehenden Bequemlichkeiten vermitteln das Gefühl als wäre man zuhause, aber gleichzeitig ist man ungefähr so weit weg von der urbanen Erfahrung, wie in seinem eigenen Schlafzimmer. Noch dazu muss sich der Fahrer auf den Verkehr konzentrieren und hat somit nicht mal die Gelegenheit die Stadt zu betrachten (Wang 2005:134). Ähnlich lamentiert Richard Sennet die Reduzierung des städtischen Raums zum Mittel der reinen Bewegung, seiner Ansicht nach, wurde das Aussehen des städtischen Raums von Bewegungsmächten „versklavt“ und dadurch nichtssagend. Der Fahrer will den Raum nur durchqueren und nicht durch ihn angeregt werden:

Durch die Geographie moderner Gesellschaften zu fahren, erfordert nur sehr geringe körperliche Anstrengung – und damit Anteilnahme; da die Straßen immer gerader und genormter werden, muss der Fahrer die Menschen und Gebäude auf der Straße immer weniger berücksichtigen (...). So hat die neue Geographie praktisch eine Entsprechung in den Massenmedien. Der Fahrende erfährt die Welt wie der Fernsehzuschauer gleichsam unter Narkose; der Körper bewegt sich passiv, desensibilisiert im Raum, auf Ziele zu, die in einer zersplitterten und diskontinuierlichen städtischen Geographie liegen. (Sennet 1994:24f)

²² „Allerdings gibt es heute auf den Straßen Pekings immer weniger Fahrräder, was bedeutet, dass es auch immer weniger Möglichkeiten gibt, die Geheimnisse Pekings zu entdecken. Eigentlich ist das Verschwinden der Fahrräder und der Geheimnisse als organische Einheit zu betrachten, beide Verschwinden im Zuge des Abriss- und Umbauprozesses der Stadt. (...) Das Auto hat das Fahrrad ersetzt, die Straße den *Hutong*, die Neonlichter die Traumwelt und die Rationalität die Geheimnisse, das ist der Anblick des heutigen Pekings...“

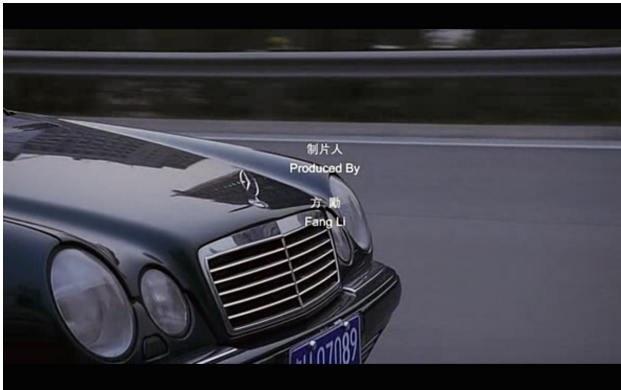
Trotz all dieser negativen Erfahrungen, die das Auto mit sich bringt, wird es in einer Gesellschaft in der die Einkommensschere immer weiter auseinander geht und das Bedürfnis nach individuellem Ausdruck stetig wächst, zu einem Symbol für Reichtum. Für Xu Min ist das Auto in unserer heutigen Gesellschaft wie “一件外衣，包裹着我们个体的身体，使我们扮演起私有财产舞台上快速流动着的主角。”²³ (Xu 2006:80)

Besonders in China wurde der Status in der extrem hierarchischen Gesellschaftsstruktur immer schon symbolisch demonstriert, früher wurde dies vor allem durch Kopfbedeckungen und Dachkonstruktionen ausgetragen, heute hat diese Rolle das Automobil übernommen. Dabei werden größere Modelle bevorzugt: Volkswagen und Audi zum Beispiel, haben speziell für den chinesischen Markt bereits existierende Modelle um zehn Zentimeter verlängert (Hassenpflug 2009:12). Des Weiteren wird das Auto auch von seinem Besitzer als eine Art Extension des eigenen Körpers wahrgenommen – was die teilweise heftigen Gefühlsausbrüche bei Fahrenden, die überholt werden, erklärt (Thrift 2004:47), denn es weist auf jeden Fall symbolische Qualitäten eines Phallus auf, die sich der Besitzer, unabhängig seines Geschlechts, aneignet (Baudrillard zitiert nach Xu 2006:81).

Das Auto als Statussymbol und sich bewogender Nicht-Ort wird von Li Yu wiederholt als Schauplatz eingesetzt. Bereits die einleitende Sequenz des Films zeigt eine lange Fahrt durch Peking, so wird die Hauptstadt als Handlungsort ausführlich vorgestellt. Nach einer Art Prelude in der die Kamera einem Call Girl in einem Hotel folgt, die zu einem wohlhabenden Mann aufs Zimmer geht und sich beide wieder unverrichteter Dinge trennen, da sie ihn drängt „sich heute zu beeilen“, wird zur eigentlichen Eröffnungssequenz geschnitten. Diese beginnt mit einer Einstellung auf eine Motorhaube eines fahrenden, blitzblanken, schwarzen Mercedes. Spiegelungen von Hochhäusern sind darin zu erkennen. Durch einen leichten Kameraschwenk wird ersichtlich, dass es sich beim Fahrer des Autos um den zuvor gesehenen Mann, dem Hauptprotagonisten Lin Dong handelt. Nach einem Schnitt sehen wir die Straße nun aus der Perspektive innerhalb des Autos und es wird erkennbar, dass wir uns am Dritten Ring, einer Stadtautobahn in Peking befinden. Gezeigt wird auch der Fahrer; seiner Körperhaltung und dem Gesichtsausdruck nach zu urteilen – er sitzt zurückgelehnt, lenkt mit einer Hand, der andere Ellbogen ist am offenen Fenster abgestützt und schaut gänzlich unbeeindruckt – scheint er die Stadt sehr gut zu kennen. Die Fahrt führt uns vorbei an mehreren bekannten Hochhäusern, zahlreiche geografische Anhaltspunkte, wie die Ausfahrt vom Dritten Ring bei Guomao, dem Observatorium und unverkennbar, der Tian'anmen Platz,

²³ „ein Mantel, der uns umhüllt und es uns ermöglicht auf der Bühne des Privateigentums eine sich in schneller Fortbewegung befindende Hauptrolle einzunehmen.“

ermöglichen dem Zuschauer der Fahrt zu folgen und somit in den Ort des Geschehens einzutauchen. Abgesehen von den identifizierbaren Gebäuden sind auch weitere typische Elemente des Pekingers Stadtbilds zu sehen, wie Kräne, Baustellen, der starke Verkehr, Reflexionen von Neonreklamen in verspiegelten Fassaden. Die enormen Ausmaße der Stadt werden ersichtlich, am Anfang der Fahrt war es noch hell, bis zu seiner Ankunft vor seinem Geschäftslokal ist es bereits dunkel. (0:02:04 – 0:03:53)



2:06 Spiegelung der Stadt im Auto



2:36 Filmtitel wird eingebettet im Stadtbild

Mit dieser fast zwei Minuten langen Fahrt quer durch Peking wird das Publikum eingehend mit dem Ort des Geschehens bekannt gemacht und gleichzeitig vermag der Blick von einem Auto aus, welches dem Dritten Ring entlang fährt, die Essenz der gegenwärtigen Pekinger Stadterfahrung wiederzugeben. Denn darin spiegelt sich ihre Flüchtigkeit und ihre Komplexität durch die schiere Größe wider, und ebenso der Aspekt der Desensibilisierung des Fahrenden seinem Umraum gegenüber. Gerade die Stadtautobahnen können als Symbol für die rasante Entwicklung in den letzten zwei Jahrzehnten betrachtet werden, denn alleine von 1996 bis 2003 wurden sie von 114 km auf 501 km – um 339,5 Prozent – erweitert (Peng 2010:163). An diesen Maßnahmen des Infrastrukturausbaus wird die Begünstigung motorisierter Vehikel deutlich. Das Streben nach dem Statussymbol Auto beschränkt sich nicht nur auf einer privaten, individuellen Ebene, sondern wurde lange Zeit hindurch auch von der Regierung gefördert, in manchen Städten Chinas wurde vom zu Fuß gehen und Radfahren abgeraten, da sie zum einen, als Behinderung für den Autoverkehr, und zum anderen, als „relic of the past“ und „inferior transportation modes“ angesehen wurden (ebd.:159). Durch diese Vernachlässigung und auch Einschränkung öffentlicher und alternativer Verkehrsmittel wurde die Mobilität der Ärmsten stark eingeschränkt, hinzukommt dass gerade diese Menschen häufig weit außerhalb vom Stadtzentrum wohnen, und dieser Umstand es ohnehin unmöglich macht zu Fuß oder mit dem Fahrrad zur Arbeit zu kommen. Auf Grund dessen ist es nachvollziehbar, dass das Auto zum ultimativen Symbol für den sozialen Aufstieg geworden ist und Li Yu auch von dieser Analogie in ihrem Film Gebrauch nimmt.

So sieht man Pingguo und An Kun das erste Mal in einem Auto – in Lin Dongs Mercedes – nach dem sie den Vertrag unterschrieben und bei einem Essen gefeiert hatten. Sie sitzen schweigend auf der ledernen Rückbank und wirken benommen. Zwischen ihnen ist ein großes Mercedes-Benz Zeichen zu sehen, von der Stadt, durch die sie fahren, sind nur verschwommene Lichtpunkte zu erkennen. Die Kamera nimmt eine Position von außen auf das Auto ein, und nun sieht man auch Lin Dong und Wang Mei auf den vorderen Sitzen, es entsteht der Eindruck, als ob sie in einem Vakuum sitzen würden, abgeschirmt von dem urbanen Treiben, durch die sterile Hülle der Limousine. Sie fahren unter einem blinkenden Regenbogen hindurch, der sich in der Windschutzscheibe spiegelt. Ironischerweise ist der Regenbogen gebrochen bzw. entspringt er aus beiden Seiten der Straße, also könnte man es einerseits als Beginn des Glücks, andererseits, aber auch als gebrochenes Glück interpretieren. (0:51:07-0:52:39)



51:13 An Kun im Mercedes



52:18 Das Auto passiert den gebrochenen Regenbogen

Ihr sozialer Aufstieg wird durch eine Autofahrt quer durch Peking inszeniert, dadurch wird ihr Schicksal in gewisser Weise mit den Straßen der Stadt verwoben. Aber sie befinden sich in einem Auto, das sie wiederum davon abschirmt, denn ein solches Gefährt bietet zwar Mobilität, aber darin ist man zugleich gefangen (De Certeau 1988:209). Die Glasscheibe erzeugt eine Distanz und die Straße fordert zum Weitergehen auf:

Ein Befehl zur Loslösung, der dazu zwingt, eine abstrakte Herrschaft des Auges über den Raum damit zu bezahlen, dass man jeden eigenen Ort verlässt und nirgends mehr Fuß fassen kann. (...) Und wie immer muss man wieder aussteigen: es gibt eben nur verlorene Paradiese. Ist die Endstation das Ende einer Illusion? (De Certeau 1988:211f)

Die hierarchische Symbolkraft dieses Transportmittels wird auch gegen Ende des Films eingesetzt, in dem die Abschiedsszene zwischen Wang Mei und An Kun in ihrem Auto stattfindet. Er steigt aus und sie fährt davon. (1:40:19-1:41:35) Durch die Exklusion aus dem Fahrzeug wird auch seine Exklusion aus der wohlhabenden Gesellschaft verdeutlicht. Des weiteren spielt das Auto als

Phallussymbol hier ebenso eine Rolle, da es immer mit einer erotischen Macht verbunden ist, Baudrillard beschreibt sie folgendermaßen:

Ich habe ausgeführt, wie die Geschwindigkeit Transzendenz und Intimität zugleich ist. Die Raumbeherrschung ist das abstrakte Zeichen der wirklichen Welt, die Ausübung dieser Herrschaft eine narzisstische Projektion. (...) Die Erotik des Wagens bezieht sich also nicht auf einen sexuellen Kontakt, sondern auf eine passive Begegnung: auf die narzisstische Verführung jedes einzelnen Partners und auf eine narzisstische Vereinigung im selben Objekt. Der erotische Wert spielt hier jene Rolle, die das (wirkliche oder vorgestellte) Bild bei der Masturbation einnimmt. (Baudrillard 1991:90)

Das Auto könnte somit als eine Art Fortsetzung und Symbol für die sexuelle Beziehung interpretiert werden, die zwischen den beiden bestand, aber mit diesem Abschied auch „davonfährt“. Noch deutlicher wird die phallische Bedeutung des Autos durch An Kuns Sabotage an Lin Dongs Mercedes am Tag nach Pingguos Vergewaltigung: Lin Dong kommt aus seinem Massagesalon heraus, steigt in seinen Wagen ein und will wegfahren, reißt dabei aber eine Reklametafel um. Erst da bemerkt er, dass sein Auto mit einem Seil daran befestigt wurde. Nach einem Schnitt sehen wir An Kun, wie er vergnügt mit einem Mercedesstern in der Hand spielt und auf seinem Rad durch die Stadt fährt. Er schwingt ihn am Finger herum und hält ihn dann festumklammert in einer siegreichen Geste nach vorne. Dann küsst er ihn beinahe und positioniert ihn auf seinen Kopf, so als ob er selber einen Mercedes fahren würde bzw. selber einer wäre. Höchst zufrieden wirft er das Autologo in seinen Fahrradkorb. (0:23:39-0:24:49) Der Diebstahl und die Beschädigung an Lin Dongs Limousine gleicht einer Art symbolischer Entmannung.

Das Auto als bedeutungsschwerer Spielort kommt auch einige weitere Male zum Einsatz, am interessantesten dabei sind die Pekingbilder die während dem Abspann zu sehen sind, es handeln sich um dokumentarische Aufnahmen von Menschen und Straßen, allerdings wird in den allerletzten Bildern eine stark befahrene sechsspurige Straße gezeigt, auf der ein schwarzer Mercedes mitten auf der Fahrbahn den Weg blockiert. Die Kamera zoomt zum Auto hin und es wird erkennbar, dass es Lin Dongs Wagen ist, der anscheinend nicht mehr anspringt und von ihm und An Kun gemeinsam geschoben wird. (1:51:24-1:53:00) Durch die Einbettung der beiden in ein dokumentarisches Setting, gewinnt ihr Schicksal eine stärkere Relevanz zur Realität; wenn das Auto als Symbol für den sozialen Aufstieg bzw. dem Streben danach, und als Phallus gedeutet werden kann, dann bekommt die Entscheidung, einen zusammengebrochenen Mercedes als Schlussbild zu zeigen, einerseits einen recht zynischen Unterton, andererseits wirkt es wie eine Botschaft der Regisseurin, die uns mitteilt, dass das Streben nach Reichtum, Macht und männlicher sexueller Dominanz nicht zielführend ist, weder für Menschen die in Peking ihr Glück suchen, noch für die

Entwicklung der Stadt selbst, zumindest nicht in der rasanten Geschwindigkeit, die von Stadtplanern und Geschäftsleuten verfolgt wird. Allerdings wird das Auto auch von Lin Dong und An Kun gemeinsam geschoben, dadurch strahlt die Szene eine Art Optimismus dahingehend aus, dass die urbane zwischenmenschliche Entfremdung noch nicht vollkommen Überhand genommen hat, und durch Zusammenarbeit die Entwicklung ebenso vorangetrieben werden kann, zwar deutlich langsamer, aber trotzdem bewegt man sich voran.

8.1.3. Symbolische Orte des traditionellen Pekings

Räumliche Elemente die man mit der traditionellen Vorstellung Pekings in Zusammenhang bringt und seit jeher von stark symbolträchtiger Art waren, sind auch mehrmalig im Film als Schauplätze zu finden. Durch ihre Symbolsprache wird die Handlung, Atmosphäre und Emotion der im Bild zu sehenden ProtagonistInnen in den jeweiligen Szenen verstärkt und bietet Anhaltspunkte für die zu erwartende Entwicklung der Narrative.

Als anschließende Szene nach Pingguos überstürztes Davonrennen von einer illegalen Abtreibungsklinik, sieht man sie und An Kun in einem Pavillon am Kohlehügel (*Jingshan*) sitzen. Die Kamera zeigt das Paar von hinten auf die Verbotene Stadt blicken und schweigen. Nach einem Zoom wird von einer nahen Einstellung Gebrauch genommen, die oft verwendet wird um sichtbar zu machen in welche Richtung die Figuren schauen und daraus gefolgert werden kann in welche Richtung sich die Handlung weiterentwickeln wird. Erst nach zehn Sekunden spricht Pingguo.

Pingguo (P): 我做了。

An Kun (A): 嗯?

P: 流了。刚流完。

A: 你有病吗，你？！

P: 你有病。

A: 缺心眼，你！²⁴

An Kun versteht auf Anhieb nicht was sie meint, erst als sie es konkret ausspricht, wird er wütend und beschimpft sie, woraufhin sie aufspringt und geht. Die Kamera verharrt immer noch in derselben Position und beobachtet An Kuns Reaktion, die wie von einem trotzigem Kind wirkt: er stampft mit einem Fuß im Sitzen auf den Boden. Pingguo kommt kurz darauf mit zwei *Jianbing*²⁵ in den Händen zurück. Nun sieht man die beiden von vorne, Pingguo schmunzelt und kaut und bietet

²⁴ Übersetzung im Anhang.

²⁵ Chinesische Crêpes gefüllt mit Ei, einem knusprig frittiertem dünnen Teig, fermentierter Bohnenpaste, Chilisauce, Frühlingszwiebel und Koriander.

An Kun auch etwas an, er ist immer noch stark genervt und stößt sie weg. Nach einem Jump Cut sind Pingguos Arme um An Kuns Hals geschlungen und sie flüstert ihm etwas ins Ohr. Er schaut skeptisch und seine erste Reaktion darauf ist, sie am Hals zu packen und zu schütteln, sie würgt ihn zurück und die beiden raufen sich spielerisch. Sie hat dabei immer noch Essen im Mund und murmelt, dass er aufhören soll. Die Einstellung ist nun wieder von hinten, sie gibt ihm sein *Jianbing* und er bietet ihr gleich daraufhin einen Biss an. Sie sitzen nun eng aneinander geschmiegt und verspeisen ihre Jause. (0:47:59-0:49:34)



48:00 Pingguo und An Kun blicken auf die Verbotene Stadt

Diese Sequenz ist ein wichtiger Wendepunkt des Films, da sich Pingguo dafür entscheidet das Kind zu behalten und sich somit auf das Geschäft einlässt, das An Kun mit Lin Dong ausgehandelt hat. Durch die Platzierung des Paares mit Blick auf die Verbotene Stadt wird die Bedeutung dieses Moments symbolkräftig untermalt, zum einen befinden sie sich im unmittelbaren Zentrum der Stadt und zum anderen, gibt es wohl keinen anderen Ort in Peking, der Reichtum und Macht besser repräsentiert als den ehemalige Kaiserpalast. Sie blicken darauf, sind aber trotzdem ausserhalb der Palastmauern, da sie im Jingshan Park sitzen, von dessen Hügel aus, man eine ausgezeichnete Sicht auf die Stadt hat. Laut Roland Barthes ermöglicht einem die Vogelperspektive nicht nur die Welt zu sehen, sondern auch zu „lesen“. Im Gegensatz zu einem ebenerdigen Erkunden, wo man geradezu in ein Zentrum von Eindrücken hineingeworfen wird, bietet der Blick von oben die Möglichkeit über den Schwall von Eindrücken empor zu stehen und Dinge in ihrer Struktur zu sehen und zu entziffern (Barthes 1983:242). De Certeau teilt nicht diese Meinung, für ihn macht die Vogelperspektive den Betrachter zum Voyeur und verschafft ihm ein falsches Überlegenheitsgefühl, indem er durch den Überblick glaubt, die Stadt in all ihrer Komplexität verstehen zu können (de Certeau 1988:181). Wenn man diese Überlegung auf diese Szene anwendet, könnte man sie folgendermaßen interpretieren: Pingguo und An Kun glauben endlich das gefunden zu haben, wofür sie nach Peking gekommen sind und schauen verheißungsvoll in eine Zukunft mit einem besseren Leben. Aber in Wirklichkeit blicken sie nur von außen auf das Herz der Großstadt, das mit Reichtum und sozialem Aufstieg lockt, ihnen aber dennoch keinen Zutritt gewährt.

Dieser bewusste Einsatz von Schauplätzen mit einer Symbolsprache aus dem alten China, wird in der bereits im letzten Kapitel angesprochenen Abschiedsszene zwischen An Kun und Wang Mei ebenso deutlich. An Kun sitzt zusammen mit Wang Mei in ihrem Auto, beide schauen schweigend aus ihren jeweiligen Seitenfenstern. Die Kamera filmt von außen, und ist zuerst nur auf An Kun gerichtet, dessen Aussicht aus einem Maschendrahtzaun besteht, der auch in der Frontscheibe gespiegelt ist. Nach einem langsamen Schwenk liegt der Fokus nun auf Wang Meis Blick. Durch die Spiegelung ihres Seitenfensters bekommen wir auch zu sehen was sie sieht, und zwar eine Schutthalde. Bald darauf greift sie zu einem Stift um etwas aufzuschreiben, in dem Moment steigt An Kun aus, sie gibt ihm den Zettel und sagt dazu, dass das ihre neue Adresse ist. Sie glaube zwar nicht, dass er sie besuchen kommt, hoffe es aber trotzdem. Er nimmt ihn wortlos entgegen und schließt die Autotür. Es wird sichtbar, dass sich hinter dem Zaun ein Fluss und dahinter ein altes Stadttor (Deshengmen) befindet. Er dreht sich um und schaut kurz in dessen Richtung. Die Kamera schwenkt zurück und zeigt Wang Mei, wie sie sich die Haare richtet und wegfährt, danach verharret das Bild in dieser Position und es ist nur noch die Schutthalde zu sehen. Nach einigen Sekunden kommt An Kun langsam ins Bild und steht mit dem Rücken zur Kamera und schaut in Richtung des Schutthaufens. (1:40:19-1:41:35)



1:40:32 Spiegelung der Schutthalde in der Scheibe



1:41:05 An Kun blickt auf Deshengmen

Alle räumlichen Elemente in dieser Szene vermitteln ein Gefühl der Ausweglosigkeit und Zerstörung, sie sind umzingelt von einem Zaun, einem Schutthaufen, einem Fluss, der früher zur Verteidigung der Stadt diente und einem Stadttor. Da sich der Deshengmen Wachturm hinter dem Fluss befindet, wird auch klar, dass sie sich außerhalb vom zweiten Ring, also den ehemaligen Stadtmauern befinden. Im starken Gegensatz zur Szene mit Blick auf die Verbotene Stadt, in der sich An Kun und Pingguo in Beijing angekommen fühlten, ist nun der Weg ins Zentrum der Stadt durch mehrere Hindernisse versperrt. Nach dem An Kun aus dem Auto aussteigt, blickt er nicht mehr länger Richtung Stadtkern, sondern starrt nur noch auf die Geröllhalde. Wang Mei lässt ihn

wortwörtlich in einem Schutthaufen zurück, der einerseits sein Innenleben in diesem Moment widerspiegelt und andererseits, ein Symbol für den Scherbenhaufen ist, den er zurücklässt. Auch ist die Handlung des Aussteigens aus dem Auto überaus bedeutungstiftend, da das Auto den ganzen Film hindurch den Raum der Reichen und Mächtigen repräsentiert. Während Wang Mei sich mit ihm am selben Ort befindet, kann sie doch ganz einfach wegfahren. An Kun allerdings, wird von der Stadt von allen Seiten her gefangen gehalten und ein Weiterkommen wird ihm verwehrt.

Dem symbolstärksten architektonischen Element Pekings, dem Tian'anmen Platz, begegnen wir ebenso im Film. Ungefähr nach einer Stunde Spielzeit zeigt uns Li Yu eine fast fünfminütige Sequenz (1:01:19-1:04:42), in der dokumentarische Bilder der Stadt vermischt sind mit Szenen aus dem Alltag der ProtagonistInnen. Die Sequenz beginnt mit einem frühen Morgen am Tian'anmen Platz, wir sehen den täglichen Fahnenappell – eine bis heute beliebte Attraktion bei Inlandtouristen. Menschenmassen, die dieser Zeremonie beiwohnen und sich am Platz aufhalten, gefolgt von Straßenszenen mit PassantInnen, Kindern, Obdachlosen, Arbeitern, Seniorinnen, die im Park Federfußball spielen, Nachtleben. Bilder die, die Atmosphäre des heutigen Pekings sehr gut wiedergeben. Dazwischen werden uns Einblicke in das Leben der ProtagonistInnen geboten, An Kun bei der Arbeit und bei einem Treffen mit Wang Mei im Beihai Park, Lin Dong bei einem Versuch eine Schlägerei im Massagesalon unter Kontrolle zu bringen und in einem noblen Tanzlokal mit Wang Mei, Xiao Mei betrunken in einem Karaoke-Separée, bei ihrem neuen Job als „Unterhaltungsmädchen“, und immer wieder Pingguo, die bereits hochschwanger ist und mit lethargischem Gesichtsausdruck, Essen in sich hineinstopft. Abgesehen vom Platz des Himmlischen Friedens, werden auch weitere Orte gezeigt, die eindeutig wiedererkennbar sind, wie der Gehsteig vor dem Xidan Einkaufszentrum, U-bahn Stationen der Linie 2 oder dem Gulou-Viertel.



1:01:31 Fahnenappell am Tian'anmen Platz



1:01:46 Dokumentarische Aufnahmen in einer U-bahn

Eine Kontinuität zwischen den dokumentarischen und fiktionalen Aufnahmen wird erzeugt durch das Sound Design, die aus einer durchgehenden Hintergrundmusik besteht, ohne jeglicher Atmo

oder Dialoge, dadurch wird das Leben der ProtagonistInnen in einem direkten Bezug zur Stadt gesetzt. Durch die Schnittfolge wird dieser Eindruck ebenso intensiviert, zum Beispiel bei einem Bildwechsel von einem kleinem Jungen mit einer chinesischen Flagge in der Hand auf dem Tian'anmen Platz zu An Kun mit geschlossenen Augen, aufrecht sitzend in seinem Bett. (1:01:35) Habitus und Gestus des Bubs deuten darauf hin, dass er höchstwahrscheinlich vom Land kommt und zum ersten Mal in Beijing ist. Sowohl der Bub als auch An Kun werden in einer Nahaufnahme gezeigt, dadurch entsteht eine Kontinuität und die Montage suggeriert eine Verbindung zwischen den beiden, An Kun könnte auch einmal so ein Junge gewesen sein, der auf dem Platz stand und fasziniert war von dem Treiben in der Großstadt.



1:01:35 Junge am Tian'anmen Platz



1:01:36 Schnitt auf An Kun

Ab 1:03:43 sind keine dokumentarischen Aufnahmen mehr zu sehen, sondern nur noch Szenen aus dem Alltag der Protagonisten. Knut Hickethier schreibt, dass durch dokumentarische Einschübe, die Fiktion an Realitätsnähe und Härte gewinnt, aber gleichzeitig das Dokumentarische langfristig „entschärft“ und fiktionalisiert wird (Hickethier 2007:188). Für mich trifft hier nur Ersteres zu, denn durch den rein beobachtenden Zugang der Kamera und der kommentarlosen Wiedergabe entspricht es eher einer Entpolitisierung und Neubeschreibung des Pekinger Raums durch ihre BewohnerInnen. Zhang Yingjins Analyse von Zhang Yuans *The Square* (*Guangchang*, 1994), ein Dokumentarfilm, der 24 Stunden das Treiben auf dem Tian'anmen Platz beobachtet, trifft hier auch auf diese Sequenz in *Lost in Beijing* zu:

In a path-breaking cinéma vérité presentation, the film rejects an authorial voiceover commentary so that the images of space-time in *The Square* are open to different uses, appropriations, and interpretations. (Zhang 2010:55)

Durch die Darstellung vom Platz des Himmlischen Friedens, dem Wahrzeichen, das unweigerlich mit der Hauptstadt assoziiert wird und seiner Verknüpfung mit der fiktionalen Narrative gelingt es den Film verstärkt in die Aktualität des heutigen Pekings einzubetten und wird somit in

gewissermaßen zu einem Zeitdokument, das eine von vielen alltäglichen Geschichten aus der Stadt erzählt.

8.2. Pingguo als Metapher

In der Tradition des symbolischen Einsatzes des weiblichen Körpers als Metapher für gesellschaftliche Missstände und Sinnbild für die moderne Stadterfahrung steht auch *Lost in Beijing*. Li Yu sagte, dass sie einen Film über Peking machen wollte, ein Portrait, um die Stadt in ihrem aktuellen Zustand festzuhalten (Yu 2008:122) und dafür wählte sie bewusst die Geschichte einer Frau: Pingguos Schicksal wird verwendet um das Schicksal der Stadt zu illustrieren. Was ihr widerfährt ist nicht nur repräsentativ für das Leben der StadtbewohnerInnen, sondern eine Allegorie auf die Entwicklungen, die die Stadt selbst durchmacht. Lin Dong und An Kun stehen in diesem Interpretationsansatz für die Stadtplaner und Geschäftsmänner, die die Stadt rücksichtslos ausbeuten und als reine Ware betrachten. Alles ist kaufbar für sie, einzig und allein schneller Profit steht im Vordergrund, nachhaltiges Denken ist ihnen fremd. Pingguo – und auch Peking – lässt ihre eigene Kommodifizierung vorerst zu, weil sie sich ein besseres Leben durch das schnelle Geld erhofft, aber bald verfällt sie in eine Ohnmacht, ist nur noch stumm und frisst in sich hinein. Allerdings bietet uns Li Yu einen optimistischen Blick auf die Zukunft Pekings, denn am Ende trifft die Hauptprotagonistin eine Entscheidung und nimmt ihr Schicksal wieder selbst in die Hände, indem sie mit ihrem Baby und dem Geld, dass An Kun für sein Kind als „Ablöse“ erhalten hatte – aber mittlerweile Lin Dong zurückgeben musste – alleine weggeht.

Wie bereits im Kapitel 8.1.2 erwähnt, sind Lin Dong und An Kun im Abspann zu sehen, wie sie Lins Auto gemeinsam nach einer Panne von der Fahrbahn wegschieben. Diese Szene steht im starken Kontrast zum Vorspann, worin Lin Dong sich souverän in seinem Mercedes durch die Stadt bewegt. Am Ende aber wird er von seinem Vehikel im Stich gelassen und er ist nicht mehr länger Herr über die Situation, sein Statussymbol lässt ihn und An Kun mitten auf der Straße hängen. So könnte man es als „Sieg“ der Frau/Stadt betrachten, in dem nicht nur Pingguo es schafft, am Ende die Kontrolle an sich zu reißen, sondern auch die Männer, die Kontrolle verlieren und nicht mehr mit ihren gewohnten Methoden weiter kommen in Peking. Die Luxusgüter, nach denen sie gestrebt haben, verwandeln sich in eine Last, die sie nun mit ihren eigenen Körpern zu tragen haben. Geld ist doch (noch?) nicht das einzige was einen voranbringt, es gelten noch andere Werte. Demnach zu schließen bezieht sich das Wort “迷失”²⁶ im chinesischen Originaltitel nicht auf die Verlorenheit der Stadt selbst, sondern auf die Menschen, die sich im Gewirr des rasanten wirtschaftlichen

²⁶ „die Orientierung verlieren“

Wachstums und kapitalistischem Betondschungel verlaufen haben.

Diese Betrachtungsweise weicht von der verbreiteten Interpretation des Films ab, in der Pingguo und alle Protagonistinnen durchgehend als Opfer verstanden werden (Li 2008, Wang 2009, Hemelryk Donald 2008), da ihre Schicksale ausnahmslos von Männern gelenkt werden und sie ihnen machtlos ausgeliefert sind; sie werden als Waren behandelt und konsumiert. Auch ist der reale Stadtraum selbst, nach wie vor von Architekturen durchzogen, die ein patriarchales Machtgefüge widerspiegeln (Nie 2009), Frauen kommen nur in marginalisierten Rollen vor, häufig als Prostituierte oder andere Objekte des männlichen Blicks, ihre Präsenz ist im öffentlichen Raum immer noch vielerorts nicht legitimiert. Auf den ersten Blick scheinen Männer tatsächlich den Handlungsraum der Stadt (und des Films) zu dominieren, aber im Grunde verlieren sie zum Schluss alles: Frau, Kind und Reichtum. Des Weiteren gelingt es weder An Kun, noch Lin Dong Vater zu werden und sind somit nicht in der Lage, eine der Kerntugenden der Pietät nach konfuzianischer Tradition zu erfüllen. Vergleicht man dies mit den kommunistischen Filmen der 1960er und 70er, in denen die strahlende Rolle des Vaters bzw. männlichen Helden immer auch als Metapher für die Partei zu sehen war, wird ein radikaler Kontrast dazu deutlich. Führt man dies auf einer symbolischen Ebene weiter, könnte man die Unfähigkeit der Männer auch als Kontrollverlust der Regierung über Peking interpretieren. Auf *Lost in Beijing* angewandt, würde das bedeuten, dass auch wenn alle Protagonistinnen anfangs den Männern ausgeliefert waren, sie sich zum Schluss doch selber befreien können. Diese Deutung entspricht auch einer von Li Yu getätigten Aussage bezüglich der Figur der Pingguo: “表面上看，她一直随着这些男人在走，到最后她觉醒了，知道自己该怎么做，选择了带着孩子走。这很像中国社会的女性，一直在犹豫不决、反反复复的过程中最后做出决定的还是她们。”²⁷ (Li Yu in Li, 2007)

Die Dekonstruktion der traditionellen Figur des Mannes und des Vaters ist ein Grundthema im Schaffen der FilmemacherInnen der sogenannten sechsten Generation und ihren ZeitgenossInnen:

在关于女性创伤记忆的表述里，几乎都有一个专制、粗暴或者不负责的‘父亲’，以及潜在的‘无名’的‘父亲’，并以‘父亲’权威的丧失来进行一种现代思考。‘父亲’在电影叙事中一次次被解构，并失去功能，延续了20世纪80年代以来城市电影的文化思考。²⁸ (Chen 2008:100)

Für Chen Xiaoyun impliziert das Motiv der Schwangerschaft und dem Schrecken der Geburt eine

²⁷ „Oberflächlich betrachtet folgt sie immer den Männern. Schlussendlich erwacht sie und erkennt was zu tun ist: sie entscheidet sich, mit ihrem Kind wegzugehen. Das entspricht den Frauen in der chinesischen Gesellschaft, sie sind geprägt von Zaghaflichkeit, aber am Ende sind sie es selbst, die Entscheidungen treffen.“

²⁸ „In Erzählungen über traumatische Erinnerungen von Frauen gibt es fast immer entweder einen tyrannischen, brutalen oder verantwortungslosen 'Vater' oder Andeutungen auf einen anonymen 'Vater'. Ausgehend von dem Autoritätsverlust des 'Vaters' wird eine neue Betrachtungsweise initiiert. Der Funktionsverlust des 'Vaters', hervorgerufen durch die wiederholten Dekonstruktionen in Filmnarrativen, setzte den kulturellen Diskurs des Stadtfilms der 1980er Jahre fort.“

männliche Angst vor einem Identitätsverlust, die oft auf den weiblichen Körper übertragen wird, da es sich hier um eine vaterlose Generation handelt, die selber sich weigert bzw. Angst davor hat, eine Vaterrolle anzunehmen. (ebd.) Insbesondere häufig ist das Thema der Auflösung der patriarchalen Macht in den neu entstandenen Stadtfilmen anzutreffen und wird dadurch mit dem sich im rasanten Wandel befindlichen urbanen Raum verknüpft und redefiniert (Nie 2009:203).

Betrachtet man diese neue Rollenzuschreibung der Männer in *Lost in Beijing* mit Chows Theorie des „image-as-feminized-space“, kommen interessante Fragen auf. Denn wenn man das Augenmerk auf den Ausgang des Films legt, fallen hier die männlichen Protagonisten definitiv in eine „*passive position in regard to the controlling symbolic*“ (Chow 2006:183). Allerdings handelt es sich hier um einen Film, bei dem sowohl die Regie, als auch die Hauptfigur weiblich sind, aber die Kamera sehr oft einen Point-of-View-Shot – eine subjektive Position – aus dem Blickwinkel der männlichen Protagonisten einnimmt und den Körper Pingguos zum Teil aus einer voyeuristischen Perspektive heraus betrachtet. Das heißt der *male gaze* ist durchaus präsent, wenn wir jedoch Pingguo nun wieder als Sinnbild für Peking betrachten, dann wäre der *male gaze* in dem Fall, der Blick der Machthaber, die den gesamten Stadt- und Bildraum objektifizieren und feminisieren, somit wird eine Passivierung und Machtlosigkeit aller Menschen in Peking zum Ausdruck gebracht. Li Yu bedient sich lediglich einer patriarchalen Bildsprache, was als Versuch interpretiert werden kann, innerhalb eines Systems, dass nach wie vor von männlich geprägten Darstellungsweisen und Sehgewohnheiten beherrscht wird, zu Recht zu kommen. Genauso wie Pingguo, und gleichzeitig auch Peking, kaum eine andere Wahl bleibt, als sich innerhalb des bestehenden Systems hindurch zu navigieren um überleben zu können.

Im Folgenden werden einige Szenen analysiert und interpretiert, die weitere Hinweise für den Einsatz Pingguos als Metapher für die Stadt selbst bieten.

8.2.1. Der Spiegel

Durch die Analyse des Sequenzprotokolls wird ersichtlich, dass der Spiegel im Film wiederholt bewusst als Inszenierungsmittel eingesetzt wird. Allerdings ist Pingguo die einzige Person im Film, die dabei gezeigt wird, wie sie sich selbst im Spiegel betrachtet und auch von anderen betrachtet wird. Lefebvre schreibt, dass das Bild im Spiegel das eigentliche Objekt sowohl wiederholt, als auch sich von dem unterscheidet. Er dupliziert die reflektierte Welt und erschafft aber auch gleichzeitig eine neue, innerhalb des virtuellen Raums. Das Spiegelbild wird zu einem Symbol des Menschen der sich darin betrachtet, und ist imaginär und wirklich zu gleich (Lefebvre zitiert nach

Durch die Positionierung Pingguos vor einem Spiegel wird ihre symbolische Funktion angedeutet bzw. betont. Zum Beispiel wird sie mit aufgerissenen Augen beim Auftragen von Wimperntusche dargestellt (0:12:47-0:13:00); dieses Motiv der Frau im Spiegel, insbesondere beim Schminken, wird von Giuliana Bruno (2009) eingehend analysiert und mit Raumvorstellungen in Verbindung gebracht. Sie findet ein frühes Beispiel dieser fotografischen Tradition bei Esther Lyons, eine der wenigen Frauen, die Reisevorträge gegen Ende des 19. Jahrhunderts hielt und auch ein Buch mit den von ihr präsentierten Fotografien veröffentlichte²⁹, kurios dabei ist ein Selbstportrait Lyons, dass den Landschaftsdarstellungen vorangeht: es zeigt sie, wie sie sich selbst im Spiegel betrachtet und dabei ihre Augen schminkt. Der Reisevortrag kann als direkter Vorläufer des Kinos betrachtet werden und diese Form der Selbstdarstellung ist auch in der Filmgeschichte häufig anzutreffen (Bruno 2002:112f). Für Bruno drückt diese Art der Betrachtung des eigenen Ichs immer eine Suche nach demselbigen und gleichzeitig nach einem Platz dafür im Raum aus:

A portrait holds the corporeal imprint of the persona that it draws and redrafts, or that it photographically “design” for viewing. In a way, the portrait presents a “map” of character. It makes a chart of the flesh. The self-portrait is a self-made map – a self made into map. (...) As the vehicle for self-exploration, the mirror – a filmic site – is a starting point of a spatiovisual diary, for it houses the tours and detours of identity. (Bruno 2002:114)

Einer Art von „*self-exploration*“ durch den Spiegel begegnen wir auch in der Szene, in der Pingguo sich zur Abtreibungsklinik begibt. Sie beginnt mit einem Tracking Shot einer Handkamera, die uns Straßenaufnahmen zeigt; zu sehen sind der obere Teil eines einfachen einstöckigen Ziegelgebäudes und im Hintergrund Hochhauswipfel, das Bild ist um ca. 30 Grad nach links unten gehend geneigt und schwankt im Rhythmus von hörbaren Schritten mit. Das Bild scheint leicht gewellt zu sein. Nach ungefähr zehn Sekunden kommt Pingguo von rechts ins Bild, es wird klar, dass die Schritte ihre waren. Man sieht sie von der Seite und plötzlich schaut sie für einen kurzen Moment zuerst in Richtung der Kamera und dann direkt ins Objektiv und streicht sich Haarsträhnen hinter die Ohren und macht sich daran den Reißverschluss ihrer Jacke zu schließen. In dem Moment schwenkt die Kamera und es wird klar, dass wir die Sequenz bisher nur durch einen großen Spiegel gesehen haben, der von zwei Männern, die neben ihr hergegangen sind, transportiert wurde, und Pingguo zuvor gar nicht in die Kamera, sondern in den Spiegel geblickt hat. (0:46:21-0:47:12)

²⁹ *Esther Lyons' Glimpses of Alaska: A Collection of Views of the Interior of Alaska and the Klondike District, from Photographs by Veazie Wilson, Compiled by Miss Esther Lyons*, Chicago: Rand, McNally, 1897



46:33 Pingguo schaut in die Kamera



46:40 Der Spiegel wird sichtbar

Durch diesen unmittelbaren Blick ist für einen kurzen Moment eine Verbindung zwischen Pingguo und dem Publikum hergestellt. Der Zuseher fühlt sich dabei ertappt sie zu beobachten, um dann Sekunden später erleichtert wieder aufatmen zu können, als der Spiegel enttarnt wird. Eine Direktadressierung wird im klassischen Erzählkino normalerweise nur in Komödien oder Musicals angewendet, da ein einmaliger Gebrauch einen stark irritierenden Effekt haben kann, weil die realistische Illusion des Films dadurch unterbrochen wird (Casetti 1998:16f). Ein zusätzlich irritierender Effekt in dieser Sequenz ist die Bewegungsrichtung, nicht nur dass Pingguo von rechts nach links ins Bild kommt, das Bild selbst bewegt sich bereits in diese Richtung, bevor sie es überhaupt betritt. Sowohl in der bildenden Kunst als auch im Film, wird eine Links-Rechts-Bewegung als leichter und müheloser wahrgenommen, der umgekehrte Verlauf erzeugt beim Zuseher ein Gefühl von Widerstand (Kanzog 2004:149). In diesem Fall wird der Widerstand nochmals dadurch verstärkt, in dem das Bild sozusagen vor Pingguo „wegläuft“. Sie hat Schwierigkeiten damit überhaupt ins Bild zu kommen. Diese inszenatorischen Mittel tragen dazu bei, Pingguos Stimmung in dieser Szene zu übermitteln, denn wenig später stellt sich heraus, dass sie sich auf dem Weg zu einer Abtreibungsklinik befindet. Dadurch dass Pingguos Schritte zu hören sind und gleichzeitig aber nicht sie, sondern die Stadt an ihrer Stelle zu sehen ist, entsteht zum einen der Eindruck, als ob Peking selbst hier in Bewegung ist und zum anderen, eine unweigerliche Verknüpfung zwischen den beiden. Somit kann ihr selbst-reflexiver Blick einerseits auf ihr Schicksal, als auch auf jenes von Peking bezogen sein, der weitere Verlauf von beiden ist in diesem Moment höchst ungewiss. Diese Art der Unsicherheit, die durch die Betrachtung im Spiegel ausgedrückt wird, entspricht auch, wie bereits im Kapitel 2.2.2 angesprochen, Foucaults Definition eines solchen Objekts als Heterotopie. Denn hier wird ein Illusionsraums kreiert, in dem Realität und Utopie aufeinandertreffen und beides in Frage gestellt wird (Foucault 1992:39). Außerdem befinden wir uns an einem kritischen Punkt der Narrative, der als Ausnahmezustand und Schwellenort gesehen werden kann, durch Pingguos bevorstehende Entscheidung bezüglich des

Schicksals ihres Kindes.

Des Weiteren ist Lacans Theorie des Spiegelstadiums für die Analyse dieser Szene ebenso anwendbar, denn ähnlich wie bei Lefebvre, ist bei ihm der Blick in den Spiegel ein Moment des Verkennens und der Entfremdung (Pile 1996:159):

The infant perceives his or her image in the mirror, and perceives it as unitary, whole, while the infant's inner sense of self remain incoherent, unformed, incompletely separated from its surroundings. The ego recognized by the infant is not identical with the self; it is an imaginary identity, founding a system in which the ego is always other, and the other always an *alter ego*. Identity is thus alienated, the product of the gaze. (Brooks 1993:14)

So gesehen ist Pingguos Spiegelbild auch kein kohärentes Ganzes, ebenso wenig wie das heutige Bild Pekings. Ihr Antlitz wird zwar exakt wiedergegeben, aber bei dieser oberflächlichen Einheit wird es sich immer nur um eine Illusion handeln (Rose 1993:103), denn sowohl Identitäten, als auch Städte, sind viel zu komplex um jemals in ihrer Gesamtheit erfasst zu werden, darum kann die Positionierung der Protagonistin (in Form von Pingguo und Peking) vor einem solchen Objekt, als Ausdruck für ihre innere Zerrissenheit gedeutet werden.

8.2.2 Sex und die Stadt

Ein weiterer wesentlicher Faktor, der visuell eine starke Verbindung zwischen Pingguo und Peking erzeugt, stellt die Montage zwischen zweier Szenen dar, die Pingguo und An Kun zuerst beim Sex zeigen und dann in eine Stadtaufnahme übergeht. (0:11:40) Die erste Sequenz wird damit eingeleitet, dass Pingguo nach Hause kommt und An Kun bereits beim Essen sitzt und vor sich her summt, beide wirken sehr locker und unbeschwert, als ob sie ein alteingespieltes Team wären. Es gibt keine Begrüßungsrituale, ihre Interaktion beginnt in medias res. Sie hat Take-away Speisen mitgebracht, die sie ihm gleich gibt und schnappt sich noch im Stehen ein paar Bissen von seinem Abendmahl. Sie beklagt sich darüber, dass er sie nicht mehr in der Arbeit besuchen soll, weil sie sonst gefeuert wird, wenn ihr Chef erfährt, dass sie verheiratet ist. Er streitet zuerst ab dort gewesen zu sein, lacht aber sogleich, nachdem sie sagt, dass sie ihn gesehen hat. Das Paar geht verspielt und liebevoll miteinander um. Die ganze Sequenz entwickelt sich äußerst natürlich. Nach einem Schnitt sehen wir Pingguo auf der Toilette sitzen, An Kun kommt herein und will gemeinsam mit ihr duschen, sie sträubt sich zwar zuerst dagegen, lässt sich dann aber doch darauf ein. Das Duschen entwickelt sich zum Sex, den beide sichtbar genießen und der auf eine sehr authentischen Art dargestellt wird. Dieses Bild geht in einem langsamen Übergang zu einer 360 Grad Aufnahme der

Stadt über. (0:07:58 – 0:11:40)



11:38 Überblendung von dem Paar auf die Stadt



12:41 An Kun eingebettet im Stadtbild

Diese Montage stellt eine Besonderheit dar, weil hier das einzige Mal im ganzen Film zwei Szenen mit einer langen Überblendung miteinander verbunden werden, anstatt eines Schnitts. Fast fünf Sekunden lang sehen wir die Silhouette des Paares gleichzeitig mit dem Bild der Stadt, wie bei einer doppelt belichteten Fotografie. (0:11:38-0:11:42) Die Kontinuität wird ebenso durch die Hintergrundmusik, im Form eines melancholisch anmutenden Klavierstücks, hervorgehoben, das erst ab 0:10:55 einsetzt und über den Übergang hindurch, den gesamten Kameraschwenk, der den Wolkenkratzerdschungel präsentiert, untermalt. Sie hört erst wieder auf, nach dem die Kamerabewegung auch zum Stillstand kommt und auf An Kun fokussiert, der an einer Glasfassade eines Hochhaus hängt und die Scheiben putzt. Er ist umgeben von der Stadt und ist visuell gesehen, buchstäblich eingebettet in ihr. Aber gleichzeitig hängt er nur an einer Schnur, was eine etwas prekäre Atmosphäre vermittelt; außerdem sind die Scheiben verspiegelt, so dass eine Einsicht in die Innenräume des Gebäudes verwehrt bleibt. (00:12:11-0:12:46)

Nach dem wir in der vorhergehenden Szene An Kun bei einer körperlichen Vereinigung mit Pingguo beobachten konnten und er nun alleine inmitten von Peking gezeigt wird, entsteht durch die zuvor beschriebenen filmischen Mittel ein Gefühl der Parallelität zwischen den beiden Handlungen. So als ob die zweite Szene eine metaphorische Vereinigung zwischen An Kun und Peking wiedergibt. Durch diese Assoziation wird auch eine unmittelbar körperliche Beziehung zwischen der Hauptprotagonistin und der Stadt hergestellt und ermöglicht darüber hinaus die Sichtweise auf Pingguos spätere Vergewaltigung auf eine symbolische Ebene auszuweiten³⁰, welche sich wie folgt abspielt: Pingguo ist nach einem Mittagessen mit Xiao Mei nach ihrer Entlassung

³⁰ Auf einer räumlichen Ebene betrachtet, könnte die Vergewaltigung auch als Reaktion auf einen Bruch der Raumhierarchie interpretiert werden, da sich Pingguo an einem Ort befindet, zu dem in erster Linie zahlende Kunden Zutritt haben. Die Anwesenheit von Masseusen wird nur durch ihre dort zu verrichtende Arbeit legitimiert. Das Unglück wird ausgelöst in dem ein räumliches Tabu gebrochen wird.

betrunken in die Arbeit zurückgekehrt und liegt in einem Massagezimmer. Lin Dong geht vorbei und sieht sie zufällig. Sie liegt lasziv da, räkelt sich, ihre Bluse ist halb offen und ihr Rock ist weit hochgerutscht. Er nützt die Situation aus und schaut ihr zwischen die Beine, versucht sie allerdings gleich darauf aufzuwecken und zum Gehen zu bewegen. Er greift nach ihrem Körper um sie aufzurichten, aber dabei dreht sie sich um und ihr Rock rutscht komplett hoch, gleichzeitig greift sie ihm in den Schritt, da sie in ihrem berauschten Zustand Lin Dong für An Kun hält. Erst da gibt er seinem Verlangen nach und beschließt sie zu missbrauchen. Anfänglich ist es auch noch einvernehmlich, da Pingguo ihre Augen geschlossen hält, aber als sie sie öffnet und ihren Chef statt ihren Mann erblickt, schreckt sie hoch und versucht sich mit aller Gewalt zu wehren und zu entkommen. Er gibt aber nicht auf und schafft es, sie unter seinem Körper zu fixieren und ihr den Mund zuzuhalten, gleichzeitig will er sie beruhigen und beschwichtigt sie mit den Worten: „不是故意的“³¹. Als er in sie eindringt, schwindet alsbald ihr Widerstand und sie lässt ihn gewähren, ihrer Körpersprache nach – sie drückt ihn nicht mehr länger von sich, ihre Hand umklammert seinen Nacken – empfindet sie auch Lust bei dem Akt. (0:15:00-0:18:31)

Wenn man nun Pingguo in dieser Sequenz als Metapher für Peking betrachtet, entspräche Lin Dong den Stadtplanern und Investoren, die eine Entwicklung hin zur Marktwirtschaft begünstigen, was zuerst auf allgemeine Zustimmung trifft, da eine Modernisierung der Stadt an sich nicht negativ ist, weswegen Pingguo/Peking sich selbst auch nicht abgeneigt zeigt. Aber als sie realisiert, was wirklich auf sie zukommt, ist es bereits zu spät um Einhalt zu gebieten. Die Vergewaltigung ist bereits vollzogen. Jetzt gilt es sich in dem Danach zurecht zu finden. Was bereits geschehen ist, kann nicht wieder rückgängig gemacht werden, sie muss versuchen das Beste aus der Situation zu machen.

³¹ „Ist keine Absicht.“

9. Conclusio

Stadträume befinden sich in einem ewigen Wandel, da sie in einer Wechselbeziehung zu ihren BewohnerInnen stehen. Ihre Alltagshandlungen hinterlassen Spuren in der baulichen Umwelt und umgekehrt werden sie selbst auch davon geprägt. In der chinesischen Hauptstadt Peking nahmen Veränderungsprozesse in den letzten zwanzig Jahren noch nie dagewesene Ausmaße an. Dieser Umbruch verursachte grundlegende Einschnitte im Leben der Menschen und veranlasste FilmemacherInnen zu einer visuellen Auseinandersetzung mit diesen Begebenheiten. Nachdem ländliche Sujets das chinesische Kino seit Beginn der Volksrepublik dominierten, war dieser thematische Umschwung in den 1990er Jahren eine richtungsweisende Neuerung. Das urbane Leben wurde zuvor nur in seiner ersten Blütezeit, im Shanghai der 1930er Jahre, auf Zelluloid festgehalten. Beide Epochen waren geprägt von rapiden Veränderungen und Modernisierungen – Faktoren, die bereits die Entstehung des filmischen Mediums in Europa vorangetrieben hatten. Sowohl in den 1930ern, als auch in der Phase des Wiederauflebens des chinesischen Stadtfilms wurden häufig Einzelschicksale hergenommen, um auf soziale und politische Problematiken des Großstadtlebens hinzuweisen. Darüber hinaus war es in den 1990ern für viele ein Versuch, das alte Peking zumindest noch filmisch zu konservieren, bevor es vollkommen verschwindet.

Jedoch zeigt die Theorie der Betrachtung der Räume als Prozesse, dass „no space disappears completely, or is utterly abolished in the course of the process of social development — not even the natural place where that process began. ‘Something’ always survives or endures — ‘something’ that is not a *thing*.“ (Lefebvre zitiert nach Nie 2009:202) Zur Zeit der Entstehung von *Lost in Beijing* befand sich die Stadt gerade im Endspurt ihrer Gesichtserneuerung für die Olympischen Spiele 2008 und an einem Höhepunkt der wirtschaftlichen Entwicklung.³² In dieser von Abrisshalden und Baustellen durchzogenen Umgebung ist die Handlung des Films angesetzt. Anhand von dem persönlichen Schicksal einer Migrantenarbeiterin werden die Probleme und Missstände, die mit dem rasanten Wachstum einhergehen verdeutlicht. Trotz der augenscheinlichen Absenz der Elemente, die man gewöhnlich mit der Hauptstadt in Verbindung setzt, gelingt es Li Yu ihren ZuseherInnen ein unmittelbares Bild des aktuellen Pekings zu vermitteln. Das Ergründen der Aspekte, die zur starken Präsenz der Stadt beitrugen stand im Mittelpunkt dieser Arbeit.

Ausgehend von Theorien, die sich in den Kultur- und Sozialwissenschaften seit dem *spatial turn* mit der Kategorie des Raums auseinandersetzen und ihre ausdrucksstarke Funktion aufzeigen

³² Laut der Weltbankstatistik war 2007 der Höhepunkt der 2000 Jahre mit einer BIP Wachstumsrate von 14,2% erreicht. (<http://data.worldbank.org/country/china>)

konnten, wurde ein Rahmen für die Filmanalyse im empirischen Teil der Arbeit gesetzt. Denn Kontrolle über Stadträume wurde durch die Geschichte hindurch, weltweit von politischen Machthabern als Herrschaftsinstrument und zur Auferlegung unterdrückender Strukturen eingesetzt. Der bauliche Raum kann nie bedeutungsleer sein, von dieser Qualität nahmen Filmschaffende auch schon immer Gebrauch. Besonders bei Filmen mit urbanen Schauplätzen spielten die räumlichen Elemente der mise-en-scène häufig eine gewichtige Rolle. In der Filmwissenschaft rückte dieser Aspekt in den letzten Jahren vermehrt ins Zentrum des Forschungsinteresses.

Für die Analyse von *Lost in Beijing* war dieser Zugang zielführend, da die Raumtheorien zwar aus dem westlichen Wissenschaftsdiskurs entsprangen, aber von chinesischen ForscherInnen aufgegriffen wurden, da sie auf China gleichermaßen anwendbar sind, wenn dabei regionale Unterschiede in der architektonischen Symbolsprache beachtet werden. Raum ist auch hier lesbar und besonders der politisch aufgeladene Raum Pekings wird bis heute von der Partei kontrolliert. Dies wird deutlich anhand der Beispiele der Zensur der Darstellung des Tian'anmen Platzes (der *Lost in Beijing* auch unterlag) und der räumlichen Marginalisierung von MigrantenarbeiterInnen.

Unter Berücksichtigung dieser sozialen Realität gewinnen die Schauplätze in Li Yus Film und ihre Auswahl der Hauptprotagonistin an großer Bedeutung. Durch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Film als Ganzes und anhand detaillierter Szenenanalysen konnte festgestellt werden, dass Raum nie nur als Hintergrund eingesetzt wird, sondern bewusst gewählt wurde um die Gefühlswelten der ProtagonistInnen zu verstärken und widerzuspiegeln. Dabei bedient sich die Regisseurin vor allem Umgebungen dreier Arten: Nicht-Orte, wie Brücken oder Dächer, die den Übergangscharakter des heutigen Pekings symbolisieren und symptomatisch sind für die ahistorische, anonyme Stadterfahrung; wiedererkennbare Orte wie die Verbotene Stadt, welche die Hoffnungen der ProtagonistInnen dem Großstadtleben gegenüber repräsentieren; und das Auto, ein mobiler Nicht-Ort, dessen hierarchische Symbolkraft Li Yu besonders oft einsetzt. All diese Spielorte treiben die Erzählung voran, der Wert ihrer Darstellungen kann somit als gleichwertig zu dem der SchauspielerInnen erachtet werden.

Im zweiten Teil der empirischen Analyse galt es, die Hypothese, der Pingguo als Metapher für Peking zu belegen. Dafür wurde zuerst die filmische und literarische Tradition des symbolischen Einsatzes des weiblichen Körpers etabliert. Durch die Geschichte hindurch wurde sowohl in der westlichen, als auch chinesischen Kultur von diesem Sinnbild Gebrauch genommen. Besonders häufig wurden Geographien und Städte als Frauenfiguren imaginiert, sie dienten als

Projektionsflächen für die Sehnsüchte nach unbekannten Landschaften und Abenteuer ihrer meist männlichen Autoren. Gleichzeitig schwang dabei aber immer eine Angst vor dem Ungewissen mit, da die weibliche Sexualität in Metropolen sich der Kontrolle der traditionellen patriarchalen Familienstrukturen entzogen.

In der Filmgeschichte finden sich zahlreiche Beispiele für Narrativen, die eine emotionale Verbindung zu einer Stadt durch Liebesgeschichten an diesem Schauplatz zum Ausdruck bringen. Häufig verwischen sich hierbei die Grenzen zwischen der Zuneigung einer Person und einem Ort gegenüber. Im chinesischen Film fand der weibliche Körper bereits in den 1930ern Verwendung als symbolisches Konstrukt. Durch Geschichten, die von ihrem Leid in der Großstadt erzählten, wurde auf subtile Weise Kritik an der gesamtgesellschaftlichen Situation geübt. Im kommunistischen Kino setzte sich diese Funktion von Frauenfiguren fort, sie waren weiterhin leere Bedeutungsträgerinnen, die zur Verbreitung der Ideologie dienlich waren. Auch nach Ende der Kulturrevolution hat sich daran wenig geändert, bis heute findet man immer wieder Werke chinesischer FilmemacherInnen, die anhand der Verletzung des Frauenkörpers allgemeine Traumata illustrieren zu versuchen.

Auf Grund dieser filmischen Tradition kann man die Rolle der Pingguo aus diesem Aspekt heraus betrachten. Hinweise für ihre sinnbildliche Funktion fanden sich durch eine Auswertung des Sequenzprotokolls: So wird ihr Körper beim Geschlechtsverkehr durch die einzige Überblendung des gesamten Films mit einem Rundumblick über Pekings Hochhausdschungel verbunden; Spiegelszenen sind auch mit einer auffälligen Häufigkeit vertreten, die Hauptprotagonistin ist immer wieder davor platziert, was als Identitätssuche interpretiert werden kann und auch als Schaffung einer Heterotopie, die den zerrissenen Zustand der Figur und der Stadt andeutet. Auch wird durch ihre visuelle Verdoppelung, ihr Symbolcharakter hervorgehoben.

Durch eine narrative Inhaltsanalyse lassen sich außerdem Parallelen zwischen der Handlung des Films und den Entwicklungen der Stadt festlegen. Pingguos Vergewaltigung kommt der Brutalisierung des Stadtbilds durch die flächendeckende Zerstörung der Altstadt gleich. Ihr anfängliches Einverständnis entspricht den Entwicklungen Pekings der 2000er Jahre, die vom ungebremsen wirtschaftlichen Wachstum geprägt waren, und der schlussendliche Kontrollverlust der Männer kann als Prognose bzw. Hoffnung gedeutet werden, dass sich die Stadt der vollständigen Kommodifizierung rechtzeitig entziehen kann. Auf dieser symbolischen Ebene wird Peking zur eigentlichen Hauptprotagonistin und Li Yus Werk zu einer Parabel auf ihr Schicksal.

Durch diese metaphorische Präsenz der Stadt und der Anwendung ausdrucksstarker Handlungsorte gelingt es der Regisseurin ein authentisches Portrait des zeitgenössischen Pekings zu zeichnen – trotz des sich bereits vollzogenen Modernisierungsprozesses und der Abwesenheit der Elemente, die man mit ihrer traditionellen Identität verbindet. Denn die heutige Stadt entspricht einer Heterotopie, einem vieldeutigen Ort, der „von jenen geschaffen wurde(n), die einbezogen sind und gleichzeitig ausgeschlossen werden“ (Terkessidis 2005) – den Millionen von WanderarbeiterInnen. Wie bereits im Eingangszitat angedeutet, Peking, als ein kohärentes Gesamtbild existiert nicht mehr oder hat auch nie existiert. Unsere fixen Vorstellungen, die wir von bestimmten Städten haben, sind nur Konstrukte, die von dominierenden Mächten immer wieder durch visuelle Medien perpetuiert wurden um eine Vieldeutigkeit der Räume einzuschränken. Allerdings ist es schwierig geworden die Kontrolle darüber zu wahren, denn „der Körper der modernen Stadt denotiert Tatbestände, denen er selbst nicht genügt. Idee und Wirklichkeit dieser Stadt brechen auseinander: Das Gesendete entspricht nicht dem Sender, das Denotierte nicht dem Signifikanten.“ (Hassenpflug 2009:23)

10. Literaturverzeichnis

Westlichsprachige Quellen

Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte*. Frankfurt am Main: S. Fischer

Barber, Stephen (2002): *Projected cities: cinema and urban space*. London: Reaktion-Books

Barthes, Roland (1997): „Semiology and the Urban“, N. Leach (Hg.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. 158-164

Barthes, Roland (1983): „The Eiffel Tower“, *A Barthes Reader*, Susan Sontag (Hg.), New York: Hill and Wang. 236-250

Baudrillard, Charles (1991): *Das System der Dinge: über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt am Main: Campus Verl.

Bazin, André (1967): *What is Cinema? Vol. 2*, Berkeley: University of California Press

Becker, Jasper (2008): *City of Heavenly Tranquility: Beijing in the History of China*. Oxford: Oxford University Press

Belina, Bernd, Boris Michel (Hg.): *Raumproduktionen: Beiträge der Radical Geography. Eine Zwischenbilanz*. Westfälisches Dampfboot, Münster 2007

Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften 5. Das Passagenwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Berry, Chris, Mary Farquhar (2006): *China on screen: cinema and nation*. New York: Columbia Univ. Press

Bourdieu, Pierre (1991a): *Sozialer Raum und "Klassen". Leçon sur la leçon*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Bourdieu, Pierre (1991b): „Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum“. *Stadt-Räume*, Martin Wentz (Hg.). Frankfurt am Main: Campus-Verlag. 25-34

Braester, Yomi (2010): *Painting the city red: Chinese cinema and the urban contract*. Durham, NC: Duke Univ. Press

Brooks, Peter (1993): *Body Work*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press

Brown, Jeremy (2012): *City versus countryside in Mao's China: negotiating the divide*. New York, NY (u.a.): Cambridge Univ. Press

Brunner, Philipp (2009): „Liebesstädte“. *Cinema*, Themenheft Stadt 54. 9-17.

Bruno, Giuliana (2002): *Atlas of Emotion: journeys in art, architecture, and film*. New York, NY: Verso

- Bruno, Giuliana (1993): *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton: Princeton University Press
- Brunsdon, Charlotte (2010): „Towards a History of Empty Spaces“, *The City and the Moving Image: Urban Projections*. Koeck, Richard und Roberts, Les (Hrsg.). 91-103
- Bucher, Gina (2009): „Topographic Celluloid“, *Cinema*, Themenheft Stadt 54. 18-31.
- Calvino, Italo (1977): *Die unsichtbaren Städte*. München: Heyne
- Campanella, Thomas J. (2008): *The concrete dragon: China's urban revolution and what it means for the world*. New York, NY: Princeton Architectural Press
- Casetti, Francesco (1998): *Inside the Gaze. The Fiction Film and Its Spectator*. Bloomington: Indiana University Press
- Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag
- Chow, Yiu Fai, Jeroen De Kloet (2013): „Flânerie and acrophilia in the postmetropolis: Rooftops in Hong Kong cinema“, *Journal of Chinese Cinemas*, 7:2, 139-155
- Chow, Rey (2006): „Seeing Modern China: Toward a Theory of Ethnic Spectatorship“, *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, Dimitris Eleftheriotis und Gary Needham, Edinburgh: Edinburgh University Press. 168-199
- Ciolfi, Luigina und Bannon, Liam J. (2005): „Space, Place and the Design of Technologically-Enhanced Physical Environments“. *Spaces, Spatiality and Technology*. Phil Turner, Elisabeth Davenport (Hg.), Dordrecht: Springer. 217-232
- Clarke, David B. (Hg) (1997): *The cinematic city*. London: Routledge.
- Croll, Elisabeth (1980): *Feminism and Socialism in China*. London: Routledge and Kegan
- Cui, Shuqin (2003): *Women through the lens: gender and nation in a century of Chinese cinema*. Honolulu, Hawaii: Univ. of Hawai'i Press
- Dai, Jinhua (2002): *Cinema and Desire – Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. London: Verso.
- Debord, Guy (1955): „Introduction to a Critique of Urban Geography“, *Les Lèvres Nues* #6, September 1955, 11-15
- De Lauretis, Teresa (1984): *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press
- Dorhöfer, Kerstin (2003): „Symbols of Gender in Architecture and Urban Design“ In: Ulla Terlinden (Hg.): *City and Gender. International Discourse on Gender, Urbanism and Architecture*. Opladen 2003

- Dörhöfer, Kerstin, Terlinden, Ulla (1998): *Verortungen: Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen*. Basel: Birkhäuser.
- Döring, Jörg, Tristan Thielmann (2008): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript
- Eleftheriotis, Dimitris (2006): „Cross-Cultural Criticism and Chinese Cinema“, *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, Dimitris Eleftheriotis und Gary Needham, Edinburgh: Edinburgh University Press. 148-155
- Eisenstein, Sergei M. (1989): „Montage and Architecture (ca. 1938)“, *Assemblage* 10, Dezember 1989, 111-131
- Escher, Anton, Stefan Zimmermann (2001): „Geography meets Hollywood. Die Rolle der Landschaft im Spielfilm“, *Geografische Zeitschrift*, Nr. 89, 2001 Heft 4.
- Faulstich, Werner (1988): *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Ford, Hamish (2013): „Two or Three Things I Know About Her“, *Cinémathèque Annotations on Film*, Issue 66, März 2013
- Foucault, Michel (1977): *Überwachung und Strafe. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1992): „Andere Räume“, *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Barck, Karlheinz u.a. (Hg.). Leipzig. 34 - 46
- Foucault, Michel (2003): „Das Auge der Macht“, *Dits et Ecrits III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 250–271
- Friedberg, Anne (1993): *Window shopping: cinema and the postmodern*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press
- Fröhlich, Hellmut (2007): *Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Glasze, Georg, Annika Mattissek (Hg.) (2009): *Handbuch Diskurs und Raum: Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung* Bielefeld: transcript Verlag
- Grosz, Elizabeth (1992): „Bodies-Cities“, *Sexuality and Space*. Colomina, Beatriz (Hg.). London: Routledge. 241-253
- Hansen, Svend, Michael Meyer (Hg.) (2013): *Parallele Raumkonzepte*. Berlin: De Gruyter
- Harvey, David (1973): *Social Justice and the City*. Oxford: Basil Blackwell
- Harvey, David (1991): „Geld, Zeit, Raum und die Stadt“, *Stadt-Räume*, 149-168
- Harvey, David (2007): „Zwischen Raum und Zeit: Reflektionen zur Geographischen Imagination“,

- Raumproduktionen: Beiträge der Radical Geography. Eine Zwischenbilanz.* Belina/Bernd (Hg.). 37-60
- Hassenpflug, Dieter (2009): *Der urbane Code Chinas.* Basel (u.a.): Birkhäuser
- Hemelryk Donald, Stephanie (2008): „No place for young women: class, gender, and moral hierarchies in contemporary Chinese film“, *Social Semiotics*, 18:4, 467-479
- Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse.* Stuttgart: Verlag J.B. Metzler
- Hollinger, Karen (2012): *Feminist Film Studies.* Oxon: Routledge.
- Jacka, Tamara (2006): *Rural Women in Urban China: gender, migration, and social change.* Armonk, NY: Sharpe
- Jameson, Frederic (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke Univ. Press.
- Keil, Robert (1991): „Handlungsräume/Raumhandeln“, *Stadt-Räume* S.185-208
- King, Anthony D. (Hrsg.) (1996): *Re-presenting the city: ethnicity, capital and culture in the twenty-first century metropolis.* New York, NY: New York Univ. Pr.
- Koeck, Richard und Roberts, Les (Hrsg.) (2010): *The City and the Moving Image: Urban Projections,* Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Kolodny, A. (1975): *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters.* Chapel Hill: University of North Carolina Press
- Kramer, Stefan (1997): *Geschichte des chinesischen Films.* Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 1997.
- Lee, Leo Ou-Fan (1999): „Urban Millieu of Shanghai Cinema“, *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*, Zhang, Yingjin (Hg.), Stanford: Stanford University Press.
- Lefebvre, Henri (1970): *Die Revolution der Städte,* München: List
- Lefebvre, Henri (1974): *La production de l'espace.* Paris: Anthropos
- Lu, Sheldon Hsiao-peng, Yueh-Yu Yeh, Emilie (2005): *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics.* Honolulu: University of Hawai'i Press 2005.
- Lu, Sheldon H. (2009): *Chinese Modernity and Global Biopolitics: Studies in Literature and Visual Culture.* Honolulu: University of Hawai'i Press
- McDonough, Thomas (1996): „The dérive and Situationist Paris“, *situationists: art, politics, urbanism*, Libero Andreotti, Xavier Costa (Hg.), Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- Mennel, Barbara (2008): *Cities and Cinema.* London: Routledge

- Merleau-Ponty, Maurice (1945): *Phenomenology of Perception*. London: Routledge
- Metz, Christian (1972): *Semiotique des Films*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Meyer, Michael, Hansen, Svend (2013): „Parallele Raumkonzepte“, *Parallel Raumkonzepte*, Berlin: Walter de Gruyter.
- Mirzoeff, Nicholas (2011): „The Subject of Visual Culture“, *The Visual Culture Reader*. Nicholas Mirzoeff (Hg.), London: Routledge. 3-23.
- Mulvey, Laura (1975): „Visual pleasure and narrative cinema“, Braudy, Cohen (Hrsg): *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press. 2004. 837-848
- Mümken, Jürgen (2012): *Die Ordnung des Raumes: Foucault, Bio-Macht, Kontrollgesellschaft und die Transformation des Raumes*. Lich: Verlag Edition AV.
- Nie, Jing (2009): „A City of Disappearance: Trauma, Displacement, and Spectral Cityscape in Contemporary Chinese Cinema“, *Chinese Ecocinema in the Age of Environmental Challenge*, Sheldon H. Lu und Jiayan Mi (Hg.), Hongkong: Hong Kong University Press. S.195-214
- Pang, Laikwan (2002): *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-wing Cinema Movement, 1932-1937*, Lanham: Rowland and Littlefield Publishers, Inc.
- Parsons, Deborah L. (2000): *Streetwalking the Metropolis*. Oxford: University Press
- Peng, Zhong-Ren und Zhu, Yi (2010): „Urban Transport in Chinese Cities: Impacts on the Urban Poor“, *The Blackwell City Reader*, Gary Bridge und Sophie Watson (Hg.), Oxford (u.a.): Blackwell Publ. S.159-167
- Penz, François (2010): „The Real City and the Reel City: Towards a Methodology through the case of Amélie“, *The City and the Moving Image: Urban Projections*. Koeck, Richard und Roberts, Les (Hrsg.), S.233-252
- Piepergerdes, Brent (2007): „Geography and Film: Avenues for Future Engagement“, *Aether* Vol. 1, October 2007, 49–52
- Pile, Steve (1996): *The body and the city*. London: Routledge
- Platzen, Maik (2009): *Peking Express: das junge Kino aus China*. Marburg: Schüren
- Pollacchi, Elena (2014): „Spaces and bodies: The legacy of Italian cinema in contemporary Chinese film-making. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*. Vol. 2, Nr. 1. S. 7-21
- Potter, Sulamith H., Jack M. Potter (1990): *China's peasants: the anthropology of a revolution*. Cambridge: Cambridge Univ. Press
- Prigge, Walter: „Die Revolution der Städte lesen“, *Stadt-Räume*, Martin Wentz (Hg.). Frankfurt am Main: Campus-Verlag, 99-112

- Rose, Gillian (1993): *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Rose, Gillian (2012): *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: Sage
- Salein, Kirsten (1994): „Andere Räume. Ein Spaziergang“, in *STADTgedanken aus und über Frankfurt am Main*. Ina-Maria Greverus, Johannes Moser und Kirsten Salein (Hg.), Frankfurt a.M.: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 93-99
- Scheller, Andrea (1995): *Frau Macht Raum. Geschlechtsspezifische Regionalisierungen der Alltagswelt als Ausdruck von Machtstrukturen*. Zürich.
- Shiel, Mark (2001): „Cinema and the City“, in *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Mark Shiel und Tony Fitzmaurice (Hg.) Oxford: Blackwell. S.1-19.
- Shiel, Mark (2006), *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*, London: Wallflower Press.
- Shields, Rob (1996): „A Guide to Urban Representation and What to Do About It: Alternative Traditions of Urban Theory“, *Re-presenting the city: ethnicity, capital and culture in the twenty-first century metropolis*. New York, NY: New York Univ. Pr.
- Shonfield, Katherine (2000): *Walls have feelings: architecture, film and the city*. London: Routledge.
- Skinner, George William (Hg.) (1977): *The city in late imperial China*. Stanford, Calif.: Stanford Univ. Press
- Soja, Edward W. (1989): *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: V. Verso
- Soja, Edward W. (2007): „Verräumlichungen: Marxistische Geographie und kritische Gesellschaftstheorie“, *Raumproduktionen: Beiträge der Radical Geography. Eine Zwischenbilanz*. Belina/Bernd (Hg.). 77-110
- Solinger, Dorothy J. (1999): *Contesting citizenship in urban China: peasant migrants, the state, and the logic of the market*. Berkeley, Calif.: Univ. of California Press
- Sun, Wanning (2009): *Maid in China: media, morality, and the cultural politics of boundaries*, London : Routledge
- Terlinden, Ulla (2003): „'Public Man' and 'Private Woman'“, *City and Gender*, Ulla Terlinden (Hg.), Opladen: Leske + Budrich
- Thrift, Nigel (2004): „Driving in the city“, *Theory, Culture and Society*, Vol. 21, London (u.a.): Sage. S. 41-59.
- Tuan, Yi-Fu (1977): *Space and place: the perspective of experience*, Minneapolis, Minn.: Univ. of Minnesota Press

- Unschuld, Paul (2003): *Was ist Medizin? Westliche und östliche Wege der Heilkunst*. München: C.H. Beck
- Webber, Andrew (Hg.) (2008): *Cities in transition*. London: Wallflower Press
- Wilson, Elizabeth (1995): „The Invisible Flâneur“, in *Postmodern cities and spaces*, Sophie Watson (Hg.), Oxford: Blackwell. 59-79
- Wollen, Peter (1998): *Signs and meaning in the cinema*. London: British Film Institute
- Wu, Hung (1998): „Ruins, Fragmentations, and the Chinese Modern/Postmodern“, *Inside Out: New Chinese Art*. Gao Minglu (Hg.). Berkely (u.a.): University of California Press, 59-66
- Wu, Hung (2005): *Remaking Beijing*. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press
- Wu, Weiping, Gaubatz, Piper (2013): *The Chinese City*. London: Routledge
- Zhang, Li (2001a): „Contesting Crime, Order and Migrant Spaces in Beijing“, *China Urban: Ethnographies of Contemporary Culture*, Nancy N. Chen et al. (Hg.), Durham, NC: Duke University Press, 201-224
- Zhang, Li (2001b): *Strangers in the City: Reconfigurations of Space, Power, and Social Networks Within China's Floating Population*. Stanford: Stanford University Press
- Zhang, Yingjin (1996): *The city in modern Chinese literature and film: configurations of space, time, and gender*. Stanford: Stanford Univ. Press
- Zhang, Yingjin (2007): „Remapping Beijing: Polylocality, Globalization, Cinema“. *Other Cities, Other World: Urban Imaginaries in a Globalizing Age*, Andreas Huyssen (Hg.), Duke University Press
- Zhang, Yingjin (2010): *Cinema, space, and polylocality in a globalizing China*. Hawaii: University of Hawai'i Press
- Zhang, Zhen (Hg. 2007): *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-First Century*. Durham, NC: Duke University Press
- Zimmermann, Stefan (2007): „Media Geographies“, *Aether: The Journal of Media Geography*, Vol. 1, Sept. 2007. The Center for Geographic Studies California State University, Northridge

Internetquellen:

- Hu, Brian (2003): „Goodbye City, Goodbye Cinema: Nostalgia in Tsai Ming-liang's *The Skywalk is Gone*“, *Senses of Cinema*, 2.12.2003, http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/skywalk_is_gone/ (13.4.2014)
- Martinsen, Joel (2008): „Lost in Beijing finally gets killed“, *Danwei*, 5.1.2008, http://www.danwei.org/media_regulation/lost_in_beijing_finally_gets_k.php (27.5.2014)

Nafus, Chale (2008): „Lost in Beijing“, *Austin Film Society*, <http://www.austinfilm.org/page.aspx?pid=2870> (13.5.2014)

Siemons, Mark (2014): „Hundert Millionen kann man nicht vertreiben“, *Frankfurter Allgemeine*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/chinas-tanzende-omas-und-jetzt-musik-13122628.html>, 28.08.2014 (29.08.2014)

Terkessidis, Mark (2005): „Andere Räume, Räume der Anderen“, *IG Bildende Kunst*, <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/2005/raumgreifen/terkessidis.htm> (7.1.2015)

Wolte, Isabel: „Ein Bauernopfer“, *Ray Filmmagazin*, 2008/04, <http://www.ray-magazin.at/magazin/2008/04/lost-in-beijing-ein-bauernopfer> (3.2.2015)

Chinesischsprachige Quellen:

Cai, Xiaofang 蔡晓芳 (2010): „Jingwei'r wenhua yu dianying“ 京味儿文化与电影 (Pekinger Kultur und Film), *Beijing shehui kexue* 北京社会科学, 2010 Vol. 5, 61-66

Chen, Xiaoyun 陈晓云 (2008): „Zhongguo dianying zhong shenti chuangshang de fuhao yiyi“ 中国电影身体创伤的符号意义 (Die symbolische Bedeutung des verletzten Körpers im chinesischen Film) *Wenhua yanjiu* 文艺研究, 2008 Vol. 3, 91-101

Li, Renping 李仁平 (2008): „Cong Pingguo kan nanquan qingjing zhong de nüxing cunzai“ 从《苹果》看男权情境中的女性存在 (Die weibliche Existenz im Patriarchat am Beispiel von *Lost in Beijing*), *Xin xibu* 新西部, 2008 Vol. 10, 124 und 106

Li, Zhenhua 李振华 (2011): „Renshi 'gonggong' he zhongguo dangdai yishu“ 认识"公共"和中国当代艺术 (Understanding the Public and the Chinese Contemporary), *Oncurating.org*, Issue 11/11, 17-31

Lu, Xinyu 吕新雨 (2009a): „CinemaTalk: A Conversation with Lu Xinyu“, http://alsolikelife.com/legacy/dGenerate/dGenerate_Lu_Xinyu.mp3, 21.7.2009, (2.6.2015) (Chinesische Audiodatei)

Wang, Min'an 王民安 (2005): „Chengshi jingyan, jinü yu zixingche“ 城市经验, 妓女与自行车 (Stadterfahrung, Prostituierte und Fahrräder), *Shenti, kongjian yu houxiandaixing* 身体、空间与后现代性 (*Körper, Raum und die Postmoderne*) Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社, 125-137

Wang, Zongfeng 王宗峰: „Dianying mishi beijing de shenti jiexi“ 电影迷失北京的身体解析 (Eine Analyse des Körpers in *Lost in Beijing*), *Economic Research Guide*, 2009, No. 31, Serial No. 69, 222-223

Xia, Zhihe 夏之荷 (2007): „Pingguo shoushuzhibo – jiemi huati yingpian zhenrong quan guocheng“ 《苹果》手术直播——解密话题影片整容全过程 (Live-Ticker der Operationen an *Lost in Beijing*: ein Aufdecken des gesamten Überarbeitungsprozesses des Films), *Southern Metropolis Daily* 南方都市报, 4.12.2007 http://past.nbweekly.com/Print/Article/3829_0.shtml (12.11.2014)

Xu, Min 徐敏 (2006): „Xiangche meinü: shenti de siyouhua yu yixinglian kuaigan“ 香车美女: 身体的私有化与异性恋快感 (Auto & Beauty: Privatization of Body and Enjoyment of Heterosexual

Love), *Urban China* 城市中国, 2006 vol. 10, 80-86

Yu, Nan 余楠 (2008): „Li Yu: bu fangqi biaoda bi shenme dou zhongyao“ 李玉: 不放弃表达比什么都重要 (Li Yu: „Seinen Ausdruck nicht aufzugeben ist wichtiger als alles“), *Xin shiji zhoukan* 新世纪周刊, 2008 Vol.1, 122-123

Zheng, Dongtian 郑洞天 (1997): „Chengzhang de fannao: Chengshi dianying xinlu saomiao“ 成长的烦恼——城市电影心路扫描 (The sorrows of growing up: A survey of approaches in urban cinema) *Dangdai dianying* 当代电影 4, 67–9

11. Filmverzeichnis

2 ou 3 choses que je sais d'elle, F 1967, Jean-Luc Godard
Casablanca, US 1943, Michael Curtiz
City Nights (Chengshi zhi ye) CHN 1933, Fei Mu
Crossroads (Shizi jietou), CHN 1937, Shen Xiling
The Cube, US 2007, Vincenzo Natali
Dam Street (Hong Yan) CHN 2005, Li Yu
Daybreak (Tianming), CHN 1933, Sun Yu
Dingjun shan, CHN 1905, Ren Jingshan
For Fun (Zhao Le), CHN 1993, Ning Ying
The Goddess (Shennü), CHN 1934, Wu Yonggang
Hiroshima, mon amour, F 1959, Alain Resnais
I love Beijing (Xiari nuanyangyang), CHN 2001, Ning Ying
Karate Kid, US 2010, Harald Zwart
L'arrivée d'un train à La Ciotat, F 1895, Auguste und Louis Lumière
The Last Emperor, GB / I / F 1987, Bernardo Bertolucci
Little Toys (Xiao wanyi), CHN 1933, Sun Yu
Lost in Beijing (Pingguo) CHN 2008, Li Yu
Metropolis, D 1927, Fritz Lang
No Regret about Youth (Qingchun wuhui), CHN 1992, Zhou Xiaowen
On the Beat (Min jing gu shi), CHN 1995, Ning Ying
Plunder of Peach and Plum (Tao li jie), CHN 1934, Ying Yunwei
Repulsion, US 1965, Roman Polanski
Rosemary's Baby, US 1968, Roman Polanski
Shower (Xizao), CHN 1999, Zhang Yang
The Skywalk is Gone (Tianqiao bu jian le), CHN 2002, Tsai Ming-liang
The Square (Guangchang), CHN 1994, Zhang Yuan
Street Angel (Malu tianshi), CHN 1937, Yuan Muzhi
Sunset Street (Xizhao jie), CHN 1983, Wang Haowei
Women's Outcry (Nüxing de nahan), CHN 1933, Shen Xiling

12. Anhang

12.1. Übersetzungen der Dialoge

Seite 66:

An Kun (A): Ich finde, die Angelegenheit kann man nicht so angehen. Zuerst wolltest du nicht zugeben, meine Frau [x] zu haben, darum hast du mir nicht die 20.000 Schadensersatz gezahlt. Das ist mal eine Sache. Jetzt willst du das Kind haben, das ist wieder eine andere Sache. Das sind zwei verschiedene Angelegenheiten.

Lin Dong (L): Deine Logik macht keinen Sinn, gar keinen Sinn. Wie auch immer. Wenn du jetzt mit diesem Geburtsvertrag einverstanden bist, dann ist es nur noch eine Angelegenheit. Dann geht's um 100.000.

A: Wie kann das eine Angelegenheit sein? Zuerst wolltest du mir gar nichts zahlen, weil du nicht zugeben wolltest meine Frau [x] zu haben.

L: Das steht in keinem Kausalzusammenhang.

A: Sehr wohl! Gib erst mal zu meine Frau [x] zu haben, na los!

L: Was hat das für einen Sinn jetzt noch darüber zu reden?

A: Weil das genau der entscheidende Punkt bei der ganzen Angelegenheit ist. Da du das Kind haben willst, entspricht das einem Geständnis, meine Frau gefickt zu haben. Deswegen musst du mir zuerst die 20.000 als Entschädigung für seelische Schmerzen zahlen, das ist mal eine Sache. Jetzt ist Liu Pingguo schwanger und du willst das Kind in ihrem Bauch, deswegen musst du mir 100.000 zahlen, das ist wieder eine andere Sache. Da geht's um zwei Sachen, oder?

L: Wie auch immer, ich kann es dir jetzt sowieso nicht klar machen. Was ich sagen will ist, egal ob es für dich eine oder zwei Sachen sind, jetzt geht's nur um eine, und zwar um die 100.000.

A: Es geht aber nicht um 100.000, sondern um 120.000!

L: Was?!

A: Es geht ja dabei gar nicht ums Geld!

L: Wenn's nicht ums Geld geht, worum denn dann bitte?! Sag!

Seite 73:

Pingguo (P): Ich habe es getan.

An Kun (A): Was?

P: Abgetrieben. Jetzt gerade.

A: Spinnst du?!

P: Du spinnst.

A: Bist du bescheuert?

12.2 Abstract

Die meisten Städte der Welt sind uns vertraut durch Filme, Stadt und Film stehen seit Anbeginn in einer innigen Wechselbeziehung zu einander, Chinas Hauptstadt Peking allerdings war lange Zeit ein filmisch, recht unbeschriebenes Blatt. Als Zentrum der politischen Macht Chinas wurde sie meist nur zur Inszenierung und Etablierung der Souveränität der Kommunistischen Partei und als Symbol dessen verwendet. Erst seit den 1990er Jahren ist die Entstehung eines filmischen Gegendiskurses zu beobachten. Vor allem in den Werken der Filmschaffenden der sogenannten sechsten Generation bekommt Peking eine tragende Rolle: ein ungeschliffener, subjektiver Blick auf die drastische Modernisierung der Hauptstadt und die sozialen Prozesse, die damit einhergehen prägen ihr Oeuvre. In diesen Filmen dominieren nicht mehr langer traditionelle kulturelle und räumliche Merkmale, noch sind die ProtagonistInnen alteingesessene Pekingener, aber dennoch wird ein Gefühl des authentischen Beijings vermittelt, da sie nun eine aktuelle Realität wiedergeben, in welcher der Lebensraum und der *Lao Beijing* selbst, zunehmend verschwinden.

Pingguo (Lost in Beijing, 2007) ist ein Film der chinesischen Regisseurin Li Yu und erzählt die Geschichte einer jungen Migrantenarbeiterin in Beijing, die in einem Fußmassagesalon arbeitet und von ihrem Chef vergewaltigt wird. Kurz danach wird sie schwanger und ihr Ehemann versucht das Kind dem wohlhabenden Salonbesitzer zu verkaufen. *Pingguo* könnte in jeder Großstadt der Welt spielen, aber für jemanden der Peking kennt, ist der Film unverkennbar dort platziert, trotz der Absenz, sowohl von räumlichen, sprachlichen als auch (traditionell) kulturellen Merkmalen. Wie es der Filmemacherin trotzdem gelingt Peking zur Protagonistin des Films werden zu lassen, steht im Mittelpunkt dieser Arbeit.

12.3 Lebenslauf

Weina Zhao

Persönliche Angaben

Geburtsort	Peking, China
Nationalität	Österreich

Ausbildung

2010 – 2015	Masterstudium der Sinologie, Universität Wien
2005 – 2007	Bakkalaureatsstudium der Sinologie, Universität Wien
2004 – 2005	Chinesischstudium, Beijing Language and Culture University
1996 – 2004	Bundesrealgymnasium HIB 3 Wien, bildnerischer Zweig

Studium- und berufsrelevante Auslandsaufenthalte

07/2010 - 08/2010	Koreanischsprachkurs, Dongguk University, Südkorea
04/2009 - 08/2009	Assistenz am Kunstprojekt „Standstill“ von Andreas Sell, Peking
07/2002 - 08/2003	Auslandsschuljahr in Chimbote, Perú

Beruflicher Werdegang

Seit 2005	Freiberufliche Chinesisch-Deutsch / Englisch Übersetzerin mit Schwerpunkt Kunst und Film
Seit 2010	Projektassistentz beim Kulturverein X-CHANGE culture science
Seit 2010	Regie- und Produktionsassistentz bei Dokumentarfilmprojekten
Seit 2013	Eigene dokumentarische Arbeiten

Filmografie

Das Fieber (Kinodokumentarfilm, R: Katharina Weingartner, derzeit in Entstehung; Produktionsassistentz)

A Tale of Two Families (Kinodokumentarfilm, R: Judith Benedikt und Weina Zhao, derzeit in Entstehung; Regie, Drehbuch)

China Reverse (Kinodokumentarfilm, 90 min., R: Judith Benedikt, 2013; Regieassistentz)

Zuhause (Kurzdokumentarfilm, 20 min., 2013; R: Nariman Mansouri und Weina Zhao; Regie,

Auswahl an Übersetzungsarbeiten

Bücher (Chinesisch > Englisch):

Li Zhenhua et al. (2012): *Yan Lei: What I Like to Do*. Hong Kong: Blue Kingfisher Limited

Zhang Peili et al. (2013): *Quote Out of Context - The Works of Yang Fudong*. Shanghai: OCT Contemporary Art Terminal Shanghai

Li Zhenhua (2014): *Trespassing 2013 - Yang Zhenzhong Works 1994-2012*. Shanghai: OCT Contemporary Art Terminal Shanghai

Filme (Chinesisch > Deutsch / Englisch):

Breathe My Air (Sylvia Eckermann und Gerald Nestler, A 2011)

Alphabet (Erwin Wagenhofer, A 2013)

China Reverse (Judith Benedikt, A 2013)

Goldene Gene (Ursula Hansbauer und Wolfgang Konrad, A, 2015 in Fertigstellung)

Das Fieber (Katharina Weingartner, A, 2015 in Arbeit)

Sprachen

Deutsch	Muttersprache
Chinesisch	Muttersprache
Englisch	fließend
Spanisch	fließend
Französisch	mittelmäßig
Japanisch	Grundkenntnisse
Koreanisch	Grundkenntnisse