



## Annähernde Realität

### Chinesische Ontologie und das Potenzial der Zeit<sup>1</sup>

*Victor Fan, London*

Vor einigen Jahren haben ein paar Filmwissenschaftler angefangen, sich für die Möglichkeit von Beziehungen zwischen der bazinschen Ontologie und vergleichbaren Diskussionen von Filmemachern im Shanghai der 1920er-Jahre zu interessieren. Der Wunsch nach einem komparativen Denkraum für eine Ontologie des Kinos steht dabei in Verbindung mit einem insgesamt zunehmenden Interesse an Theorietraditionen jenseits des europäisch-amerikanischen Kanons. Man hofft vor allem in Hinsicht auf das digitale Bild Anregungen für Rekonzeptualisierungen in der Ontologisierung des Kinos zu finden. Doch stellt sich die Frage, auf welche Weise und zu welchem Ende ein solcher interkultureller Dialog betrieben werden soll? Die Suche nach alternativen Konzepten jenseits der europäischen und amerikanischen Traditionen geht oft von der Unterstellung einer fundamentalen Verschiedenheit zwischen ‚China‘ und ‚dem Westen‘ aus. Und dieses Bild wird dann – wenn auch nicht immer absichtlich – eher reproduziert und affirmiert, anstatt einen fruchtbaren Austausch zwischen den zwei Wissenskulturen in Gang zu bringen.<sup>2</sup> In solchen Vergleichen ist zumeist Bazin die Standardreferenz für den Ontologiediskurs, der dann unter Heranziehung chinesischer Schriften etwas verbessert und ausgefeilt wird, oder umgekehrt, anstatt in beiden Diskursfeldern den Punkt einer gemeinsamen Problematik ausfindig zu machen, mit der beide vermeintlich so verschiedenen Kulturkreise gleichermaßen, wenn auch jeder auf seine Art, ringen.

---

<sup>1</sup> Der Text ist die Übersetzung des ersten Kapitels aus dem Buch *Cinema Approaching Reality. Locating Chinese Film Theory* von Victor Fan, das 2015 erschienen ist (Fan 2015). Wir bedanken uns für die freundliche Genehmigung des Autors und des Verlags, den Artikel zu übersetzen und in dieser Ausgabe von *Rabbit Eye* abzudrucken. Anmerkungen in Fußnoten, die nicht vom Autor stammen, sind gekennzeichnet mit [Anm. Hg.]. Zitate aus englischsprachigen Texten wurden aus Gründen der Einheitlichkeit mit übersetzt.

<sup>2</sup> ‚China‘ und ‚der Westen‘ (und ‚China‘ und ‚die Welt‘) sind an dieser Stelle in einfache Anführungszeichen gesetzt, um hervorzuheben, dass sie nicht selbstverständlich als naturalisierte historische Begriffe betrachtet werden sollen. Stattdessen sind beide geschichtlich konstruierte Konzepte, welche häufig als Gegensätze gegeneinander gestellt werden (vgl. Saussy 2007: 145-171; Hayot et al. 2008; Ruskola 2013: 1-59).

Der Versuch, einen Diskurs zwischen Bazin und Filmkritikern aus Shanghai zu entwickeln, hat seine Anfänge Mitte der 1980er-Jahre. Um 1985 und 1986 beschäftigten sich Chen Xihe und Zhong Dafeng, zwei chinesische Filmwissenschaftler aus Peking, mit alternativen Konzepten einer Wesensbestimmung des Films speziell in Hinsicht auf die Geschichte des chinesischen Kinos. So fragte Chen: „Hat China eine eigene Filmtheorie?“, und weiter:

Ist der filmtheoretische Diskurs in China im Vergleich zum westlichen Filmdiskurs vollständig entwickelt? Und wenn er nicht vollständig sein sollte, in welchem Sinne wäre er es nicht? Muss man vielleicht den Stand des theoretischen Diskurses in China mit einer alternativen Logik bestimmen? (Chen 2002: 202f.).

Chen und Zhong weisen darauf hin, dass man bei der Frage nach dem Wesen des Films berücksichtigen müsse, dass es in China die Vorstellung vom fotografischen Bild als Spur der Wirklichkeit nicht gibt, sondern dass die Bestimmung des Films aus einer wechselhaften Beziehung zwischen Drama, Darstellung und Leben hervorgehe (vgl. ebd.: 208f.; Zhong 2002: 200; Zhong 2002: 224f.). Von daher schien sich Mitte der 1980er-Jahre in der Filmwissenschaft eine aufregende Perspektive zu öffnen: der bahnbrechende Ansatz einer Ontologie des Kinos jenseits von Bazin (vgl. Lagesse 2011: 316-323). Aus heutiger Sicht jedoch beruht diese Sehnsucht nach einer alternativen Theorie zur Erschließung eines komparativen Raumes auf eben der Annahme, dass ‚China‘ außerhalb der ‚übrigen Welt‘ liege und dass dies zwei grundsätzlich voneinander entfernte Kulturen wären, ganz gleich wie intensiv sie miteinander ins Gespräch kämen. Denn auch wenn Chen und Zhong ein ganzes ontologisches System aus den theoretischen Schriften chinesischer Filmkritiker der 1920er-Jahre zogen, so hielten sie doch die Vorstellung der grundsätzlichen Verschiedenheit zwischen China und dem Rest der Welt aufrecht.

Weil sie sich aber so sehr auf den Aufbau eines epistemischen Unterschiedes zwischen China und dem Westen konzentrierten, entging Chen, Zhong und einer ganzen Generation von Filmtheoretikern der möglicherweise viel interessantere Aspekt der Gemeinsamkeit zwischen Bazin und den Gedanken der frühen Shanghaier Filmkritiker. Gemeinsam nämlich ist beiden eine Faszination für den feinen Abstand zwischen dem kinematografischen Bild und der Realität. In vielen Schriften der Shanghaier Kritiker aus den 1920er-Jahren findet man einen interessanten Ausdruck, um eben jene Distanz zu fassen: *bizhen*, was oft übersetzt wird mit ‚lebensecht‘ (*lifelike*). Es bedeutet genau genommen jedoch ‚annähernde Realität‘ (*approaching reality*).

Dieser vielschichtige Begriff ist für die heutige Filmwissenschaft interessant, denn er zeigt, dass die damaligen Filmkritiker in Shanghai ebenso interessiert an der Frage nach der Realität waren wie Bazin. Von Bedeutung ist zudem, dass in diesem Begriff eine Unterscheidung zwischen Bild und Realität zum Ausdruck kommt. Dies könnte der heutigen Filmwissenschaft bei einer Problematik weiterhelfen, die bereits Bazin intensiv beschäftigte.

Für Bazin ist das fotografische Bild einerseits ein Abdruck der Realität, und zugleich, wie Dudley Andrew es ausdrückt, eine gespenstische Präsenz, die die Realität einhüllt und sie gleichzeitig offenbart (vgl. Andrew 2010: 10). In diesem Sinne scheint Bazin, nicht anders als seine chinesischen Kollegen, zwischen dem mechanisch erzeugten Bild und der Realität, die es auf der Seite des Betrachters zu erzeugen vermag, eine spezifische Distanz beizubehalten. Auf der anderen Seite aber erlebt der Zuschauer im Kino ein Bild-Bewusstsein in seiner Ganzheit und Unmittelbarkeit, in einem ‚hier und jetzt‘, das auf der Ebene der Wahrnehmung von der Realität nicht unterscheidbar zu sein scheint.<sup>3</sup>

Im Folgenden möchte ich zeigen, wie Filmemacher, Drehbuchautoren und Kritiker während des republikanischen Zeitalters in Shanghai das schwierige Verhältnis zwischen Bild und Realität unter dem Terminus ‚Realitäts-Annäherung‘ („*Approaching Reality*“) verhandelten. Die Art und Weise der Annäherung an diese Distanz und die epistemische Unterscheidung stellt für uns als Filmwissenschaftler und Filmstudenten ein noch immer virulentes Problem dar. Auf der einen Seite scheint es zunächst naheliegend, diese neuen Aspekte auf das bazinsche Paradigma hin auszurichten und damit zu bestätigen, dass die historischen Theorieansätze aus Shanghai in Übereinstimmung mit den gängigen Terminologien und Konzepten der Filmwissenschaft übersetzt werden können. Auf der anderen Seite scheint es ebenso verlockend, die Shanghaier Filmschule als ein Werkzeug zur ‚Verbesserung‘ Bazins zu nutzen, um damit die bazinsche Ontologie so zu fassen, dass sie das digitale Bild bereits vorausgesagt habe (vgl. Elsaesser 2011: 7f.). Thomas Elsaesser schlägt einen für unseren Zusammenhang nützlichen Ansatz vor, wenn er historische Debatten um die Ontologie des Kinos jeweils als Symptom einer Krise wertet, sei es eine kinematografische, gesellschaftspolitische oder philosophische. Hiernach kann man die derzeitige Krise im Zusammenhang mit der Frage nach der kinematografischen Realität als Krise in Hinsicht auf das digitale Bild betrachten, die darauf basiert, dass das digital produzierte oder veränderte Bild nicht länger eine mechanisch erzeugte Spur der Realität darstellt. Dagegen möchte ich an dieser Stelle, in Anschluss an Elsaesser, vorschlagen, dass nicht erst das digitale Bild die Ontologie des Filmbildes verändert hat, sondern dass es uns vielmehr

---

<sup>3</sup> Vgl. Bergson 1998, Sartre 2004, Merleau-Ponty 2000. Über die Totalität und Unmittelbarkeit des Bildverständnisses eines Subjekts sind Bergson, Sartre und Merleau-Ponty verschiedener Meinung. Für Bergson liegt zwischen Repräsentation und Handlung eine Ursache, die eine Möglichkeit (in der Darstellung) zu einer Wirklichkeit (in Handlung) verändert, ein ‚Schritt‘, den Deleuze erfolgreich in der Idee des senso-motorischen Schemas entwickelt hat, vergleichbar mit einer Skizze, die noch vollkommen in ein Bild ausgestaltet werden muss (vgl. Bergson 1998: 145). Für Sartre beinhaltet jeder Moment der Re-Aktualisierung in sich dessen Möglichkeiten, denkbare Resultate, sowie die Verwirklichung in einem vollständigen Bewusstseinszustand. In diesem Sinne ist das, was wir eine Bewegung in einem Bild nennen, eigentlich in seiner Gesamtheit ein Nachbild (vgl. Sartre 2004: 13f.). Merleau-Ponty behauptet, dass das Subjekt für eine bestimmte Entwicklung hin zu einem Bildbewusstsein sensibilisiert ist, die scheinbare Bewegung jedoch immer als ein ganzes synthetisiert wird (vgl. Merleau-Ponty 2000: 233). Der Ausdruck „hier und jetzt“ wird üblicherweise Roland Barthes zuzuordnen (Barthes 1981: 84). Allerdings wurde er schon vorher bei Walter Benjamin verwendet (vgl. Benjamin (1979): 243 und Gilloch 2002). Andrew diskutiert dieses Problem ebenfalls in „Preface to the Revised Edition“. In: Ders. 2013: xii.

retrospektiv den Blick dafür öffnet, dass die Konzeptionen des Kinos immer von jeweiligen historischen Vorstellungen bestimmt sind.

Im Folgenden will ich die These entwickeln, dass der Terminus ‚Realitäts-Annäherung‘ eine neue Sicht auf die feine Distanz bietet, wenn man diese Distanz als zeitliche Differenz zwischen dem Bild-Bewusstsein des Zuschauers im Kino und der Realität auffasst, an die das Bild-Bewusstsein ihn annähert. Wenn aber die Annäherung des kinematografischen Bildes an die Realität eine Frage der Zeitlichkeit ist, so erscheint die digitale Krise weniger als eine Krise der Indexikalität, als vielmehr eine Krise unseres Zeitverständnisses, das über binäre Konzeptionen wie Zeitabstände und Zeitrahmen, Anfang und Ende, Fortschreiten und Zurückschreiten kaum hinausgeht. Hier aber liegen Möglichkeiten von Zeitlichkeit, die erst durch das digitale Bild in den Blick geraten.

### **Der Mythos von einer chinesischen Ontologie**

Aus einer gesellschaftspolitischen Krise Mitte der 1980er-Jahre erwuchs das Bemühen um die Bestimmung einer bestimmten Denkweise, die als chinesische Ontologie bezeichnet werden kann. Chen Xihe und Zhong Dafeng gehörten der ersten Generation von Absolventen an, die nach der Kulturrevolution an der *Beijing Film Academy* (BFA) am *Department of Literature* (vergleichbar mit den ‚Critical Studies‘) studiert hatten. Das Studium der Filmtheorie und der Filmkritik war im Peking der 1970er- und den frühen 1980er-Jahren ein echtes Abenteuer. Zum einen wurden sämtliche Bestände von Magazinen und Filmzeitschriften aus den 1920er- und 1930er-Jahren, die während der Kulturrevolution verboten oder auch teilweise vernichtet worden waren, wieder zugänglich gemacht. Zum anderen, wie Cecile Lagesse aufzeigt, entstehen mit Publikationen wie *Tantan mengtaiqi de fazhan* (*Diskussionen zur Entwicklung der Montage*, 1979) von dem BFA-Dozenten Bai Jingsheng und *Yige zhide zhongshi de dianying meixue xuepai – guanyu ‚chang jingtoutulun‘* (*Eine Filmschule zur Filmästhetik, die es sich lohnt zu verfolgen: zur ‚Long take theory‘*, 1980) von dem Drehbuchautor Li Tuo (geboren 1939) in akademischen Zeitschriften um 1979 und 1980 unter Filmwissenschaftlern wieder Diskussionen über Bazins Theorien (vgl. Lagesse 2011: 316f.; Jingsheng 1979; Tuo 1980). Zugleich waren, wie Li und sein Partner, der Regisseur Zhang Nuanxin (1940-1995) schreiben, Filmwissenschaftler und Filmmacher nicht nur erfreut über die Möglichkeit, etwas über die Geschehnisse in der kapitalistischen Sphäre zu erfahren, sondern waren ebenso erpicht darauf, aus europäisch-amerikanischen und japanischen Filmtheorien Anregungen für technische Erneuerungen zu erhalten, um sexuelle Sehnsüchte, soziale Ambitionen, ökonomische Ängste und Identitätskrisen, wie sie in der Generation nach der Kulturellen Revolution erfahren wurden, in Szene zu setzen und zu thematisieren (vgl. Tuo/Nuanxin 2002).

Doch das rege Interesse an europäisch-amerikanischer Theorie und bazinscher Ontologie stieß auch auf Schwierigkeiten. Eine davon war methodologischer Natur. Zeitgleich nämlich mit der Faszination für Bazin blühte in den 1980er-Jahren auch wieder ein neues

Interesse an sozialistischen Theorieansätzen aus der Zeit vor 1966 auf, vor allem an der sowjetischen Montagetheorie und der Filmkritik der Frankfurter Schule. Lagesse zufolge gerieten dadurch die filmtheoretischen Debatten in Widersprüche. Li und Zhang waren beeinflusst von Brian Hendersons Artikel *Two Types of Film Theory* (1971), was zur Folge hatte, dass der chinesischen Leserschaft das Bild einer Dichotomie zwischen der sowjetischen Montagetheorie und der bazinschen Ontologie gezeichnet wurde, die in einer unterschiedlichen Vorstellung der Filmform begründet lag (vgl. Lagesse 2011: 317). So wurde die bazinsche Ontologie verkürzt auf eine Faszination für die Plansequenz als Form und thematisch reduziert auf die Beschäftigung mit der französischen Bourgeoisie der 1940er-Jahre. Daher stieß Bazins Denkweise bei akademischen Gelehrten auf gewisse Widerstände, weil die offizielle Kulturpolitik, wenn sie sich auch in einem allmählichen Veränderungsprozess befand, mit internen politischen Unstimmigkeiten und Streitfragen, noch immer an der Vorgabe der Sicherung der *shehui zhiyi jingshen wenming* (sozialistischen geistigen Kultur) festhielt (vgl. Duke 1985: 24-27). Bazin wurde zwar nicht aus dem akademischen Diskurs verbannt, aber seine Arbeiten wurden in einem Umfeld rezipiert, das vom Geist einer sozialistischen Gesellschaft geprägt war.

Lagesse weist darauf hin, dass sich ein Lösungsansatz aus Shao Mujuns Übersetzung von Siegfried Kracauers *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960). In dieser Übersetzung, die im Jahr 1981 erschien (Kracauer 1981), benutzt Shao für Kracauers Begriff ‚Wirklichkeit‘ den Begriff *xieshi zhiyi* (das Prinzip der Wirklichkeitsbeschreibung) anstelle von *xianshi zhiyi* (das Prinzip der Wirklichkeit). Lagesse folgt der Ansicht von Hao Jian (2008), wenn sie schreibt, dass

dieser Begriff helfen könnte, eine Brücke zwischen Bazins Realismus und dem früheren chinesischen sozialen Realismus zu bauen – [übersetzt als *shehui xieshi zhiyi* (sozialer Realismus)], der die Shanghaier Filmproduktionen von 1920 bis in die 1940 Jahre hauptsächlich charakterisiert (Lagesse 2011: 317).

Dieser Begriff wurde in jenen Jahren allerdings noch nicht benutzt, er wurde für das Shanghaier Kino dieser Periode erst in den 1950er-Jahren rückblickend von Filmhistorikern eingeführt. Bekannt gemacht – um nicht zu sagen geprägt – wurde er erst durch Mao Zedong (1893-1976) in seinen *Yan’an Gesprächen* von 1942 (vgl. Mao 2008; Cheng et al. 1980). Verbreitet wurde dieser dann vor allem während der *17-Jahre-Periode* (1949-1966)<sup>4</sup> von dem Drehbuchautor und Filmtheoretiker Yan Xia (1900-1995) (vgl. Xia 1959). Shaos Akt der Verbindung von Kracauers (und damit auch Bazins) Auffassung der Realität mit der Perspektive aus den *Yan’an Gesprächen* war sprachkonform mit der Leitlinie unter Hua Guofeng (1921-2008), dem Vorsitzenden der Chinesischen Kommunistischen Partei (CCP) von 1976-1981. Dieser vertrat entgegen deutlicher öffentlicher Zweifel und Proteste den Standpunkt, dass Frieden, soziale Ordnung und Wohlstand wiederhergestellt werden

<sup>4</sup> [Anm. Hg.]: Der Begriff ‚17-Jahre Periode‘ bezeichnet in der Geschichte Chinas die Phase zwischen der Gründung der kommunistischen Partei Chinas 1949 und der Kulturrevolution von 1966.

würden, wenn die CCP die Uhren in die *17-Jahre-Periode* zurückdrehen würde (vgl. Sun 2007: 382-461).

Chen und Zhong sahen sich mit einem weiteren methodischen Hindernis konfrontiert: Filmtheorie wurde im China der 1980er-Jahre auf der Basis eines klassischen Wissenschaftsmodells konzipiert. Europäisch-amerikanische Diskussionen zur Ontologie hingegen berücksichtigen auch die Bedingungsstrukturen der Sprache bei der Produktion von Wissen und den Umstand, dass eine Beobachtung immer im Kontext erkenntnistheoretischer Umgebungen stattfindet. Danach kann Ontologie nicht einfach aus einer Beobachtungsreihe abgeleitet werden, ohne Sprachkritik zu betreiben. Indes nutzten Chen und Zhong Methoden der Sozial- und Naturwissenschaften und bauen ihre Untersuchungen vor allem auf Beobachtungen tatsächlicher Filmproduktionen und Filmpraktiken auf. So geht ihre Theorie darüber, ‚was Kino ist‘, aus einer Summe an Einzelbeobachtungen konkreter Filmproduktionszusammenhänge hervor. Bazin hingegen versteht Kino in seinem Essay *Le mythe de cinéma total* (1946) als Möglichkeit, die sich allmählich und in vielen Etappen verwirklicht, und die im historischen Verlauf immer wieder neu zu bestimmen ist. Darin wird der große Unterschied zwischen der Position von Chen und Zhong und der von Bazin deutlich. Denn Bazin geht davon aus, dass Kino noch nicht erfunden worden ist, dass es sich im andauernden historischen Prozess der Verwirklichung befindet und sich als eine menschliche Praxis laufend aktualisiert (vgl. Bazin 2005: 21 u. 23).

Über all diese methodischen Schwierigkeiten hinaus gab es noch eine brisante gesellschaftspolitische Debatte: das Wiederaufleben der Frage nach *minzu xing*, der nationalen Identität Chinas. Diese Frage war im chinesischen Kino nicht neu. In den 1920er-Jahren hatten sich bereits der Filmkritiker Gu Kenfu von der *Zhonghua Baihe* („Große chinesische Lilie“) *Film Company*<sup>5</sup> oder der Drehbuchautor Hou Yao (1903-1942) von den *Mingxing Studios* (*China Sun Motion Picture Company*)<sup>6</sup> darum bemüht, das Bild der chinesischen Wesensart und der Kultur, das in amerikanischen und europäischen Filmen vorherrschte, zu korrigieren (vgl. Gu 1920: 10; Hou 1926: 13-23).

Der Schriftsteller Lu Xun (1881-1936)<sup>7</sup> erkannte aber 1930 tatsächlich als erster Intellektueller, dass die Darstellungen aus Hollywood nicht einfach zu ‚korrigieren‘ seien, und zwar

---

<sup>5</sup> Gu Kenfu (um 1890-1932) war Filmkritiker und Produktionsleiter in der *Da Zhonghua Baihe* („Große chinesische Lilie“) *Film Company*.

<sup>6</sup> [Anm. Hg.]: Hou Yao (1903-1942) war einer der ersten chinesischen Regisseure, Drehbuchautoren und Filmtheoretiker. Er ist der Verfasser einer der ersten Schriften in China über Theorie und Praxis des Films (*Techniques of Writing Shadowplay Scripts*, 1925). Er arbeitete unter anderem in den *Mingxing Studios* (*China Sun Motion Picture Company*). Die *Mingxing Studios* waren die führende Produktionsgesellschaft Chinas, die in den 1920er-Jahren vor allem leichte Unterhaltungsstoffe aus dem Bereich des sogenannten *Yuanyang hudie pai* (*Mandarin Ducks and Butterfly-Genre*) adaptierte, ein um 1910 populäres literarisches Genre, das durch romantisch-melodramatische Liebesgeschichten gekennzeichnet ist.

<sup>7</sup> Lu Xun gehörte der „Bewegung des 4. Mai“ (1919) an. Er gilt in der VR China als Begründer der modernen chinesischen Literatur.

aus drei Gründen: (1) die Darstellungen seien geprägt von kapitalistischen und imperialistischen Weltbildern, und man könne die kinematografische Darstellungsweise nicht verändern, ohne die tiefgreifenden sozialen Strukturen des Kapitalismus und des Imperialismus zu verändern; (2) der Wunsch Hollywood zu verändern sei kennzeichnend für die Meinung der chinesischen Kritiker, der einzige Weg, die soziale Realität Chinas zu zeigen, liege darin, dass man die Kolonialmächte dazu brächte, ihre Ansichten zu verändern; (3) Hollywood-Filme fesselten das Publikum in Shanghai nicht nur, weil sie Genüsse von kapitalistischen Vergnügen erzeugten, sondern auch weil sie ein Verlangen nach diesen Genüssen schafften. Diese jedoch seien nur den Kolonialmächten vergönnt und so entstehe eine Art masochistisches Vergnügen, in dem die eigene politische Ohnmacht als eine Art Lust missverstanden würde (vgl. Lu 1930: 27-33).

Zheng Zhengqiu (1889-1935)<sup>8</sup> folgte Lu Xun und fügte hinzu, dass derartige masochistische Vergnügen nicht unbedingt willentlich durch den europäisch-amerikanischen Imperialismus hervorgerufen würden, sondern durch die feudale Infrastruktur der chinesischen Wirtschaft, die den Kapitalismus und Imperialismus möglich machte (vgl. Zheng 1933: 28-30).<sup>9</sup> Ye Yiqun (1911-66) schrieb 1949 in seiner Schrift zur Entwicklung des chinesischen Filmstils, es gebe nur einen Weg, damit sich der nationale Charakter Chinas auf der Leinwand zeige: Man müsse dem Kino ermöglichen, die soziale Realität Chinas wahrheitsgetreu wiederzugeben (vgl. Ye 1949: 383-386). Ganz ähnlich stellte der Drehbuchautor und Theoretiker Xia Yan (1900-1995)<sup>10</sup> in den 1950er-Jahren eine umfassende Studie über volkstümliche Erzähl- und Theaterformen vor, nicht nur weil sie vermeintlich eigentümlich und ursprünglich für die lokalen Kulturen waren, sondern auch weil sie dem Alltagsleben der Arbeiter und Bauern entstammten (vgl. Xia 1959).

Die Suche nach einem Nationalcharakter ist ganz offenbar Teil eines Ringens von Filmkritikern und Filmemachern um eine realistische Darstellungsweise, die aber gleichsam eine Kritik an dem bürgerlichen Realismus und der damit verbundenen Ideologie sein konnte. In den 1980er-Jahren bekam die Frage nach der Nationalität bereits eine transzendente Note. Wang Hui erinnert daran, dass in den 1960er-Jahren nach der Kulturrevolution eine Kritik an der Politik der CCP noch undenkbar war, und ebenso wenig unter Maos Nachfolger Hua Guofeng in den 1970er-Jahren, der in seiner Politik eine Kritik an der ‚Viererbände‘ mit der Verehrung des philosophischen Genies Maos verband (vgl. Poon 2013: 1). Wang schreibt, die CCP habe dann in den späten 1970er und in den 1980er-Jahren vor allem vermieden, sich als letzte moralische Autorität zu profilieren. Zwar habe sie immer

---

<sup>8</sup> Zheng Zhengqiu gehört zu den Filmpionieren Chinas. Er war Dramatiker und Theaterkritiker, bevor er 1913 als Regisseur und Drehbuchautor zu arbeiten begann. Er arbeitete als Assistenzmanager, Drehbuchautor und Regisseur in den *Mingxing* Studios.

<sup>9</sup> Diese Ideen werden weiter in Kapitel 2 des Buches ausgeführt, dem dieser Artikel entnommen ist (Fan 2015).

<sup>10</sup> Der Drehbuchautor, Dramatiker und Filmpionier Xia Yan gehörte auch der „Bewegung des 4. Mai“ (1919) an.

noch eine gewisse transzendente Kraft von Mao bezogen, der zu einer Art Fetisch für das Volk geworden war, mit der zunehmenden Infragestellung seiner Bedeutung, so Wang weiter, begann jedoch an Stelle Maos und der CCP allmählich eine transzendente Vision einer ‚Nation‘ zu treten, die vage Vorstellung einer Gemeinschaft, die sich aus dem kollektiven Trauma der Kulturrevolution bildete (vgl. Wang 2002). So gesehen ist das Bemühen von Chen und Zhong um eine chinesische Ontologie kennzeichnend für ein allgemeines Bestreben in jener Zeit, die klassenförmige Vorstellung von der Gesellschaft, wie sie marxistische Intellektuelle und die CCP zwischen den frühen 1930er- bis in die späten 1970er-Jahre propagiert hatten, durch eine transzendente Vorstellung zu ersetzen, für die die Partei in den frühen 1980er-Jahren sich zu öffnen begann.

### Die Schattentheater-Theorie

Der Kern des ontologischen Systems, welches Chen und Zhong zwischen 1985 und 1986 entwarfen, war die sogenannte Schattentheater-Theorie. In einem Aufsatz mit dem Titel *Lun Yingxi* („Über das Schattentheater“, 1985), schrieb Zhong Dafeng, dass in der Zeit zwischen August 1896, in dem Lumières Kinematograf in Shanghai vorgestellt wurde, und der Entstehung der ‚linken‘ Filmbewegung im Jahre 1932 für das Kino hauptsächlich der Name ‚Schattentheater‘ verwendet worden sei. Man habe für das Kino eine Bezeichnung für die damals sehr verbreitete Kunstform des Schattenspiels übernommen, die um die Zeit der Song- (960-1279) und der Yuan-Dynastie (1271-1368) entstanden war (vgl. Zhong 2002: 175).<sup>11</sup> In der Folge bauten alle Filmemacher und Filmkritiker, die über das Shanghaier Kino der 1920er-Jahre schrieben, ihre Theorien auf die verschiedenen Bezüge und Bedeutungen zum Schattentheater auf. Zhong zitiert verschiedene Beispiele aus der Zeit, etwa aus den Erinnerungen des Schriftstellers und Drehbuchautors Bao Tia:

Als die *dianying* (die elektrischen Schatten‘ – eine seit den 1930er Jahren übliche Bezeichnung für Film und Kino) China erreichten, nannte man diese zunächst Schattentheater. Wir alle sagten damals ‚lasst uns ein Schattentheater sehen‘. Daraus folgt, dass der Ursprung des Kinos das *xi-ju*, die Theateraufführung, ist (Tianxiao 1973: 93).<sup>12</sup>

Oder ein Zitat des Regisseurs und Filmkritikers Hou Yao: „Das Schattentheater ist eine Art Theaterdrama. Ein Schattentheater beinhaltet alles, was ein Theaterstück auch beinhaltet“ (Hou 1926: 5, zit. nach Zhong 2002: 158). Ähnliches findet sich bei Xu Zhudai (1880-1958), einem Autor aus dem Bereich des *Mandarin Ducks and Butterfly*-Genres, der in einem Aufsatz schreibt:

<sup>11</sup> Zhongs geschichtliche Behauptung wurde in jüngerer Zeit von Filmwissenschaftlern angefochten, die nun glauben, dass Begriffe einschließlich des Schattentheaters, das *dianying* (elektrische Schatten) – der Name der derzeit in der chinesischen Sprache genutzt wird, um Film und Kino zu kennzeichnen – und die anderen Benennungen in etwa in der derselben Zeit entstanden. An dieser Stelle setze ich den Ausdruck ‚links‘ in Anführungszeichen um darauf hinzuweisen, dass dieser Ausdruck selbst ein umstrittener ist.

<sup>12</sup> [Anm. Hg.]: *xi* – „Stück“, „Theater“ und *ji* – „Drama“.

Das Schattentheater ist [...] alles in allem ein Theaterstück. Obwohl es viele Formen des Theaters gibt, ist das Theaterdrama immer ein einheitliches künstlerisches Konzept. (Xu 1926, zit. nach Zhong 2002: 158)

Ausgehend von solchen Äußerungen aus den 1920er-Jahren folgert Zhong, dass das Kino zwischen 1896 und 1932 keineswegs als eine neue Erfindung, die die Wahrnehmung der Realität radikal verändert habe, wahrgenommen worden sei. Das Kino sei vielmehr als eine Variation des Schattentheaters aufgefasst worden, eine lediglich neue Form und Technik, Geschichten zu erzählen.

Die Art und Weise, wie Zhong seine These vorbringt, ist allerdings zweideutig. Zunächst einmal ist seine Definition von *xi-jü* (Theateraufführung) fragwürdig. In meiner Übersetzung versuchte ich die Ambiguität des Begriffes durch das Setzen eines Bindestriches zwischen den Begriffen *xi* (Stück, Spiel) und *jü* (Drama) beizubehalten. Ersterer eröffnet einen diskursiven Raum von Verspieltheit, Handwerk, Spiel, Imitation, Mimesis, Identifikation, Affekt und Sensation; letzterer führt uns zu Diskussionen über Repräsentation, Aktion, Form, Struktur, Bedeutung und Semantik.<sup>13</sup> Aber es ist nicht sicher, ob wir uns bei dem Terminus, der Ausgangspunkt für eine Kinoontologie sein soll, auf die Ebene des Textes, der Performance, der Theaterarchitektur, der Betrachter oder der sozialen Institution fokussieren sollen. Auf einer grundsätzlicheren Ebene ist fraglich, ob wir *xi* als das Stück selbst, also den Dramentext, oder aber als *Theateraufführung* verstehen sollen. Bei Zhong wird nicht deutlich, ob die Schatten-Theater-Theorie sich auf die Ontologie des Bewegtbildes bezieht oder auf das Kino als Institution. Noch komplizierter wird es, wenn man Hou Yaos Beziehung vom Kino zum Theater und zum Drama genauer anschaut (eine Idee, die von Zhongs Kollegen Chen Xihe weiter entwickelt wird). Für den Satz: „Ein Schatten-Theater beinhaltet alles, was ein Theaterdrama beinhaltet“, gilt der Umkehrschluss nicht, dass ein Theaterdrama alles beinhalte, was ein Schattentheater beinhaltet. Und das heißt: Ein Schattentheater beinhaltet etwas, was zu einer anderen Kategorie gehört: nämlich ein fotografisches Bild.

Um dieses Problem nun aufzulösen, muss Zhong erklären, warum die Filmkritiker der 1920er-Jahre nicht am fotografischen Bild interessiert schienen. Dieser Gedanke müsste den Lesern Bazins vertraut sein, der in seinem Aufsatz *Théâtre et cinéma* („Theater und Kino“, 1951) eine ähnliche Frage behandelt. Darin erörtert Bazin, dass Theater und Kino beide Realität repräsentieren. Das Kino aber sei ein fotografisches Bild, das Theater nicht. Die unmittelbare Präsenz eines Schauspielers auf der Theaterbühne ziehe oft eine Grenze zwischen der Realität der Zuschauer und der dramatisierten oder dargestellten Realität. Die Zuschauer würden beim Betrachten durch einen Wechsel von Versunkenheit und Distanzierung entweder an diese Realität herangerückt oder aber von ihr entfernt. Das fotografische Bild im Kino hingegen werde – warum auch immer – sofort als eine Art Bewusstsein

---

<sup>13</sup> Vgl. die ähnliche Diskussion in Bezug auf Walter Benjamins Gebrauch des Begriffs ‚mimesis‘ in Hansen 2004.

verstanden. Es stelle keine Realität dar, es ziehe die Zuschauer vielmehr ganz ohne menschliche Vermittlung in eine Realität hinein (vgl. Bazin 1951 und Bazin 1958: 29).

Zhong ist sich der logischen Falle in seinem Argument bewusst. Um diese zu umgehen, schlägt er vor, die Schattentheater-Theorie nicht als ahistorisches Modell zu betrachten, sondern als eine Art Kino zu denken, die für die halb-kolonialen Verhältnisse im Shanghai der 1920er-Jahre spezifisch war. Die Schattentheater-Theorie, so Zhong, erkläre nicht, was das Kino sei und immer schon war, sondern sie sage etwas darüber aus, wie Filmkritiker und Filmemacher in den 1920er-Jahren über das Kino dachten und sprachen, und das wiederum beeinflusste die filmische Form und Ästhetik der Filme jener Jahre in Shanghai. Erst durch einen konzeptuellen Rahmen, innerhalb dessen die Filmemacher Erzählmethoden und visuelle Darstellungsformen der Theaterstücke für das Kino übernahmen, wurde das chinesische Kino der 1920er-Jahre zum Schattentheater gewandelt. Nach Zhong sahen die Filmkritiker alle mit gutem Grund über das fotografische Bild hinweg. Er argumentiert, dass die Autoren wohl zur Kenntnis nahmen, dass das Schattentheater anders als ein Bühnenstück „das Bild und nicht gespielte Handlungen als Ziel der Repräsentation“ verwende (Zhong 2002: 159). Doch konzentrierten sich die Shanghai-Filmkritiker weniger auf die Besonderheiten des Kinos, als vielmehr darauf, was dem Theater und dem Kino gemeinsam war. Das waren die textuellen, performativen und ästhetischen Mittel, die eine realistische Darstellung des Lebens erzeugten. In diesem Sinne wurde das fotografische Bild nicht als Spur der Wirklichkeit verstanden. Es war eher eine neue Technik im Sinne von *jiqiao* (*techné*), ein technisches Verfahren, das Filmemacher nutzen konnten, um Wirklichkeit zu beschreiben (vgl. ebd.).

Die daraus folgende Ontologie nach Zhong und Chen wird *xiju bentu lun* (Ontologie auf Basis des Theater-Spiels) genannt, im Gegensatz zur *yingxiang bentu lun* (Ontologie auf Basis des [fotografischen] Bildes), wie sie Bazin entworfen hat. Nach Zhongs Ansicht liegt der Bazin'schen Ontologie eine mehrere Jahrhunderte alte europäisch-amerikanische Faszination für Realität, Darstellung und Simulation zugrunde. Daher ist das Kino für Bazin vor allem eine wirklichkeitsreproduzierende Maschine, die kommerziell als Erzählmedium genutzt wurde. Demgegenüber wurde in China das Kino als ein Produkt des Semikolonialismus und des Feudalismus eingeführt. Das hatte zur Folge, dass das Kino für die Filmkritiker und Filmemacher im Shanghai der 1920er-Jahre nur eine Unterhaltungsform war (vgl. ebd.: 159-162; Jones 2001: 12).

Zhongs Argumentation mag für uns umständlich wirken, doch sie steht im Kontext der sozialistischen Methode, nach der ein ontologisches System nicht universell gültig ist, sondern immer historisch bedingt. So nun gelingt es Zhong, eine Verbindung herzustellen zwischen seinen Thesen und der linken Filmbewegung der 1930er-Jahre – bekannt als *yingxing dianying lilun* oder auch ‚harte Filmtheorie‘. Die ‚harte Filmtheorie‘ geht zurück auf Lu Xuns Übersetzung und Kommentierung eines Artikels des japanischen marxistischen

Filmkritikers Iwasaki Akiras (1903-1981)<sup>14</sup> mit dem Titel *Xiandai dianying yu youchan jieji* („Das moderne Kino und die Bourgeoisie“) von 1930. Der Terminus ‚harte Filmtheorie‘ spielt dann eine große Rolle in einer Debatte, die in den 1930er-Jahren zwischen den Mitgliedern der *Mingxing (Star Film Company)* und der CCP-nahen *Zhong-guo dianying wenhua xiehui (Chinese Association of Film Culture, CAFC)* geführt wurde.<sup>15</sup> Iwasaki legt in seinem Artikel dar, dass die Filme Hollywoods und die japanischen Fiktionsfilme als reine ‚Unterhaltung‘ thematisiert werden. Diese Art der Unterhaltung erzeuge jedoch einen angenehmen Effekt unter den Zuschauern und erwecke in ihnen den Wunsch, diese materielle und ideologische Unterhaltung auf der Leinwand weiterhin zu konsumieren und das kapitalistische System, welches dieses Vergnügen zugänglich macht, zu unterstützen (vgl. Iwasaki 1930: 5-7 und ders. 1931: 102f.). Lu Xun argumentiert, dass die semikoloniale Verfassung Shanghais Iwasakis Lektüre verkompliziert. Für ihn war dieses durch Hollywood und japanische Filme dargestellte materielle und sexuelle Vergnügen einzig für die Unterhaltung der Kolonialmächte bestimmt. Die Bürger Shanghais, in der politischen Beziehung untergeordnet, hatten dazu keinen Zugang. Die Zuschauer wurden deswegen ermutigt, nicht nur die ihnen vorenthaltenen Vergnügen zu genießen, sondern auch ihre Gefühle von Scham, Unfähigkeit, sowie den Gedanken, nach etwas Unerreichbarem zu streben, in eine Form von Lebensgenuss zu wandeln (vgl. Lu 1930: 27-33). Zhong deutet an, dass die europäischen, amerikanischen und japanischen Filmemacher sowie -kritiker es sich, als kulturelle Produzenten im Imperialismus, ‚erlauben‘ können, in Bezug auf Repräsentation, Realität und dem Scheinbild über das Kino zu philosophieren. Kino war im semikolonialen Shanghai bloß eine Konsumware zur Unterhaltung der Öffentlichkeit. In der Tat wendete diese Ware den Unmut, kolonialisiert zu werden, in eine Form von Vergnügen.

Zwischen dem späten 19. und dem frühen 20. Jahrhundert wurden Schriftsteller der *Mandarin Ducks and Butterfly School* vom Kino angezogen, da sie es als neues Medium zur Unterhaltung nutzen konnten. Das Kino war außerdem attraktiv für Autoren und Regisseure des *yinju (Neues Theater, auch bekannt als wenming xi oder „Zivilisiertes Theater“<sup>16</sup>)* – eine Form des Melodrams, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand, in dem sich

---

<sup>14</sup> Iwasaki Akira war ein linksgerichteter, zeitweise in marxistischen Kreisen engagierter Filmkritiker, Historiker und Filmproduzent, der sich für die Produktion und Distribution schwieriger Filme engagierte, etwa für die Vermittlung des deutschen Experimentalfilms in Japan.

<sup>15</sup> Vgl. Iwasaki 1930: 1-33. Der Artikel erschien zuerst unter dem Titel *Senden-sendo shudan toshite no eiga* [Propaganda: film as a tool for incitation] im marxistischen Magazin *Shinko geijutsu* [Burgeoning arts], anschließend wurde er eingebunden in das Buch *Eiga to shihon shugi* (vgl. Iwasaki 1931: 97-124). Für den geschichtlichen Hintergrund der ‚harten Filmtheorie‘ vgl. beispielsweise Cheng et al. 1980: 200-203, 271f. und Hu 2003: 79-83, 90-97 und 109-113.

<sup>16</sup> [Anm. Hg.]: Das chinesische Sprechtheater hat nur eine einhundertjährige Geschichte. Eingeführt aus dem Westen wurde es zwischen dem Beginn des 20. Jahrhunderts und dem Anfang der Bewegung des 4. Mai als ‚das zivilisierte neue Theater‘. Dieses frühe Theaterstück war immer noch von den Merkmalen des Musiktheaters charakterisiert. Nach dem ‚4. Mai‘ wurde das westliche Theater original eingeführt und als Form des realistischen Dramas ‚Neues Drama‘ genannt. Seit dem Jahr 1928 bezeichnet man es als ‚Sprechtheater‘, was bis heute noch in Gebrauch ist.

Darstellungsformen aus lokalen Operntraditionen und dem europäischen Theater verbanden. Für die Autoren, schreibt Zhong, seien Literatur und Kino Mittel für die Leser oder Zuschauer gewesen, ihren *quwei* (Geschmack) zu schulen, das heißt die Pflege täglicher, angenehmer und mußevoller Interessen, die weit ab von Politik und dem Rest der Gesellschaft lagen, aber in Wirklichkeit erst durch einen Überschuss an Zeit (außerhalb der materiellen Arbeit) im Kapitalismus möglich geworden seien. Folglich waren die Filmkritiker und Filmemacher der 1920er-Jahre, auch Hou Yao und Gu Kenfu (der vom Neuen Theater kam) sowie Xu Zhuodai und Bao Tianxiao (die Autoren der *Mandarin Ducks and Butterfly School* waren), vor allem daran interessiert, die Erzählformen und Schreibtechniken zu perfektionieren, die sie durch ihre eigenen Theater- und Literaturarbeiten bereits besaßen (vgl. Zhong 2002: 162-164).<sup>17</sup> Formal gesehen betont daher das Kino in Shanghai um 1920 die Einheit der Bühne, die Zweidimensionalität der Bühnendarstellung, die Verwendung von indirekter Beleuchtung, um ein ‚naturalistisches‘ Bühnenlicht hervorzurufen, die Vorgabe, den Schauspieler in Gänze bei seinem Auftritt und seinem Abgang zu sehen, übertriebene Darstellungen und Erzählweisen, die nicht durch die Kausalketten in der Narration strukturiert werden, sondern durch den Fluss von Auf- und Abtritten der Charaktere in einer Folge lose verbundener Handlungen. Mit anderen Worten: Die Kritiker und Filmemacher arbeiteten unter den semikolonialen Bedingungen Shanghais so, dass sie das Kino als eine Form der Unterhaltung und zur Schulung des *quwei* behandelten. Aber indem sie dies taten, schufen sie in ihrer Vorstellung auch einen bestimmten Nationalcharakter, den sie schließlich in der Produktion von Film-Formen und Darstellungsweisen zum Ausdruck brachten (vgl. Zhong 2002: 164-193).<sup>18</sup>

In groben Zügen sagt Zhong, dass Bazins Sorge um das fotografische Bild als Basis für seine Ontologie lediglich als eine Form von *xiao youchan jieji quwei* (kleinbürgerlicher Ideologie) angesehen werden kann, die völlig blind ist für die historisch-materialistischen Bedingungen eines Publikums, wie dem der 1920er-Jahre in Shanghai. Doch die Schattentheater-Theorie ihrerseits übersieht die Bedeutung des fotografischen Bildes, da das Kino für wiederum diese Autoren nichts weiter ist als ein narratives Instrument zum Zwecke der Unterhaltung. Zhongs Aussage liegt letztlich die Annahme zugrunde, dass Ontologie, wie jeder andere philosophische Gegenstandsbereich auch, historischen Bedingungen und Grenzen unterliegt. Daher ist die Shanghaier Version der Ontologie auf der Basis des Bühnenstücks auch ihrerseits an eigene soziohistorische Grenzen gebunden.

Nichtsdestotrotz war das politische Motto der späten 1970er und frühen 1980er-Jahre *chongchu Yazhou; zouxiang shijie* (hinaus aus Asien, der Welt entgegen). Zhong Dafeng und

---

<sup>17</sup> Diese Definition des *quwei* war vermutlich von der berühmten Diskussion desselben Begriffs übernommen, in Japanisch ausgesprochen als *shumi* (vgl. Liang 1922: 278f.).

<sup>18</sup> Davon abgesehen wurde dieser Eindruck des Shanghaier Kinos in den 1920ern ein Stück weit hinterfragt von der jüngsten Entdeckung zweier Filme, die während dieses Jahrzehnts veröffentlicht wurden, ERSUN FU (1926) und PANSI DONG (1927).

sein Kollege Chen Xihe strebten danach, die Schattentheater-Theorie von einer historischen Auffassung des Kinos her zu einem philosophischen System auszuarbeiten, das mit der bazinschen Ontologie mithalten könnte. Chen entschied sich zu diesem Zweck für ein *Close Reading* von Hou Yaos Buch *Yingxi juben zuofa* (Methoden ein Schattentheater zu schreiben). Hou hatte in den frühen 1920er-Jahren Drehbücher für die *Changcheng (Die große Mauer)-Film Company* geschrieben, eine Produktionsgesellschaft, die von einer Gruppe aus New York City zurückgekehrter chinesischer Studenten gegründet worden war (vgl. Harris 1999: 53f.). Als Hou 1925 sein Buch schrieb, war er bereits bei der in Hong-Kong ansässigen *China Sun Film Company* als Regisseur unter Vertrag und auch Professor an seiner Alma Mater, der *Southeast University* in Nanking (vgl. Hou 1926: 1). Das Buch ist eigentlich ein Handbuch für Drehbuchautoren, doch Hou widmet sich in seinem ersten Kapitel der Beziehung von Kino, Drama und dem Leben, was Chen und andere Filmwissenschaftler somit inspirierte, das System der Ontologie neu zu denken.

In einem kurzen Vorwort schreibt Hou:

Ich betrachte das Drehbuch als den Kern des Kinos. Ich glaube, der einzige Weg, ein gutes Stück zu produzieren, ist es, ein gutes Skript zu haben. Das Schattentheater ist eine Art Stück. Ein Skript der elektrischen Schatten ist die Seele der elektrischen Schatten. (Hou 1926: 1)

Chen folgert daraus:

[D]er Autor sieht hier ausdrücklich das ‚Theaterstück‘ als Essenz des ‚Schattentheaters‘. Mit anderen Worten: die elektrischen Schatten – das heißt das Kino als objektives System – sind strukturell und funktionell auf der Grundlage des ‚Theaterstücks‘ aufgebaut.“ (Chen 2002: 206f.)

Hous Argument, so Chen weiter, gehe daher „vom ‚Theaterstück‘ als ontologische und epistemische Basis des Kinos aus“ (ebd.: 206f.). In diesem Sinn stelle das „‚ying‘ (Schatten, Bild) eine Methode dar, durch welche das ‚Theaterstück‘ zu seiner Vollendung gebracht werden könne“ (ebd.). Um diese Idee weiter zu treiben, betrachtet Chen die verschiedenen Gesichtspunkte, unter denen Hou die *mise-en-scène* im Kino diskutiert: Handlung, Erklärung, Dialog, Ausdruck und schließlich Komposition und Szenenbild (vgl. Hou 1926: Vorwort 1). Hou schlägt vor, dass die Wahl des Regisseurs beim Szenenbild entweder ‚harmonieren‘ müsse mit der Figur und ihrer oder seiner Handlungen, oder bestimmte räumliche oder atmosphärische Verbindungen zwischen den Szenen hergestellt werden sollen (vgl. ebd.: 48f.; Chen 2002: 206f.). Bezüglich der Ästhetik und der Form sieht Hou nämlich die Aufgabe des Theaterstücks darin, dass es das Leben ‚harmonisiere‘ und ‚ästhetisiere‘. Dabei geht er so weit, dass er konkrete Beispiele für Bilder nennt, die besonders geeignet oder ungeeignet dafür seien (vgl. Hou 1926: 1f., 15-23). Chen fasst daraus zusammen, dass während die europäisch-amerikanische Filmtheorie Ästhetik mit Form verbindet, Hou Ästhetik mit Darstellung und *rensheng* (Leben) assoziiert.

Der Begriff *rensheng* beschreibt ein vages und anfechtbares Konzept in Hous Buch.<sup>19</sup> Auf der einen Seite kann dieser Begriff ganz einfach als eine Art Lebensprozess verstanden werden, also eine Art (Lebens-)Handlung, die sich in der Zeit entfaltet. In diesem Sinne könnte Hou behaupten, dass ein gespieltes Stück im Theater am besten als ein Stück des Lebens zu verstehen ist, das sich in der Welt als Bühne entfaltet (vgl. Hou 1926: 2f.). Der Begriff *rensheng*, zusammen mit anderen Begriffen wie *Repräsentation* oder *Geist* – in englischer Sprache und groß geschrieben wie in einem philosophischen Essay – legt nahe, dass Hou an deutsche Philosophen wie Immanuel Kant (1724-1804), Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), G. W. Hegel (1770-1831), Arthur Schopenhauer (1788-1860) und Friedrich Nietzsche (1844-1900) dachte.<sup>20</sup> Deutsche philosophische Werke wurden unter chinesischen Intellektuellen der 4. *Mai-Bewegung* (1919) übersetzt und vertrieben. Doch es ist nicht klar, welchen Philosophen Hou nun genau im Sinn hatte, als er diesen Begriff benutzte. Grundsätzlich kann *rensheng* in diesem Kontext als ‚das Leben-selbst‘ verstanden werden. Während der ‚Lebensprozess‘ als Tag-für-Tag-Erfahrung erlebt werden kann, ist Leben nicht als die körperliche Empfindung oder für das wahrnehmende Subjekt fühlbar. Dennoch wird Leben unmittelbar als ein Lebens-Prozess realisiert. Wenn Hou folglich über die Kraft des Schattentheaters spricht, welche das Leben harmonisieren und ästhetisieren kann, dachte er wahrscheinlich daran, dass die Kunst die Macht hat, das Leben zu durchdringen und fühlbar zu machen, sodass der Betrachter es ansehen und in der ästhetischen Erfahrung zu Begriffen kommen kann. Daraus leitet Chen ab, dass die chinesische Sicht einer Kinoontologie ein ganzheitliches System ist, das *meixue* (Ästhetik) als eine *rensheng de taidu* (eine Lebenseinstellung) betrachtet. Das Kino, als eine Form des Bühnenstücks, kultiviert solch eine Lebenseinstellung demnach nicht über den Weg der Vermittlung von Filmformen, sondern durch einen Ansatz, die Qualität und die Ästhetik des Lebens darzustellen und hervorzuheben (vgl. Chen 2002: 217f.).

Darauf baut Chen folgenden Vorschlag auf:

Von einer ontologischen Perspektive aus sehen die Chinesen das ‚Theaterstück‘ als die Basis des Kinos, wohingegen westliche Wissenschaftler (Bazin und seine Anhänger) den ‚Schatten‘ (hier: das Bild) für das kinematografische Fundament halten. Für die Chinesen ist der ‚Schatten‘ bloß ein Mittel, mit dem das Drama zu seiner Vollendung gebracht werden kann, während für westliche Filmwissenschaftler das ‚Stück‘ eine ganz konkrete Seinsweise des ‚Schattens‘ ist. Die Chinesen beschäftigen sich vor allem mit Ideen wie *xiju xing* (Theatralität) und *wenxue xing* (Literarizität), während die westlichen Wissenschaftler sich vor allem mit dem Unterschied zwischen einer Plansequenz und der Montage beschäftigen... [Kurz:] das Kino wird in China als eine Ganzheit von einem objektiven Standpunkt aus studiert, wohingegen im Westen das Kino als Mittel zur Abstraktion und subjektiver Beobachtung betrachtet wird. (Chen 2002: 209)

<sup>19</sup> [Anm. Hg.]: Diese Idee führt Fan in seinem Buch in Kapitel 3 weiter aus.

<sup>20</sup> Zu den Auswirkungen der deutschen Philosophie auf die pluralistische Idee von Leben, diskutiert zwischen chinesischen Intellektuellen während des republikanischen Zeitalters, vgl. Liu 2009: 21-54 sowie Lin 1999: 3-43.

In ihrem Versuch, eine chinesische Ontologie zu erarbeiten, gingen Zhong Dafeng und Chen Xihe von einer klaren Ost-West-Dichotomie aus, die sie durchgehend aufrechterhielten. Das war symptomatisch für das gesellschaftspolitische Denken Mitte der 1980er-Jahre: Es wurde eine chinesische Ursprünglichkeit und Eigenart als Alternative zum europäisch-amerikanischen Westen aufgestellt. Auf der einen Seite übergeht Chen praktischerweise jegliche Diskussionen, die es uns erlauben, Hous Ideen mit der bazinschen Ontologie zu verbinden. Indem er damit beginnt, kulturelle Unterschiede im filmtheoretischen Denken auszumachen, startet Chen durch eine Verbindung von Bazin mit Hou bereits mit der Annahme, dass die beiden Denkrichtungen sich fundamental voneinander unterscheiden. Dabei übergeht er die darin liegende Möglichkeit, eben daraus verhandelbare Elemente zum Vorschein zu bringen. Auf der anderen Seite beruht Chens Verständnis der europäisch-amerikanischen Theorie, wie Lagesse deutlich macht, auf der bereits von Henderson unterstellten Dichotomie zwischen der bazinschen Plansequenz und Eisensteins Montage, eine Ansicht, die beide Theorieansätze auf die Ebene von Filmformen und Ästhetik reduziert (vgl. Lagesse 2011: 317). Auf eine in dieser Weise vorausgesetzten dichotomischen Grundannahme bauen Chen und Zhong beide ihre Rehistorisierung der chinesischen kinematografischen Stile und Filmformen auf. Der eigentlich interessante Punkt ist nun der folgende: Die Originalschriften von Hou Yao und Gu Kenfu enden beide mit einer proto-bazinschen Vorstellung von Ontologie, mit dem Argument, dass Filmformen von der Art und Weise abhängen, wie sich der Realität genähert wird.

### **Sich der Wirklichkeit nähern**

In diesem Sinne scheint Chen und Zhongs Versuch der Rekonstruktion einer chinesischen Ontologie des Kinos eine verpasste Gelegenheit für die Etablierung eines produktiven Dialogs zwischen bazinscher Ontologie und dem frühen Denken über Film in Shanghai darzustellen. Hous Buch war als Anleitung zum Drehbuchschreiben gedacht, und folglich war damit sein primäres Anliegen, die Wichtigkeit des Drehbuchs und der Erzählstruktur für die Entwicklung eines unterhaltsamen, kunstvollen und pädagogisch wertvollen Films hervorzuheben. Wenn wir aber die im ersten Kapitel des Buchs *Yingxi juban zuofa* eher nur angedeutete Diskussion um Kinoästhetik, Darstellung und Leben herauslesen wollen und es mit einer bemerkenswert ähnlichen Diskussion in den Schriften von Hous Vorgänger Gu Kenfu vergleichen wollen, dann können wir nicht einfach hinnehmen, was diese Autoren an der Textoberfläche als theoretische Statements über Ontologie sagen. Wir müssen vielmehr nachvollziehen, welche Art von Kinoontologie enthalten ist, wenn sie diese Fragen verhandeln.

Filmkritik dieser Art war in den 1920er-Jahren in Wirklichkeit eine Antwort auf die politische Krise. Meist wurde mit einer politischen Agenda im Hinterkopf geschrieben, mit der Absicht, die vermeintlich falsche Darstellung chinesischer Eigenart, Gesellschaft und Kultur im Hollywoodkino und im europäischen Film richtigzustellen. Solche Produktionen wurden als *ru Hua pia* (‚verletzender Film‘; wörtlich: Filme, die die chinesische Nation

verletzen) bezeichnet. 1921 beispielsweise gründete Gu Kenfu das Film Magazin *Yingxi zazhi* (*Motion Picture Review*). In seiner ‚Fakanci‘, dem Editorial, erklärt Gu, vorrangiges Ziel der Zeitschrift sei es, „gefährliche Filme an ihrer Zirkulation zu hindern“ (zum Beispiel sexuelle Darstellungen) und „für die menschliche Würde des chinesischen Volkes im Kino zu kämpfen“ (Gu 1920: 7). Versteht man das Kino als ein Werkzeug, das den Zuschauer der Realität nahe bringt und ihn dazu anregt, über seine eigenen moralischen Grundsätze nachzudenken, dann musste es etwa darum gehen, dass chinesische Filmemacher die ästhetische Qualität ihrer Produktionen mit dem Ziel verbessern, dem europäisch-amerikanischen Publikum das wahre Leben in China zu vermitteln. Ähnlich argumentiert Hou Yao in seinem Buch, wenn er schreibt, dass durch die Suche nach solchen Sinnesreizen, die es den Kinobesuchern ermöglichten, ihre widersprüchlichen Sehnsüchte zu vereinen, das Kino mittels Unterhaltung und Erhöhung des menschlichen Geistes das Leben ästhetisieren könnte (vgl. Hou 1926: 2). In dem Fall könnten solche Bilder als echte Mittel dienen, um ungeliebte Darstellungen des chinesischen Charakters zu widerlegen (vgl. ebd.: 3f., 19).

Hou und Gu verfolgten also eine gemeinsame Intention: die wahrheitsgetreue Wiedergabe des Lebens des chinesischen Volkes, zunächst in Produktionen aus Shanghai und danach in Hollywood. Hinter der angeblichen Beschäftigung mit dem Drama, der Erzählstruktur und den Schreibtechniken, teilen sie beide die Überzeugung, dass das Kino von den Zuschauern als eine Form von Realität begriffen wird und folglich für ein Zeugnis gehalten wird, das zum Wissen der Zuschauer über eine politische Gesellschaft und ihre Kultur beiträgt. Weder Gu noch Hou waren gelernte Vortragskünstler, so dass die Frage, was beide mit ‚Realität‘ meinen und wie solch eine Realität eine Beziehung mit den Zuschauern herstellt, viel Raum für Diskussion offen lässt.

Davon abgesehen aber kann man Hou Yaos Theorie der Beziehung zwischen Kino und Theater bis zu Gus Editorial zurückführen. Zunächst nämlich sieht es so aus, als ob Gu das Schattentheater als eine Art Bühnenstück, Drama oder Theater betrachten würde. Im ersten Kapitel meint er:

Wenn wir ins Theater gehen und der Aufführung einer Tragödie beiwohnen, sind die meisten von uns zu Tränen gerührt. Wenn das Stück eine Komödie ist, werden wir herzlich lachen. Doch was ist der Grund dafür? Der Grund ist der, dass ein gut gespieltes Stück seine Zuschauer berührt, *ru shen ru qi jing* (als ob ihre Körper selbst die Szene betreten hätten). (Gu 1920: 11)

Da Gu mit einer Analyse der Affekte der Theaterzuschauer beginnt, scheint er die Ansicht zu vertreten, dass das Kino eine Form des Theaters sei. Und doch ist das Theater nicht der Kern dieses Abschnitts, sondern vielmehr der Grund, warum solche Affekte beim Betrachten des Spiels eines Darstellers auftreten. Um Gu zu verstehen, muss man vor allem den letzten Satz genau lesen: „als ob ihre Körper selbst die Szene betreten hätten“. Anders gesagt nehmen die Körper der Zuschauenden beim Betrachten einer Performance einen

Bewusstseinszustand an. Diese Idee ist nicht so weit von der bazinschen Ontologie entfernt, mit Ausnahme des Wortes *ru* – als ob [*ru shen ru qi jing* – als ob ihre Körper selbst die Szene betreten hätten]. Gu führt damit letztlich aber ausdrücklich eine Differenz zwischen dem Bewusstseinszustand in der Wirklichkeit und dem Bewusstseinszustand während einer Vorstellung an.

Bemerkenswert ist, dass Gu in seiner Analyse ein achtsam konstruiertes Schema aufbaut, das vorgibt, wie Leser das Wort *xi* verstehen sollen (Stück, Drama, Theater, Performance): *juchang* (Theater), *banyan* (Performance) einer *beiju/xiju* (Tragödie/Komödie); der szenische Text) *qing* (Affekte).

Das Theater ist hier, anders gesagt, ein architektonischer oder institutioneller Apparat, in welchem die Darstellung (eines dramatischen Textes oder einer menschlichen Handlung) die Zuschauer affiziert, als ob sie jenen Bewusstseinszustand übernehmen würden. Die ontologische Verbindung, die Gu hier interessiert, ist nicht der dramatische Text selbst, sondern die Beziehung zwischen Darbietung, Affekt und dem Bewusstseinszustand. Anders als Chens und Zhongs Version einer chinesischen Ontologie, betont Gus ontologischer Essay (wenn wir es einmal so nennen) weniger die dramatischen Formen und die Struktur als vielmehr den Grund, warum solch ein Bewusstsein ergriffen werden kann.<sup>21</sup>

Im folgenden Absatz geht Gu näher auf diesen Fokus ein:

Das Theaterstück ist Unterhaltung. Wird jemand unterhalten, so wird er leicht berührt. Denn wenn man unterhalten wird, vergisst man die Welt um sich herum und konzentriert sich allein auf das Objekt der Unterhaltung. [In solch einer Konstitution] hat derjenige kein *guannian* (Konzept, Ansicht) um sein *xin* (Herz, psychologische Verfasstheit) zu analysieren. (Gu 1920: 7)

Was Gu hier andeutet ist, dass in diesem Prozess des Unterhalten-Werdens die Zuschauer ihr Bewusstsein für die Außenwelt, das, was sich außerhalb dieser Performance zuträgt, aufgeben, und stattdessen die Aufführung und die Affekte, die in ihren Körpern ein eigenes Bewusstsein hervorrufen, wahrnehmen. Gu zufolge sind die Theaterzuschauer weniger mit der Konzeptualisierung dessen beschäftigt, was sie wahrnehmen, sehen, lesen und fühlen (zum Beispiel ein dramatischer Text oder eine ästhetische Erfahrung), sondern befinden sich vielmehr in einem affektiven Zustand, der ein Hinterfragen oder Interpretieren ausschließt.

Gu folgert darauf aufbauend, dass Menschen die Eigenschaft haben, die Mittel, durch welche dieser Zustand erreicht wird, zu verbessern. Betrachtet man die Entwicklung der verschiedenen Theaterformen auf der ganzen Welt, so kann man einen evolutionären Trend hin zu einem Zustand des *bizhen* (sich der Wirklichkeit nähern) finden. Nach Gu

---

<sup>21</sup> Vergleiche meine Lektüre mit der Beobachtung Zhang Zhens, dass wenn wir uns auf die anderen Teile der Argumentation Gus konzentrieren, wir weit mehr materialistische, aufklärerische, und disziplinarische Vorstellungen von Kino erhalten (vgl. Zhang 2005: 134f.).

nimmt sich der Darsteller in älteren Theatervorstellungen selbst als solcher wahr, und dementsprechend erkennen sich auch die Zuschauer als Zuschauer. Doch in weiter entwickelten Formen, wie in der des Kinos,

vergisst der Darsteller sich selbst als einen ‚Darsteller‘ und versteht sich, da er dieselben Gefühle wie der Charakter hat, selbst als die ‚handelnde Person in der Geschichte‘. Gleichzeitig betrachtet auch der Zuschauer den Darsteller als die ‚handelnde Person in der Geschichte‘. Als ob er der dramatischen Handlung selbst beiwohnen würde, kann der Zuschauer so in einen affektiven Zustand eintreten, der tausendmal stärker ist als bei älteren Theaterformen. (Gu 1920: 7)

Gu führt fort, dass in der Geschichte der Menschen, Innovationen der theatralen Darstellung durch technische Weiterentwicklung, literarische Verbesserungen und wissenschaftlichen Fortschritt ermöglicht wurden. Das Schatten-Theater jedoch überbietet alle anderen Formen, da es technisch reproduzierbar ist. Deswegen spart es Geld, Zeit sowie die Anstrengungen und Kosten, die die Wiederaufführungen mit sich bringen. Auch bewahrt es die Darstellungsweise, die große Mengen und Generationen von Zuschauern in denselben affektiven Zustand versetzt (vgl. ebd.: 8-10).

Chinesische Kunst- und Literaturwissenschaftler weisen zu Recht darauf hin, dass der Begriff *bizhen* für Künstler, Schriftsteller und Kritiker jahrzehntelang Gegenstand der Debatten war. Ich habe nicht die Absicht, Gus Verwendung des Begriffes anhand der chinesischen Kunstkritik zu verfolgen, in erster Linie weil Gu den Begriff vermutlich aus einer eher umgangssprachlichen Perspektive betrachtete. Wir können dennoch etwas von der historischen Debatte selbst lernen. Wie Wen C. Fong nahelegt, nimmt der Begriff des *bizhen* trotz seiner mannigfaltigen Interpretationen niemals die Bedeutung der europäischen ‚Mimesis‘ an. *Bizhen* impliziert im Kontext der chinesischen Kunstkritik für Fong nicht unbedingt eine Ähnlichkeit zwischen der Erscheinung eines gemalten Bildes und der Realität, die es repräsentiert; vielmehr verweist *bizhen* auf einen affektiven Zustand, welchen das Bild im Sensorium des Betrachters produzieren kann – einen, der entweder durch das Wahrnehmen des Bildes an einen in Wirklichkeit erlebten Gemütszustand erinnert oder aber diesen Gemütszustand so stark hervorruft, als sei der Zuschauer selbst dort gewesen (vgl. Fong 2003: 258-280).

Wenn wir diesen Gedanken im Kopf behalten, können wir langsam einen Schnittpunkt zwischen Gus und Bazins Betrachtung des Kinos lokalisieren – beide erkennen eine gewisse Distanz zwischen dem Bildbewusstsein, wie es in einem affektiven Zustand wahrgenommen wird, und der Realität, in welche es den Zuschauer ziehen kann. Wie Andrew und Elsaesser herausstellen, wurde Bazin nach der Veröffentlichung seiner *Ontologie des fotografischen Bildes* (1945) oft beschuldigt, allzu naiv und simplifizierend zu glauben, dass das kinematografische Bild Realität sei, oder zumindest ein Fenster, das sich einer Realität öffnet, die eigentlich eine von Ideologie durchdrungene Konstruktion ist (vgl. Andrew 2009: 891f.; Elsaesser 2011: 4f.).

Genauer betrachtet gestaltet Bazin in seinen Schriften jedoch sehr behutsam das Verhältnis zwischen dem kinematografischen Bild und der Realität als eine Aporie; sehr oft, wie Serge Daney sagen würde, mit „mathematischer Präzision“ (Andrew 2010: 9).

Basierend auf einer genauen Untersuchung der Randnotizen in Bazins Ausgabe von Jean Paul Sartres Buch *Das Imaginäre* (1940), das Bazin vermutlich bereits kurz nach seinem Erscheinen erwarb, schreibt Andrew, dass Bazins Ausarbeitung einer Ontologie des Kinos auf Sartres Idee des Verhältnisses zwischen dem fotografischen Bild und dem Bild-Bewusstsein beruhe (vgl. Andrew 2010: 12f.). Im zweiten Kapitel von *Das Imaginäre* diskutiert Sartre, wie er das Bildnis seines Freundes Pierre wahrnimmt, basierend auf einer Fotografie. Sartre meint: „Das Foto als solches ist ein Ding“, dennoch sei das Bild bloß ein Analogon; es „zeigt nicht das echte Leben: es zeigt perfekt die äußeren Züge von Pierres Gesicht; es erfasst nicht dessen Ausdruck“ (Sartre 2004: 17f., 20). Hier, wie auch in Hous *Yingxi juben zuofa*, wird das Leben als das Leben selbst verstanden. Es muss jedoch hinzugefügt werden, dass Sartre, beeinflusst durch die Gedanken von Henri Bergson, das Leben als instanziiert und wahrnehmbar durch den zeitlichen Verlauf betrachtet. Neben einer chemischen und mechanischen Spur von Pierre, scheint das Leben der Fotografie abzugehen; diese Absenz generiert im wahrnehmenden Subjekt die Absicht, die Vorstellung von Pierre zu begreifen, und zwar jene, die mit der subjektiven Wahrnehmung des lebenden Pierre korrespondiert, oder, desjenigen Pierre, der in der Zeit existiert. Sartre behauptet, dass diese Absicht, ein mentales Bild von Pierre herzustellen, so mächtig ist, dass die Materialität der Fotografie oft übersehen wird. Für das wahrnehmende Subjekt ist das, was sie oder er sieht, tatsächlich Pierre.

Wie Andrew weiter ausführt, stimmt Bazin nicht völlig zu, dass der Prozess der Bild-Wahrnehmung im Kino ein rein geistiger sei. Das liege daran, dass das, was das fotografische Bild festhält, nicht bloß ein lebloses Analogon oder ein Index (einer der populärsten Lesarten Bazins) sei, der auf ein lebendes Objekt verweise. Viel mehr konserviere es eine bestimmte zeitliche Periode, einen Moment der Transformation von Leben, welches vom fotografierten Objekt ausgehe, von allem Anbeginn bis hin zum Tode, den Moment, an dem der Auslöser der Kamera betätigt wird und die Spur des Lebens, welche nicht länger sei, eingefangen werde (*the trace of a life that is no longer is registered*, vgl. Andrew 2010: 13). Dennoch ist solch eine Transformation nicht als eine Passage linear verlaufener Zeit zu verstehen, sondern als Vermessung zwischen dem Leben in seinem lebendigen Zustand und dem Moment seines Endes – und damit dem Ende der Zeit – das der Auslöser der Kamera hervorruft. Was das kinematografische Bild in diesem Sinne einfängt ist ein Übergang zwischen Leben und Tod, einer, der durch das Greifbarmachen von beidem, des Endes und des Zustandekommens, eine gewisse Tiefe zwischen der linearen Zeit und dem Konzept der *durée* öffnet. Durch das Greifbarmachen von Dauer (*durée*), wie sie in der Zeit repräsentiert wird, geht die Realität, welche dem fotografischen Bild eigentlich nicht inhärent ist, aus dem Bild hervor und wird von den Zuschauern in ihrer Gesamtheit und

Unmittelbarkeit wahrgenommen: als hier und jetzt. Um was es bei Bazins Ontologie geht, ist weder die fotografische Indexikalität noch die Mimesis, sondern die Zeitlichkeit, welche durch die Spur der Realität greifbar gemacht wird, die die Fotografie im Prozess der mechanischen Reproduktion erfasst.

Aber welche Rolle die mechanische Reproduktion im Einfangen der Zeit spielt, ist eine umstrittene Frage. Wie ich bereits erwähnte, erkennen Gu und Hou die mechanische Reproduktion als eine Technologie an, die es komfortabel, ökonomisch und wissenschaftlich eindeutig gestattet, eine Aufführung aufzunehmen, diese einem großen Publikum zu zeigen und sie für zukünftige Generationen zu bewahren. Und doch wird weder die fotografische Indexikalität noch die Mimesis als das ihr zugrundeliegende Konzept für das Verständnis einer Annäherung an Realität gesehen. Die mechanische Reproduktion bewahrt für Gu die Möglichkeit einer Aufführung, welche zukünftige Zuschauer in denselben affektiven Zustand versetzen würde. Der Fokus seines Arguments ist jedoch nicht das fotografische Bild als Index, sondern die Performance selbst. Diese Performance ahmt in seiner Argumentation die Realität nach und eine kraftvolle Imitation (als Performance) erlaubt es dem Zuschauer, sich der Realität zu nähern oder diese allmählich zu erreichen. Die Art in der Gu eine erfolgreiche Performance beschreibt ist einzigartig. Wenn die europäische Idee der Mimesis gemeinhin als eine Art der Aufhebung von Unglaubwürdigkeit (*„suspension of disbelief“*) (miss-)verstanden wird, so basiert Gus Konzept des *bizhen* auf einer Aufhebung von Vorwissen (*„suspension of knowledge“*), das heißt, auf dem Wissen, dass der Darsteller um sich als Darsteller und der Zuschauer um sich als Zuschauer weiß. Somit ist die Figur ein Mittel, um die Reaktion des Schauspielers bezüglich seines affektiven Zustands in einer wahren (dramatischen) Situation – wie etwa Emotionen – in die Theaterdarstellung zu übertragen, welche dieselben Affekte unter den Zuschauenden auslöst. Dabei ist es ganz gleich wie nah – oder auch wie weit entfernt – die Repräsentation in Relation zur Erscheinung der zu repräsentierenden Realität ist, eine gelungene Performance kann dem Betrachter immer erlauben, sein Wissen vorübergehend auszusetzen und dem Glauben durch Affekte zu erliegen. Anders gesagt: Die mechanische Reproduktion ist tatsächlich eine notwendige Voraussetzung in der Konstitution des Schattentheaters, aber es ist nicht an sich der Einstiegspunkt in die Realität. Was sie letztlich ermöglicht, ist eine kraftvolle Performance zu sichern und zu übermitteln, welche die Zuschauer in einen gemeinsamen affektiven Zustand versetzt, als ob ihre empfindsamen Körper diesen selbst erlebt hätten.

Hou taucht in *Yingxi juban zuofa* zum Vergleich viel tiefer in die Idee des Lebens ein. Er sagt:

Man versteht das Leben am besten als eine Abfolge von Performances. Es performt solche Phänomene wie Freude oder Trauer, Einigkeit und Trennung, Leben, Tod und Krankheit, Kraft und Schwäche, Fülle und Leere, verloren und gefunden, Aufstieg und Abstieg. Sieht man das Leben als Schauspiel, scheint das Schauspiel wie das Leben selbst. (Hou 1926: 5)

Der Betrachtung des Schauspiels als einer ‚Miniatur des Lebens‘ folgend, kann der Zuschauer demnach das Theater nutzen, um das Leben zu kritisieren, zu verbessern und zu ästhetisieren. Trotzdem verweist Hou Yao nicht auf die mimetische Kraft der Performance, einen Lebensprozess zu imitieren, sondern auf eine Performance, die das *rensheng de xiangxiang* (das Phänomen des Lebens) greifbar macht. Das ‚Schattentheater‘ geht für Hou einen Schritt weiter als das Bühnentheater, denn das fotografische Bild imitiert nicht; es fängt das Leben ein und spielt es erneut ab, sodass der Zuschauer sich der Realität nähern kann. Oder wie Hou es formuliert: „Während andere theatrale Formen die Bühne als Bühne verwenden, verwendet das Schattentheater die Welt als Bühne“ (ebd.). Davon ausgehend hat Hou, wenn er vom Bühnenstück als dem Herzen des Kinos spricht, keine Imitation eines Lebensprozesses im Sinn; er glaubt eher, dass das Leben bewahrt und als fühlbares Bild wiedergegeben werden kann – ein Bild, durch welches die Zuschauer das fassen können, was er den „menschlichen Geist“ nennt (ebd.: 2-5).

Der springende Punkt ist, dass das Kino dem Publikum offenbart, was das Leben hervorbringt, oder was Giorgio Agamben ‚den Funken des Lebens‘ nennen würde; es meint das, was sonst den Augen und den empfindungsfähigen Körpern der Zuschauer ohne die Hilfe des Mediums der Fotografie verborgen bleiben würde (vgl. Agamben 1996: 229). So gesehen erreichen Bazin, Gu und Hou einen gemeinsamen Punkt in ihrem je eigenen Ringen um das komplizierte Verhältnis zwischen dem fotografischen Bild, dem Lebensprozess, den es aufbewahrt, und der Realität – also Leben, wie es sich in der Zeit entfaltet – die im Prozess der Bildwahrnehmung greifbar wird.

Um dies noch einen Schritt weiter zu treiben, war Gu Kenfus und Hou Yaos Faszination mit solch einem ontologischen Problem eine Antwort auf ihre Sorge um die Würde des chinesischen Lebens, die in Hollywoods Darstellungen Chinas und des chinesischen Volkes zu fehlen schien. Das Problem der von Hollywood dargestellten Chinesen und deren Kultur lag nach Gu und Hou nicht unbedingt in der Unfähigkeit, das Erscheinungsbild chinesischen Lebens zu imitieren, sondern in der Abwesenheit des Lebens, wie es in den fotografischen Bildern repräsentiert wird. Ihr Bedenken galt der Frage, ob die kinematografische Repräsentation so weit verbessert werden könne, dass sowohl das Publikum in Shanghai als auch das europäisch-amerikanische Publikum denselben affektiven Bewusstseinszustand erreichen. In diesem Sinn könnten gemeinsame Affekte den beiden Zuschauergruppen, den Industrien und Gemeinschaften, ermöglichen, sich durch das zu arbeiten, was sie als kulturelle Differenz wahrnehmen, das heißt, als Lebewesen, die darin ein Leben teilen, das aus ihrer alltäglichen Existenz hervorgeht.

### **Die zeitliche Dimension**

Meine Rezeption von Gu und Chen könnte helfen, einen Dialog mit einer sehr oft problematisierten Dimension der bazinschen Ontologie zu eröffnen: mit Bazins scheinbarem Vertrauen auf die mechanische Reproduktion und die Indexikalität des fotografischen

Bildes. Tatsächlich ist, wenn man Bazin in dieser Art liest, ohne Umstände die Krise erkennbar, die das digitale Bild als Problem mit sich bringt, das vor allem auf der potenziellen oder tatsächlichen Abwesenheit des Menschen oder des physischen Objektes, auf welche das Bild verweist, beruht.<sup>22</sup> Darüber hinaus fordert die Fähigkeit der digitalen Technologie, nicht-menschliche Perspektiven auf räumliche Verhältnisse zu ermöglichen (Bilder, die zu groß oder zu klein, zu hoch oder zu niedrig sind), unser Verständnis einer anthropozentrischen Wahrnehmung des Kinos – oder zumindest des klassischen Hollywoodkinos – heraus (vgl. Brown 2009: 66-85). Elsaesser argumentiert dennoch, dass Bazin nicht einmal auf fotografische Indexikalität verwies; er verhandelt stattdessen die Fotografie und ihre Fähigkeiten des Bewahrens und Reproduzierens, des ‚Eindrucks‘ eines physischen Gegenstandes oder eines lebenden Wesens, als einen Ansporn, um einen neuen Weg des Denkens über Zeit zu eröffnen – ein Problem das von Bazin bekanntlich als „mumifizierter Wandel“ festgehalten wurde (vgl. Elsaesser 2011: 7f.).

Wichtig an Bazins Idee ist, wie das kinematografische Bild Zeit bewahrt und reaktiviert. Was in einem fotografischen Bild festgehalten wurde, möchte ich hier betonen, ist kein Zustand des Seins, sondern ein Prozess des Werdens – und damit ein Zeitabschnitt – was Sartre die ‚Zurückhaltung des Bildes‘ nennt.

Das Abspielen eines Films reaktiviert dabei nicht nur einen Seinszustand, sondern auch einen Prozess des Werdens in der Vergangenheit (eine Zeitpassage, die nicht länger existiert), der in der Gegenwart wiederholt wird, als ob er neue Möglichkeiten in der Zukunft eröffne – Sartre nennt dies die Protentionalität des Bildes (vgl. Sartre 2004: 75-77). Das fotografische Bild erfasst und wiederholt die Passage des ‚in der Zeit-Seins‘ bis zum Vergehen, und von der Zeit zu Beginn des bevorstehenden Endes der Zeit.

Bazins Gedanken zum Film *LA COURSE DE TOUREAUX* (1951), einem Dokumentarfilm, in welchem ein wirklicher Tod eingefangen wird, inspirieren ihn in seinem Essay *Tod jeden Nachmittag* (1958) weiter über die Frage der kinematografischen Zeit nachzudenken. Er schreibt:

Musikalische Zeit ist unmittelbar und per Definition ästhetische Zeit, wohingegen das Kino seine ästhetische Zeit nur dadurch erreicht und konstruiert, da es auf gelebter Zeit basiert, der bergsonschen *durée*, welche in ihrer Essenz irreversibel und qualitativ ist. Die Realität, die das Kino beliebig reproduziert, und organisiert, gehört derselben weltlichen Realität an, von der auch wir Teil sind, dieses empfindliche Kontinuum aus dem das Zelluloid einen zeitlichen wie räumlichen Abdruck macht. Ich kann keinen einzigen Moment meines Lebens wiederholen, aber das Kino kann jeden beliebigen dieser Momente unendlich vor meinen Augen wiederholen. Wenn es wahr ist, dass für das Bewusstsein kein Moment dem anderen gleicht, dann gibt es einen, auf dem diese fundamentale Unterscheidung konvergiert, und das ist der Moment des Todes. Für jedes Lebewesen ist der Tod die Einzigartigkeit des Moments *par excellence*. Die qualitative Zeit des Lebens [*durée*]

<sup>22</sup> Vgl. bspw. Baudrillard 1994: 6; ders. 1993: 4; Sobchack 1994; Perez 1998.

ist nachträglich in Relation dazu definiert. Es markiert die Grenze zwischen der Dauer des Bewusstseins und der objektiven Zeit der Dinge. (Bazin 2003: 30)

In der aktuelleren europäischen Filmtheorie wurde die zeitliche Dimension von Gilles Deleuze und Giorgio Agamben weiter erforscht. Bei Deleuze wird das klassische kinematografische Bild (das Bewegtbild) als sich in der Zeit entfaltende Bewegung beschrieben, welche die Zuschauer auf ihr eigenes Werden aufmerksam macht, das sich in der chronometrisch verlaufenden Zeit selbst entfaltet (vgl. Deleuze 1986: 1-11). Doch wird solch ein Bild-Bewusstsein auch als ein Affekt (Affektbild) verstanden, und in diesem affektiven Prozess die Zeit zu einer Potenzialität kristallisiert (Kristallbild), die bis in die Vergangenheit zurückreicht und zu Projekten der Zukunft vorragt (vgl. ebd.: 87-122). Jüngst führte Agamben die Idee des *kairos* (Zeit, die Zeit braucht, um zu enden/,the time it takes for time to end<sup>6</sup>) in die Diskussion ein. *Kairos* ist ein Zeitkonzept aus dem Paulus-Brief an die Römer, in welchem er den Moment beschreibt, in dem Saul von der Stimme des Messias gerufen wurde (vom Ende der Zeit aus, oder von einem Nicht-Ort, wo Zeit nicht länger existiert), und dann zur weltlichen Erde wiederkehrte, um seine säkularen Berufungen weiterzuführen, als ob er niemals gerufen worden wäre. Agamben argumentiert, dass in der antiken und mittelalterlichen jüdischen Theologie die Periode von Paulus' Leben, während der er weiterhin seinen irdischen Pflichten nachkommt als wäre nichts geschehen, als eine Form des *kairos* verstanden wird, denn gerade wenn Saul von der Stimme gerufen wird, endet die Zeit. Anders ausgedrückt gibt es kein ‚danach‘ nach der Zeit, sondern nur ein konzeptionelles Maß – das meint, die Zeit, die Zeit braucht, um zu enden. Für Agamben ist dies keine Form von chronometrischer Zeit, die linear verläuft, sondern ein Ausmessen der Tiefe, eine Distanz zwischen der Chronometrik und dem Abgrund an dem Zeit – mit dem Bewusstsein selbst – aufhört zu existieren (vgl. Agamben 2005: 59-87). Was *kairos* festlegt, ist eine Möglichkeit, welche die Zeit und ihr Enden in einem Zustand der Nichtunterscheidung einschließt – oder genauer gesagt, ein Nichts, das immer fertig ist, aber doch noch durch einen schismatischen Prozess verwirklicht werden muss.

Gu Kenfu geht nicht so weit in die philosophische Tiefe der Zeit, wie es Agamben und Deleuze mit ihren Formulierungen tun. Doch in seiner Diskussion über die Vorteile der mechanischen Reproduktion im Kino sagt er:

Wenn ein berühmter Schauspieler stirbt, ist ein Theaterstück (genauer: eine Aufführung) normalerweise *juexiang* (wörtlich, der letzte Ton, aber es kann auch als eine Reflexion oder eine Stimme vom Ende [der Zeit] verstanden werden). Doch ein Film stirbt nie. Wenn man ihn gut aufbewahrt, wird er seine Vorstellung für Jahrzehnte völlig klar wiedergeben. (Gu 1920: 10)

Gu hatte vermutlich keinen komplexen philosophischen Grund für solch eine Aussage. Jedoch würde aus der Perspektive der Debatten in der heutigen Filmtheorie die Darbietung eines toten Darstellers unvermeidbar in der Tiefe der Zeit verschwinden; eine Erinnerung, welche (vom Ende der Zeit) bloß durch literarische Aufnahmen oder Mundpropaganda reflektiert würde. Dann könnten wir auch sagen, dass jede Performance in sich selbst ein

*juexiang* ist. Letztlich kann kein Schauspieler jemals dieselbe Darbietung wiederholen oder nachspielen. Was das Kino tun kann, ist, eine Performance einfach aus dem Flow heraus zu lösen (eine Berufung) und diese dann zum Zweck der Wiederaufführung zu bewahren. Im Prozess der Bild-Bewusst-Werdung eingekapselt zu sein, ist für Gu ein affektiver Zustand, der sich zwischen einer Begeisterung für das Leben und einer Nostalgie für den Tod bewegt, also für das Leben als Potenzialität. In einer sehr ähnlichen Weise argumentiert Hou:

Das Schattentheater hat nicht nur ein *pupian xing* (die Fähigkeit oder Qualität unter einem großen Publikum geteilt und verbreitet werden zu können), sondern auch ein *yongjuxing* (zeitliche Beständigkeit). Ein wertvoller Film kann für mehr als hundert Jahre aufbewahrt werden, sodass Menschen verschiedener historischer Perioden die Kunst dieser Darsteller, welche in der Vergangenheit spielten, die großen [politischen] Gedanken der [Dreh]Buchautoren und das sorgsam gestaltete Szenario wertschätzen können. (Hou 1926: 7)

Als Hou dies schrieb, stellte er sich das Kino höchstwahrscheinlich als ein Archiv von bemerkenswerten Darbietungen vor. Und dennoch, rückwirkend und nachträglich aus unserer Perspektive und mit unserem Verständnis von kinematografischer Zeit gelesen, verweist Hou darauf, dass das kinematografische Bild als eine Spur der Zeit nicht nur eine Darstellung ist, die es verdient, noch von nachfolgenden Generationen geschätzt zu werden, sondern dass es auch die politischen Denkweisen und künstlerischen Formen einschließt und aufnimmt, die dieses Leben, das nicht mehr ist, mit enthält und mit hervorbringt. Wenn das Kino dieses Leben nun erneut abspielt, als wäre es hier und jetzt, dann leben diese großen Gedanken und die Kreativität fort und spenden somit auch künftigen Generationen Leben.

Hat das digitale Bild dieses Zeitkonzept in eine Krise geworfen? Der aktuelle Stand der Debatte hat eine Tendenz, zwischen zwei Polen zu changieren: einem eindeutigen ja oder nein. Nein, weil kommerziell herausgebrachte Filme und viele Independent-Filmmacher wie auch Amateurfilmer weiterhin grundsätzlich einer bestimmten Erwartung bezüglich Perspektiven, Stil, Erzählmittel und Ästhetik folgen, welche einer Art der Empfindung naheifern – und als Ergebnis dem affektiven Zustand – welchen wir gewohnt sind im fotografischen Bild zu sehen (vgl. bspw. Manovich 2001). Ja, weil die digitale Kamera einen Abdruck eines physikalischen Objektes nicht länger durch optische Wahrnehmung bewahrt; viel eher analysiert und speichert der Mikrochip thermische Energien, welche vom Licht ausgehen und dann als digitale Daten verschlüsselt und gespeichert werden. In diesem Sinne ist der Prozess, jedes Mal wenn die Kamera selbst oder ein Computerprogramm dem Nutzer ein Bild zeigt, nicht länger eine Reaktivierung der indexikalischen Spur, sondern eine Re-Komposition des Bildes zum Zweck der informationellen Analyse. Darüber hinaus ist das, was für den Nutzer wie ein simpler Prozess der Ausbesserung, der Animation oder Transformation eines bestehenden fotografischen Bildes wirkt, tatsächlich eine Nachbildung des analogen Vorgängers durch den Computer. Was der Computer

herstellt, ist eine Rekomposition eines jeden Bildes mit der verfügbaren Datenmenge (vgl. Sobchack 1994: 83-106). Wenn wir eine Metapher dafür verwenden, um diesen technischen Prozess verständlicher zu gestalten, so ist der digitale Produktionsprozess analog zum Aufbewahren der DNA eines Individuums und der Filmemacher rekonstruiert immer wieder das Bild dieses menschlichen Körpers oder Objektes im Prozess des Schneidens oder bei der Montage. Gleichmaßen ist das, was die Zuschauer sehen, analog zu einem Avatar des Schauspielers.

Was ich hier sagen möchte, ist nicht, dass das digitale Bild unsere Wahrnehmung der Zeit fundamental verändert hätte. Es eröffnet zunächst eine neue Dimension in der Art wie wir über Zeit nachdenken – nicht nur im Kino, sondern auch im wirklichen Leben. Kann ein Avatar, zusammengesetzt aus den Informationen der thermischen Energie eines Menschen, dieselbe Subjektivität und Identität erreichen, wie ein der Körper, dem die DNA entzogen wurde? Kann die Darbietung eines Avatars wirklich eine Wiederbelebung einer konservierten, vergangenen Handlung leisten oder ist es eine ganz andere zu einer anderen Zeit? Hat die auf der Hardware gespeicherte Information, fern ab der menschlichen Wahrnehmung von Raum-Zeit (es sei denn diese wird durch den Computer hergestellt), die Fähigkeit, irgendeine Form der Raum-Zeit wiederzugeben? Ist das digitale Bild lediglich eine leblose und zeitlose Rekomposition (nicht mal ein Simulacrum)? Oder aktiviert es bei jeder Wiedergabe gar einen neuen raumzeitlichen Flow in Relation zu unserem chronometrischen Sinn der Zeit?

Nehmen wir ein anderes Beispiel: In seinem Buch *Wired for War* (2009) weist P. W. Singer auf ein interessantes Phänomen hin. In den letzten Jahren, berichtet er, hat das US-Militär begonnen, Roboter zu senden, um gefährliche Missionen in Afghanistan und dem Irak durchzuführen. In solchen Missionen sitzt ein Offizier in einem Kontrollraum eines Bürohauses in den Vereinigten Staaten und führt einen Bombenabwurf oder einen Mord durch das Beobachten digital simulierter Bilder auf dem Bildschirm aus. Damit wird der Krieg, nach Singer, zu einem nine-to-five-Job. Auf der einen Seite dient diese Technologie nicht nur der Minimierung von Verletzungen und Todesfällen seitens des US-Personals, sondern auch der Minimierung des Traumas, das mit der Tötung anderer einhergeht. Diese Soldaten können gemütlich, ohne Scham oder Schuld, nach Hause gehen, um mit ihren Kindern zu spielen und mit ihren Frauen zu Abend zu essen. Auf der anderen Seite müssen ihre Vorgesetzten sie oft daran erinnern, dass es sich nicht um ein Videospiel handelt; denn in der Tat führen sie eine echte Mission aus, die eine unleugbare menschliche Dimension hat. Singer betont die Ungleichheit zwischen der Wahrnehmung einer Raum-Zeit der Soldaten, welche bedacht von ihrer eigenen distanziert ist – eine absichtliche Leugnung des Wissens darum, dass das digital verarbeitete Töten wirklich geschieht, verbunden mit einem Glauben daran, dass sie ein Paralleluniversum sähen – und einer Realzeit-Verbindung zwischen dem Knopf, den sie im Büro drücken und dem Leben, das in einem parallelen Universum genommen wird. Singer behauptet, dass diese Soldaten tatsächlich von den

moralischen Implikationen ihrer Handlungen traumatisiert werden, nicht nur durch den Akt des Tötens, sondern auch wegen der Abwesenheit menschlicher Emotionen, die damit normalerweise einhergehen würden (vgl. Singer 2009).

Wie wir sehen können, hat die raum-zeitliche Dislokation zwischen einem rekonstruierten Bild und der physischen Realität, auf die es verweisen soll (durch ein Interface, das uns von ihrer gegenseitigen Referenzialität überzeugt) einen deutlichen Einfluss auf die Art und Weise, wie Affekte und Bildbewusstsein miteinander zusammenhängen. Doch möchte ich betonen, dass das digitale Bild nicht notwendigerweise einen ontologischen Wechsel weg von seinem analogen Vorgänger signalisiert; viel eher, und dies erinnert uns an bazinsche Ontologie – und die Diskussion der Shanghaier Kritiker um Ontologie – basieren beide auf einem sehr speziellen Raum-Zeit-Konzept und wiederum auf einer zugrundeliegenden Annahme über die direkte Korrelation zwischen Aktion und Affekt, die ein Überdenken und eine Rekonfiguration erfordert.

### **Fazit**

Zum Schluss möchte ich auf das Problem vom Anfang dieses Kapitels zurückkommen: die vermeintliche Distanz zwischen China und dem Westen. Chen Xihe und Zhong Dafengs Arbeiten zwischen 1985 und 1986 überbetonten die kulturellen, linguistischen und epistemologischen Spezifikationen der Kritiker in Shanghai in den 1920er-Jahren. Sie bezogen sich auf eine gesellschaftspolitische Krise Mitte der 1980er-Jahre: die Wahrnehmung, dass China, um die soziokulturelle Integrität während des Übergangs in eine größtenteils vom europäisch-amerikanischen, kapitalistischen Konzept gestalteten Marktwirtschaft zu bewahren, darauf bestehen musste, anders als der Rest der Welt zu sein. Solch eine eingebildete Unzulänglichkeit inspirierte diese beiden Filmwissenschaftler nach einem epistemologischen Raum zu suchen, der als ein Gedankensystem rekonstruiert werden konnte, das einzigartig in der Geschichte des chinesischen Kinos war, und doch universalisierbar hin zu einer Alternative zur bazinschen Ontologie. Dennoch, bei der Behauptung, dass die Kritiker und Filmemacher der 1920er-Jahre in Shanghai eine fundamental andere Sprache als die westliche entwickelten, schlossen Chen und Zhong unabsichtlich eine gemeinsame Basis zwischen China und Europa sowie Amerika aus. Das Ergebnis war ein gänzlich unmöglich gemachter interkultureller Dialog.

Zugleich würde ich mich nicht auf die andere Seite des Arguments stellen, indem ich sage, dass die bazinsche Ontologie und die ontologische Sicht, welche die Schriften von Hou Yao und Gu Kenfu implizieren, grundlegend gleich sind. Beide versuchen eher eine Aporie zu verarbeiten: die verzwickte Beziehung zwischen dem kinematografischen Bild und der Realität. Was diese Denker fasziniert – im Fall Bazin direkt, bei Gu und Kenfu eher subtil – ist die Potenzialität, die im Prozess der mechanischen Reproduktion eingeschlossen wird, das heißt, die wahrhaftige Kraft eine Passage der Zeit einzufangen, ehe sie beginnt sich weiter zu entwickeln (oder aufhört zu sein), die absolute Transformation vom Sein zum

Nichts und von der Reaktivierung dieses Moments als einen Lebensfunken, der vom Nichts zu Etwas wird. Solch eine feinfühlig Distanz macht die Zeit in ihrer Totalität und Unmittelbarkeit greifbar und die Distanz selbst ist der Zugang des Kinos zur Realität. Was das digitale Bild eröffnet, sind in der Tat multiple Lücken und Unbestimmtheiten im Prozess der menschlichen Wahrnehmung und Empfindung – und mit diesen Lücken die Suggestion, dass da mehr Möglichkeiten und Variationen, mehr Potenziale in der eigenen Realität sind, als die fotografische Version der Ontologie des Kinos anstößt. In unseren Annäherungen an die Realität denkt man Zeit womöglich nicht als etwas, das einen Anfang und ein Ende besitzt, oder als etwas, das aktiviert oder deaktiviert werden könnte; wir sollten mit Konzepten wie Transposition, Übertragung, Flexion und Reflexion, Inversion und Reversion, Verschachtelung, Rekomposition, Kontrapunkt und Resequenzierung neu über Zeit nachdenken. Wenn das fotografische Bild einmal als fähig betrachtet wurde, Zeit zu mumifizieren, dann sollten wir es heute neu als ‚nicht vergehende Zeit‘ betrachten. In diesem Sinn begegnet uns das nicht vergehende Bild von einem Nichts, einem Zustand in dem Zeit nicht ist oder irrelevant ist – und wir sind auf einmal besessen von dem Köder einer vampirischen Ewigkeit und der Furcht vor deren Entschwinden, ein Paralleluniversum für das wir noch immer ein Vokabular finden müssen, um es untersuchen zu können.

(aus dem Englischen übersetzt von Katharina Gottschalk)

\*\*\*

## Über den Autor

Victor Fan ist Senior Lecturer im *Department of Film Studies* am King's College in London und arbeitet als Film Consultant beim *Chinese Visual Festival*. Studium der Filmwissenschaft und Komparatistik an der Yale University sowie Film- und Fernsehproduktion an der University of Southern California. Aktuelle Publikationen: *Cinema Approaching Reality: Locating Chinese Film Theory*, University of Minnesota Press 2015. Zahlreiche Artikel in: *World Picture Journal*, *Camera Obscura*, *Journal of Chinese Cinemas*, *Screen*, *Film History: An International Journal*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*.

## Filme

ERSUN FU (MOTHER'S HAPPINESS, China 1926, Shi Dongshan)

LA COURSE DE TOUREAUX (AUF IN DEN KAMPF, TORERO, Frankreich 1951, Myriam Borsoutsky, Pierre Braunberger]

PANSI DONG (THE CAVE OF THE SILKEN WEB, China 1927, Dan Duyu)

## Literatur

- Agamben, Giorgio (2007): Absolute Immanence. In: Daniel Heller-Roazen (Hg.): *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stanford: Stanford University Press, S. 220-242.
- Agamben, Giorgio (2005): *The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Stanford: Stanford University Press.
- Andrew, Dudley (2013): *André Bazin*. New York: Oxford University Press.
- Andrew, Dudley (2009): The Core and the Flow of Film Studies. In: *Critical Inquiry* 35.4, S. 879-885.
- Andrew, Dudley (2010): *What Cinema Is! Bazin's Quest and Its Charge*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Bai, Jingsheng (1979): Tantan mengtaiqi de fazhan [Discussion on the evolution of montage]. In: *Dianying yishu* [Film art] H. 1, o. S.
- Bao, Tianxiao (1973): *Chuanying Lou huiyilu* [Memoir from the House of Jade and Shadows]. Hong Kong: Dahua chubanshe oder Daaiwaa ceotbaanse.
- Barthes, Roland (1981): *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, Jean (1993): *Transparency of Evil: Essays on extreme Phenomenon*. London: Verso.
- Baudrillard, Jean (1994): *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bazin, André (2002): Théâtre et cinéma. In: Ders.: *Qu'est-ce que le cinema?* Paris: Les Éditions du Cerf, S. 129-179.
- Bazin, André (2003): Death Every Afternoon. In: Ivone Margulies (Hg.): *Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, S. 27-31.
- Bazin, André (2005): The myth of Total Cinema. In: Ders.: *What is Cinema?* Berkley: University of California Press, S. 22-27.
- Benjamin, Walter (1979): A small History of Photography. In: Ders.: *One Way Street and Other Writings*. London: NLB, S. 240-257.
- Bergson, Henry (1998): *Creative Evolution*. New York: Dover Publications.
- Brown, William (2009): Man without a Movie Camera – Movies without Men: Towards a Posthumanist Cinema? In: Warren Buckland (Hg.): *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*. New York: Routledge, S. 66-85.
- Chen, Xihe (2002): Zhongguo dianying meixue de zai renshi: ping Yingxi juben zuofa [Understanding again the Chinese film aesthetics: On Methods of Writing a Shadow Play]. In: Yaping Ding (Hg.): *Bainzian Zhongguo dianying lilun wenxuan* [One hundred years of Chinese film theory and criticism]. Peking: Wenhua yishu chubanshe, Vol. 2, S. 202-203.
- Cheng, Jihua et al. (1980): *Zhongguo dianying fazhan shi* [History of the development of Chinese cinema], 2. Jg. Peking: Zhongguo dianying chubanshe.
- Deleuze, Gilles (1986): *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ding, Yaping (Hg., 2002): *Bainzian Zhongguo dianying lilun wenxuan* [One hundred years of Chinese film theory and criticism, 2 Volumes]. Peking: Wenhua yishu chubanshe.
- Duke, Michael S. (1985): *Blooming and Contending: Chinese Literature in the Post-Mao Era*. Bloomington: Indiana University Press.
- Elsaesser, Thomas (2011): A Bazinian Half-Century. In: Dudley Andrew/Hervé Joubert-Laurencin (Hg.): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*. Oxford, New York: Oxford University Press, S. 3-12.

- Fong, Wen C. (2003): Why Chinese Painting is History. In: *The Art Bulletin* 85.2, S. 258-280.
- Gilloch, Graeme (2002): Pictures of the Past: Benjamin and Barthes on Photography and History. In: *European Journal of Cultural Studies* 5.1, S. 5-25.
- Gu, Kenfu (1920): Fakanci [Inaugurating preface], In: *Yingxi zazhi* [The Motion Picture Review] 1.1.
- Hansen, Miriam (2004): Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema. In: *October*, H.109, S. 3-45.
- Harris, Kristin (1999): *The Romance of the Western Chamber* and the Classical Subject Film in 1920s Shanghai. In: Yingjing Zhang (Hg.): *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922-1943*. Stanford: Stanford University Press, S. 51-73.
- Hayot, Eric at al. (Hg., 2008): *Sinographies: Writing China*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Henderson, Brian (1971): Two Types of Film Theory. In: *Film Quarterly* 24.3, S. 33-42.
- Hou, Yao (1926): *Yingxi juben zuofa* [Methods of writing a shadow play]. Shanghai: Taidong shuju.
- Hu, Jubin (2003): *Projecting a Nation: Chinese National Cinema before 1949*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Iwasaki, Akira (1930): *Xiandai dianying yu youchan jieji* [Modern cinema and the bourgeoisie]. In: *Mengya yuekan* [Seeding monthly] 1.3, S. 1-33.
- Iwasaki, Akira (1931): *Eiga to shihon shugi* [Cinema and capitalism]. Tokyo: Oraisha.
- Jian, Hao (2008): *Andelei Bazan zai zhongguo: bei yanshuo yu bei xiaojian* [André Bazin in china: spoken and forgotten]. In: *Dangdai dianying* [Contemporary Cinema] 4, H. 145, o. S.
- Jones, Andrew (2001): *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried (1981): *Dianying de benxing: wuzhi xianshi de fuyuan* [Nature of film: the redemption of physical reality]. Peking: *Zhongguo dianying chubanshe*. (Original: Ders. (1960): *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.)
- Lagesse, Cecile (2011): Bazin and the Politics of Realism in Mainland China. In: Dudley Andrew/Hervé Joubert-Laurencin (Hg.): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its Afterlife*. Oxford, New York: Oxford University Press, S. 316-323.
- Liang, Qichao (2003): *Xuwen zhi quwei* [The joy of scholarship]. In: Zhigang Hong (Hg.): *Liang Qichao jingdian wencun* [Sammlung der klassischen Werke von Liang Qichao]. Shanghai: Shanghai Daxue chubanshe.
- Lin, Xiaoqing (1999): *Historicizing Subjective Reality: Rewriting History in Early Republican China*. In: *Modern China* 25.1, S. 3-43.
- Liu, Lydia (2009): *Life as Form: How Biomimesis Encountered Buddhism in Lu Xun*. In: *The Journal of Asian Studies* 68.1, S. 21-54.
- Lu, Xun (1930): *Yizhe fuji* [Translator's notes]. In: *Mengya yuekan* [Seeding Monthly] 1.3, S.27-33.
- Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Mao, Zedong (2008): *Talks at the Yen'an Forum on Art and Literature (May 23, 1942)*. In: *Foreign Languages Press* (Hg.): *Selected Works of Mao Tse-tung*. Peking: Foreign Languages Press, veröffentlicht 2008, URL: [https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3\\_08.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/mao/selected-works/volume-3/mswv3_08.htm), Zugriff: 24.06.2016.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000): *Phenomenology of Perception*. London: Routledge.

- Perez, Gilberto (1998): *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Poon, Wai-Ming (2013): *Bo Xilai de tuyang* [The soil that nurtured Bo Xilai]. In: *Ming bao yuekan* [Ming Pao Monatsmagazin] 48.9, S. 1.
- Ruskola, Teemu (2013): *Legal Orientalism: China, the United States, and Modern Law*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, S.1-59.
- Sartre, Jean-Paul (2004): *The Imaginary*. London: Routledge.
- Saussy, Haun (2007): *China and the World. The Tale of a Topos*. In: *Modern Language Quarterly*, 68.2, S.145-171.
- Singer, Peter W. (2009): *Wired for War: The Robotics Revolution and Conflict in the Twenty-First Century*. New York: Penguin Press.
- Sobchack, Vivian (1994): *The Scene of the Screen: Envisioning Electronic ‚Presence‘*. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Ludwig K. Peiffer (Hg.): *Materialities of Communication*. Stanford/CA: Stanford University Press, S. 83-106.
- Sun, Warren/Teiwes, Frederick C. (2007): *End of the Maoist Era: Chinese Politics During the Twilight of the Cultural Revolution, 1972-1976*. Armonk, New York: M.E. Sharpe.
- Tuo, Li (1980): *Yige zhide zhongshi de dianying meixue xuepai-guanyu ‚chang jingtou lilun‘* [A school of thought on film aesthetics worth paying attention to: on the ‚long take theory‘]. In: *Dianying wenhua bianjishi* (1980): *Dianying wenhua chongkan* [Film culture series]. Peking: Zhongguo shehui kexue chubanshe, Vol. 1, S. 148-160.
- Tuo, Li/Zhang, Nuanxin (1979): *Tan dianying yuyan de xiandaihua* [On the modernization of film language]. In: Ding, Yaping (Hg.) (2002): *Bainzian Zhongguo dianying lilun wenxuan* [One hundred years of Chinese film theory and criticism]. Peking: Wenhua yishu chubanshe. Vol. 2, S. 11-13, 30-36.
- Wang, Hui (2002): *Zhengzhi yu daode ji qi zhihuan de mimi* [Politics and ethics, and the secret about their inter-changeability]. In: Ding, Yaping (Hg.): *Bainzian Zhongguo dianying lilun wenxuan* [One hundred years of Chinese film theory and criticism]. Peking: Wenhua yishu chubanshe, Vol. 2, S. 353-378.
- Xia, Yan (1959): *Xie dianying juben de jige wenti* [On Several Questions about Screenwriting]. Peking: Zhongguo dianying chubanshe.
- Xu, Zhuodai (1926): *Yingxi zhe xi ye* [The shadow play is a play]. In: *Minxin tekan* [Special Issue of the China Sun magazine] 3, Sannian yihou [Three years later], o. S.
- Ye, Yiqun (2002): *Jianli Zhongguo dianying fengge* [Establish the Chinese Film Style]. In: Yaping Ding (Hg.): *Bainzian Zhongguo dianying lilun wenxuan* [One hundred years of Chinese film theory and criticism]. Peking: Wenhua yishu chubanshe, S. 383-386.
- Zhang, Zhen (2005): *Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zheng, Zhengqiu (1933): *Ruhe zoushang qianjin zhi lu* [How to follow the progressive path?]. In: *Mingxing yuebao*, Jg.1, H.1, S. 28-30.
- Zhong, Dafeng (2002): *Lun yingxi* [On the shadow play]. In: Yaping Ding (Hg.): *Bainzian Zhongguo dianying lilun wenxuan* [One hundred years of Chinese film theory and criticism]. Peking: Wenhua yishu chubanshe, Vol. 2., S. 156-201.
- Zhong, Dafeng (2002): *Yingxi' lilun lishi suoyuan* [On the historical origin of the shadow play theory]. In: Yaping Ding (Hg.): *Bainzian Zhongguo dianying lilun wenxuan* [One hundred years of Chinese film theory and criticism]. Peking: Wenhua yishu chubanshe, Vol. 2, S. 221-234.