
Jörn Glasenapp

Jugend ohne Boom oder: Wie man langsam von einer Revolution erzählt

Jia Zhangkes »Platform« und das China der 1980er Jahre

Das Leben als Glücksspiel

Am Anfang von Zhang Yimous *Leben!* (1994) ist es Xu Fugui (Ge You), der reiche Sohn aus gutem Hause, der würfelt. Doch schon bald, nachdem er das gesamte Familienvermögen im Spielrausch durchgebracht hat, würfelt eine andere Instanz, und zwar, wenn man so will, die chinesische Geschichte, deren extreme Kapriolen und Verwerfungen, angefangen beim Bürgerkrieg über Mao Zedongs »Großen Sprung nach vorn« bis hin zum roten Terror der Kulturrevolution, den Helden und die Seinen zu bloßen Spielbällen eines imponderablen Gefüges degradieren. Die Realität, verstanden mit Luc Boltanski als »strukturiertes Netz vorhersehbarer Kausalzusammenhänge«,¹ präsentiert uns Zhangs Film als eine zur Gänze zusammengebrochene, wobei sich sein Regisseur die allergrößte Mühe gibt, das Geworfen-Sein seiner Figuren und die mit ihm einhergehenden zahlreichen Unglücksfälle in betont grellen Farben zu zeichnen. Ebendies durfte man von dem ebenso stilsicheren wie effektbewussten Schöpfer von *Judou* (1990) und *Rote Laterne* (1991) durchaus erwarten, der *Leben!*, wie er behauptete, zunächst und zuvorderst als Ausdruck einer vermeintlich chinesischen »Qualität« begriffen sehen wollte: der Duldungs- und Überlebensfähigkeit.²

Als Zhang seinen Film drehte, galt er aus westlicher Perspektive noch als einer der »Guten«. Die Richtigkeit dieser Einschätzung, das heißt die Überzeugung, es bei ihm mit einem mit seinem Heimatland kritisch ins Gericht gehenden Leinwanddissidenten zu tun zu haben, schien durch das für China geltende Aufführungsverbot von *Leben!* bestätigt zu werden. Letzteres teilte der auf einem Roman von Yu Hua basierende Film mit seinen Vorgängern *Judou* und *Rote Laterne*, aber auch mit Tian Zhuangzhuangs *Der blaue Drache* (1993) sowie Chen Kaiges *Lebewohl, meine Konkubine* (1993), zwei weiteren Hauptwerken der fünften chinesischen Regiegeneration, die wie *Leben!* auf westlichen Festivals für Furore sorgten (so gewann Chens Film unter anderem die Goldene Palme in Cannes) und verständlicherweise immer wieder in einem Atemzug mit Zhangs Werk genannt werden. Ebenfalls episch ausladend,

präsentieren nämlich auch sie die jüngere chinesische Geschichte, und zumal die der Volksrepublik, als ein vor allem Leid spendendes Tollhaus mit ständig neuer Hausordnung, die, von einer erratisch agierenden Politik diktiert, heute diesem, morgen jenem dient oder aber zum Verhängnis wird. Was Boltanski mit Blick auf die literarische Gattung des Schelmenromans konstatiert, gilt *grosso modo* auch hier: »Der Verlauf des Lebens lässt sich [...] mit der Abfolge von Würfeln beim Glücksspiel vergleichen«,³ wobei Chens und Tians Protagonisten wie jene Zhangs schlussendlich auf der Verliererstraße enden. Glückliche Momente in ihrer Vita bleiben ausgesprochen rar und sind zudem immer schon kontaminiert durch implizite Ankündigungen dräuenden Unheils. Man denke hier nur an die Hochzeitsszenen aus *Der blaue Drachen* und *Leben!*, in denen sich das Konterfei Maos aufs Prominenteste nicht nur ins Bild, sondern zwischen die Frischvermählten schiebt und dergestalt deren bald schon erfolgende Trennung visuell vorweggenommen wird. In beiden Fällen ist diese endgültig, da durch den Tod eines der Ehepartner bedingt, und Resultat der menschenverachtenden Politik des »Großen Vorsitzenden«, die den bescheidenen Wunsch der Bevölkerung, einfach in Ruhe leben zu können, unerfüllbar werden lässt.

Ist der historische Ausgangspunkt in den drei Filmen auch ein jeweils anderer – *Lebewohl, meine Konkubine* setzt bereits 1924, also noch in der Warlord-Ära, ein, *Leben!* in den späten 1940er Jahren kurz vor Ausbruch des Bürgerkriegs und *Der blaue Drachen* 1953 –, so dient ihnen doch allen Maos letzte Kampagne im Dienste der permanenten Revolution, die »Große Proletarische Kulturrevolution« von 1966 bis 1976, als Flucht- und negativer Höhepunkt. Deren Opferbilanz fiel laut Daniel Leese wie folgt aus: »[D]ie verlässlichsten Schätzungen gehen von zwischen 1,5 und 1,8 Millionen Todesopfern aus. Hinzu kommen eine etwa gleich hohe Anzahl dauerhaft körperlich Versehrter sowie 22 bis 30 Millionen direkt politisch Verfolgte. Geht man davon aus, dass der durchschnittliche chinesische Haushalt während der Kulturrevolution aus etwa sechs Personen bestand und zumeist »Sippenhaft« galt, also politische Verfolgung eines Familienmitglieds mit der sozialen Stigmatisierung der gesamten Familie einherging, überschreitet die Zahl der indirekt Betroffenen deutlich die 100-Millionen-Grenze.«⁴ Wird die Kulturrevolution gemäß der offiziellen Parteidoktrin Chinas längst als »zehnjährige Katastrophe«⁵ gehandelt, so liefern alle drei genannten Filme vergleichsweise drastische Bilder, die eine derartige Sichtweise durchaus stützen. Insbesondere für *Lebewohl, meine Konkubine* gilt dies, in dem das Wüten der Roten Garden in ein Inferno von Demütigung und Verrat mündet, das insofern autobiografisch deutbar ist, als der Regisseur als Jugendlicher im Zuge der Kulturrevolution seinen eigenen Vater, den seiner-

seits bekannten Filmemacher Chen Huai, denunzierte.⁶ Der Scham hierüber sowie den seelischen Verwundungen, die er zur damaligen Zeit erlitt, widmete er sich unter anderem in seinem in China verbotenen, im Westen hingegen breit rezipierten und noch immer lesenswerten Erinnerungsbuch *Kinder des Drachen* von 1989.

Wie Chen wurden auch dessen Regiekollegen Tian und Zhang massiv durch die Kulturrevolution geprägt, teilten doch beide das Schicksal jener knapp 17 Millionen Jugendlicher, die, aus den urbanen Regionen kommend, für Jahre zur Landarbeit in zumeist rückständige Provinzen und Grenzregionen wie die Innere Mongolei oder den Nordosten Chinas verschickt wurden oder in Fabriken zu schuften hatten.⁷ »[T]hose ten years, from 1966 until 1976, I lived under the shadow of tragedy and hopelessness«,⁸ resümiert Zhang später seine in jener Zeit gemachten Erfahrungen, wobei er daran erinnert, dass er, gemäß der oben angesprochenen Sippenhaft-Logik oder »Blutlinien«-Theorie, als Sohn eines für konterrevolutionär befundenen ehemaligen Guomindang-Offiziers natürlich besonders schlechte Karten hatte.

Wie einschneidend die Kulturrevolution für Chen, Zhang und Tian war und wie sehr sie auf deren frühe Werke wirkte, wurde oft betont – beispielsweise von Rey Chow. »It is *the* event to which the Chinese films of the 1980s and 1990s constantly respond«,⁹ heißt es entsprechend in *Primitive Passions* (1995), ihrer wegweisenden Auseinandersetzung mit der fünften Regiegeneration. Chows Behauptung pflichtet unter anderem Zhang Yuan bei, den seine an der staatlichen Zensur vorbeiproduzierten Filme wie *Mama* (1990) und *Die Bastarde von Peking* (1993) zu einer der prominentesten Gründungsfiguren der sechsten Regiegeneration haben werden lassen. Dass deren Vertreter die eigene Position auch und vor allem durch eine immer wieder explizit gemachte Frontstellung zu ihren Vorgängern markierten, denen sie vorwarfen, mit ihren oftmals hoch artifiziellen, in der Vergangenheit spielenden und zumeist Literatur adaptierenden Werken – *Leben!* und *Lebewohl, meine Konkubine* können hier als treffliche Beispiele dienen – den Problemlagen des postsozialistischen China nicht im Mindesten gerecht zu werden, ist hinreichend bekannt und Zhangs Erklärung für die Differenz der Generationen und ihrer Filme ebenso bedenkenswert wie apodiktisch: »Tian Zhuangzhuang and his peers all went through the Cultural Revolution, and they remained kind of romantic. We didn't.«¹⁰

Das Leiden anderer betrachten (und mit dem eigenen vergleichen)

Unter das Dach von Zhang Yuans »We«, das heißt zur sechsten, bisweilen auch als »urban« apostrophierten Generation,¹¹ gehören neben diesem Regisseure wie Lou Ye und Wang Xiaoshuai, vor allem aber Jia Zhangke, der, als der bei weitem prominenteste Exponent dieser durchaus heterogenen Gruppe, mit seinen Werken seit nunmehr zwei Jahrzehnten speziell im Westen reüssiert, wo man ihn als den »hellsichtigste[n] filmische[n] Chronist[en]«¹² des post-sozialistischen China der Deng- und Post-Deng-Ära würdigt. Dass er diesem grundsätzlich ein ausgesprochen schlechtes Zeugnis ausstellt und dafür in Kauf nimmt, mitunter eminente Probleme mit der chinesischen Zensur zu bekommen, wird ihm dabei selbstredend hoch angerechnet. 1970 geboren, ist Jia knapp 20 Jahre jünger als Zhang Yimou, Chen und Tian, das heißt, seine Jugend fiel in die 1980er Jahre, eine Dekade, in der der Terror der Politik, der wenige Jahre zuvor noch allgegenwärtig gewesen war, im Alltag der allermeisten Chinesen keine Rolle mehr spielte, in der nun aber die von Deng mit großer Macht forcierte wirtschaftliche Liberalisierung dazu führte, dass, so der oben bereits genannte Schriftsteller Yu Hua in seiner Essaysammlung *China in zehn Wörtern* (2012), der Motor, der die Kulturrevolution am Laufen gehalten hatte – der revolutionäre Fanatismus –, kurzerhand ausgetauscht wurde, und zwar durch einen solchen, dem das alles andere in den Hintergrund drängende Profitstreben als Treibstoff dient.¹³ Das Tor zum *Market Age*, wie es der Untertitel von Jason McGraths wichtiger Studie zur postsozialistischen Moderne Chinas formuliert,¹⁴ stand nun offen, wobei die Rechtfertigung, diesbezüglich von einer weiteren Revolution zu sprechen, kaum Schwierigkeiten bereitet. Und so vermerkt denn auch Jia: »It's often said that the Cultural Revolution was a great disaster which made victims of all of us, but I think the economic changes during the '80s were tantamount to a great revolution which is quite destructive.«¹⁵ An anderer Stelle wird er bei der Gegenüberstellung der Revolutionen noch entschieden expliziter, indem er gar zu einer Art Aufrechnung der durch sie jeweils verursachten Leiden ansetzt: »The Cultural Revolution generation always talks about how they lived through such a painful calamity in Chinese history, but I feel that the shock and incredible impact the decade of reform and economic commodification in the 1980s had on individuals was also extremely profound. [...] You can't say that simply because that generation's material life is richer, their lives are happier. What I really want to focus on is, over the course of this transformation, who is paying the price? What kinds of people are paying the price?«¹⁶

Beide Äußerungen fielen anlässlich des Erscheinens von *Platform* (2000),

Jias zweitem Spielfilm, der Anfang September 2000 auf dem Filmfestival von Venedig seine Weltpremiere feierte. Mit ihm nahm der Regisseur eine Besichtigung der 1980er Jahre in China, genauer: des Zeitraums von 1979 bis 1990, vor;¹⁷ das heißt, wenn man sich eine gewisse Vereinfachung gestattete, könnte man sagen: Worauf die Geschehnisse bei Zhang, Chen und Tian zulaufen, nämlich auf die Kulturevolution, bildet in *Platform* wenn auch nicht den Ausgangspunkt, so doch zumindest das diesen konkurrenzlos prägende Großereignis. Oder etwas salopp formuliert: Indem er chronologisch dort weitermacht, wo *Lebewohl, meine Konkubine*, *Der blaue Drache* und *Leben!* aufgehört haben, tritt Jias Film als eine Art Sequel der drei Werke in Erscheinung, mag es sich bei ihm auch in vielerlei Hinsicht um eine Revision derselben oder, im Sinne von Harold Blooms *anxiety-of-influence*-Konzept,¹⁸ um eine ödipale Kampfansage eines jungen Filmemachers an die Regie-Vätergeneration handeln. Dass Jia seiner steigenden Abneigung gegen Letztere und speziell gegen Zhang (»I haven't liked any of his films«¹⁹) immer wieder verbal Ausdruck verlieh, dass er aber auch bekannte, es sei der überwältigende Eindruck von Chens Debüt *Gelbe Erde* (1984) gewesen, der in ihm den Wunsch, Regisseur zu werden, überhaupt erst ausgelöst habe,²⁰ sei an dieser Stelle ausdrücklich gesagt.

Ohne *Platform* als eine agonale Antwort auf das filmgeschichtliche Davor wahrzunehmen, zeigte sich der renommierte US-amerikanische Filmkritiker Jonathan Rosenbaum begeistert, sprach von »one of the most impressive Chinese films I've ever seen«²¹ und fällte damit ein Urteil, mit dem sein Kollege J. Hoberman, der »one of the richest films of the past decade«²² gesehen haben wollte, voll und ganz mitging und das ferner zu dem halben Dutzend Preise passte, das Jias Werk zuvor bereits auf internationalen Festivals erhalten hatte.²³ Außer Frage steht, dass der Regisseur mit seinem im *first cut* nicht weniger als dreieinhalb Stunden langen und schlussendlich auf 150 Minuten gekürzten Großwerk den hohen Erwartungen, die drei Jahre zuvor durch sein furioses Spielfilmdebüt *Pickpocket* (1997) geweckt worden waren,²⁴ mehr als gerecht wurde und dass man ihn von nun an als einen der vielversprechendsten jungen Autoren des asiatischen Kinos wahrnahm. Ob er mit *Platform* den bis heute gelungensten Beitrag seiner Karriere schuf, wie wohl so mancher behauptet, sei dahingestellt.

»Als ich begann, den Film zu drehen«, gibt Jia zu dessen Genese Aufschluss, »schien ich zwei Alternativen zu haben. Die eine war, die heftigen Umbrüche in dieser Ära zu filmen; die andere, die Erfahrung derselben Ära in der Provinz zu zeigen, wo es so aussieht, als geschehe gar nichts, und dennoch geschieht alles.«²⁵ Unmissverständlich entschied sich der Regisseur für die zweite Alternative und damit gegen das Vorgehen seiner Vorgänger der fünften Generati-

on, deren unverhohlene Neigung zum Melodramatischen – in Historienfilmen bekanntermaßen keine Seltenheit²⁶ – er mit *Platform* eine dezidierte Abfuhr erteilte. Oder um es mit den Worten André Bazins zu sagen, der sich dabei auf Luchino Viscontis neorealistische Inkunabel *La terra trema* (1948) bezieht: Jia lässt eine – angesichts der historischen Bewegtheit der in seinem Film behandelten Dekade natürlich nur umso bemerkenswertere – »Entschlossenheit« erkennen, »den dramatischen Kategorien keinerlei Zugeständnisse zu machen.«²⁷ Wie wir im Folgenden unter anderem auch sehen werden, geht diese Entschlossenheit mit einer dezidierten Hinwendung zu der zumal von Bazin theoretisch begründeten Bildpolitik und -ästhetik des *slow cinema* zusammen, das – repräsentiert durch Filmemacher wie Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Béla Tarr, Tsai Ming-liang oder den von Jia verehrten Hou Hsiao-Hsien – um die Jahrtausendwende im *art-cinema*-Bereich bekanntermaßen für enormes Aufsehen sorgte.²⁸

Jenseits der Mauer, im Off des Booms

Neben der Entideologisierung der Politik und dem Verwerfen planwirtschaftlicher Dogmen zugunsten marktwirtschaftlicher Motivationsfaktoren galt als drittes Element der Deng'schen Reformbemühungen die Öffnung Chinas nach außen.²⁹ Man müsse die Fenster aufmachen, so hielt der »Baumeister des Booms« seinen Kritikern entgegen, selbst wenn dabei einige Fliegen hereinkämen.³⁰ Schnell zeigte sich, dass nach drei Jahrzehnten weitgehender Abschottung alles Westliche heißbegehrt war. Literatur, Philosophie, Mode, (Pop-)Musik, Haushaltsgeräte, Unterhaltungselektronik oder Zigaretten – unaufhaltsam fluteten sie ins Land. Auch und vor allem hiervon erzählt Jias *Platform*, in dem das Gegenüber von nationalem Inneren und (begehrtem) internationalem Äußeren auf innerchinesischer Ebene unter leicht verschobenen Bedingungen gleichsam wiederholt wird. Der Film spielt nämlich, wie zuvor bereits *Pick-pocket*, in Fenyang, einer in der nordchinesischen Provinz Shanxi gelegenen Kleinstadt (und zudem Geburtsstadt des Regisseurs) jenseits der Zentren sozialen Wandels, die, eingefasst von einer wuchtigen historischen Steinmauer,³¹ gegenüber dem Außenliegenden zwar klar demarkiert ist, dessen reale und vermeintliche Attraktionen die Sehnsuchtsstrukturen der Einwohner, und insbesondere die der von Jia in den Fokus gerückten Jugend, jedoch sehr wohl erreichen und in zunehmendem Maße beherrschen. Entsprechend verbreitet ist der Drang, jenseits der Mauer zu gelangen und damit der provinziellen Enge zu entgehen,³² wobei speziell Küstenstädte und Sonderwirtschaftszonen wie Guangzhou, Shanghai, Wenzhou oder Shenzhen locken, in denen die Re-

formpolitik gemäß Dengs Motto »Lasst den Westwind herein. Reichtum ist ruhmvoll«³³ bereits die ersten Früchte trägt.

Seinen sinnfälligen Ausdruck findet dieser nach außen gerichtete Drang im immer wieder in Variation auftauchenden, dem der Mauer offenkundig gegenübergestellten Motiv des Zuges, das bereits paratextuell über den Filmtitel implizit anklingt, der sich wiederum auf ein chinesisches Musikstück gleichen Namens bezieht. »Platform« war ein Rock'n'Roll-Song, der Mitte der 80er für eine Weile *in* war«, erläutert der Regisseur. »Es ging darin um Erwartungen. Ich habe ihn als Titel meines Films gewählt, um die naiven Hoffnungen der Bevölkerung anzusprechen. Ein Bahnsteig ist sowohl Ort der Ankunft wie Ort der Abreise. Wir sind dauernd am Warten, am Suchen, im Begriff, uns woanders hin zu wenden.«³⁴ Wie der Zuschauer schon früh erfährt, gibt es in Fenyang keine Eisenbahn und folglich auch keinen Bahnsteig, auf dem man, wie das lyrische Ich in Zhang Xings Song,³⁵ auf einen Zug warten könnte. Und da Letzterer in Jias Film als »Symbol eines Fortschritts« fungiert, »den man in erster Linie als Abwesenheit und Sehnsucht erfährt«,³⁶ ist es denn auch nur konsequent, dass in einer der Schlüsselszenen des Films jener Güterzug, dessen durch lautes Tuten angekündigtes Herannahen die jungen Protagonisten in Euphorie versetzt – denn augenscheinlich hat niemand von ihnen je zuvor einen Zug zu Gesicht bekommen –, längst vorbeigerauscht ist, als diese die Gleise erreichen. Ihr alter Lastwagen, mit dem sie Fenyang hinter sich gelassen haben, freilich ohne dass sich ihnen wünschenswerte Alternativen zu diesem eröffnet oder sie die »große weite Welt« kennengelernt hätten, liegt derweil fahruntüchtig in einem ausgetrockneten Flussbett. Seine Lautsprecher beschallen das landschaftliche Nirgendwo, in das es die Gruppe verschlagen hat, bezeichnenderweise mit dem titelgebenden Lied, dessen Sänger uns schmachkend versichert, sein Herz werde für immer warten. Es versteht sich von selbst, dass er damit auch denen aus der Seele spricht, die dem Zug sehnsüchtig hinterherschauen.

Diese lernen wir bereits in der Eingangsszene des Films kennen, die insofern das Pendant zur oben beschriebenen abgibt, als sie sie gewissermaßen unter umgekehrten Vorzeichen vorwegnimmt: Diejenigen nämlich, die später schauen werden, sind hier die Angeschauten – und noch dazu sitzen sie in einem Zug. Das zumindest soll sich das intradiegetische Publikum vorstellen, welches – wir schreiben das Jahr 1979 – einer Aufführung von *Zug nach Shaoshan* beiwohnt, einem populären Propagandastück der Dekade, das die Fahrt zu Maos Geburtsort als eine ebenso euphorisierende wie gemeinschaftsstiftende politische Pilgerreise imaginiert. Dargeboten wird es von einem Theaterensemble namens »Ländliche Kulturarbeitergruppe des Fenyang-Bezirks«, dessen Mitglieder auf Stühlen sitzen, die sie in gleichmäßigem Takt halbwegs

synchron nach vorn rutschen lassen, um dergestalt den Eindruck eines fahrenden Zuges zu evozieren. Positioniert hinter dem Publikum, präsentiert uns die Kamera das reichlich unbeholfen wirkende Bühnengeschehen in einer Totalen, die die anwesenden Menschen als Teil zweier Kollektive, das der Schauspieler und das der Zuschauer, erfasst, nicht als Individuen – dies passend zum aufgeführten Stück, in dem sich Fahrgäste unterschiedlicher Klasse und Herkunft im Namen des kultisch verehrten ›Großen Vorsitzenden‹ zu einer Einheit zusammenfinden.

Auch die sich direkt anschließende Szene, die kurz nach der Aufführung im abfahrbereiten Bus spielt, scheint das Kollektiv zu profilieren, doch gibt es Hinweise für eine alternative Lesart: Zum einen lässt uns die Halbtotale nun Gesichter und Mimik der Mitglieder gut erkennen, deren Individualität zudem durch das Aufrufen des Namens jedes Einzelnen betont wird; zum anderen können das Zuspätkommen der beiden männlichen Protagonisten, Cui Mingliang (Wang Hongwei) und Zhang Jun (Liang Jingdong), vor allem aber der anschließende Streit, den Cui mit dem auf Disziplin und Kollektivismus pochenden Gruppenanführer Xu (Xi Chuan) anfängt, als erstes Aufkeimen von widerständiger Selbstbestimmung gedeutet werden. Ebendies stellt Michael Berry heraus, der in dem konsekutiven Zusammengehen der beiden Szenen das gesamte Filmgeschehen *en miniature* vorweggenommen sieht: »The transition displayed between these two early scenes can [...] be read as a microcosm of the film as a whole, as we are taken on a journey from the collective world of socialist China into a brave new capitalist future where rebellion and western-style individualism is the fashion.«³⁷

Im Mittelpunkt dieser gut zehnjährigen Reise, von der der Film erzählt, steht die Theatergruppe mit ihren Bemühungen, sich angesichts der sich rasch verändernden Konditionen im China der Reform-Ära über Wasser zu halten. Als vom Staat beauftragte und finanzierte »Ländliche Kulturarbeitergruppe des Fenyang-Bezirks« bietet das Ensemble zunächst Agitprop und revolutionäre Lieder, um ab Mitte der 1980er Jahre, und zwar nun in finanzieller Eigenregie, unter dem Modernität und Weltläufigkeit suggerierenden Namen »Shenzhen Allstar Rock'n'Breakdance Electronic Band« Disco-Tanznummern und Rockmusik zu spielen. Die anfangs verwendeten Akustikinstrumente wie Ziehharmonika und Querflöte weichen E-Gitarren und Keyboards; zudem ändern sich Frisuren und Kleidung, wobei als modische Hauptstatements anfangs Dauerwellen und Schlaghosen reüssieren. Die freilich sind längst Geschichte, als die Gruppe, mit Cui als Stonewashed-Jeans tragendem Sänger mit Wave-Frisur, ein zwischen Punk und New-Wave changierendes Cover von »Platform« zum Besten gibt, das wiederum einen deutlichen Kontrast zu der später ins Programm ge-

nommenen Synchronanznummer bildet, bei der sich zwei Tänzerinnen in rosa Glitzertop und schwarzen Leggings auf der als Bühne fungierenden Ladefläche ihres LKW zu den Klängen einer chinesischen Version des Modern-Talking-Hits »Brother Louie« bewegen. Keine Frage: Man geht mit der Zeit – und bildet damit im chinesischen Hinterland so etwas wie eine kulturelle Avantgarde³⁸ –, und doch will sich das Gefühl, voranzukommen und am nationalen Aufbruch mit seinen Versprechungen zu partizipieren, partout nicht einstellen. Oder anders gesagt: Wiewohl man in Bewegung ist, droht man, es dem Lastwagen im Flussbett gleichzutun und steckenzubleiben in einem Leben voller Erwartung einer sich fortwährend entziehenden Zukunft.

Als Privatunternehmen tritt die Gruppe für ein Publikum auf, das dafür bezahlt, und bezeichnenderweise scheint man ein solches, wenn überhaupt, allein in ruralen Landstrichen zu finden, die noch entschieden provinzieller und zurückgebliebener wirken als Fenyang. Mit dem für ihn typischen insistierenden Blick fürs Profane, dem die Gruppe ja gerade zu entkommen sucht, werden sie von Jia in Szene gesetzt, der damit implizit die eklatanten, speziell im Stadt-Land-Gefälle offenkundig zu Tage tretenden Ungleichzeitigkeiten und Disparitäten herausstreicht, für die die Deng'sche Modernisierung Chinas bereits in den 1980er Jahren sorgte. Hierüber informiert uns auch Yus *China in zehn Wörtern*, wo es, und zwar nicht zufällig mit Blick auf das westliche Konsumprodukt par excellence, heißt: »[S]chon Mitte der achtziger Jahre [...] [war] Coca Cola in den Küstenstädten Ostchinas ein beliebtes Erfrischungsgetränk, aber noch zehn Jahre später nahmen die Wanderarbeiter aus den Dörfern der zentralchinesischen Gebirgsregionen als Geschenk für ihre Leute daheim Coca Cola mit, wenn sie zum Frühlingsfest nach Hause fuhren, denn dort hatte man so etwas noch nie zu Gesicht bekommen.«³⁹ Jenseits der Mauer von Fenyang, aber dennoch im Off des Booms – das ist und bleibt das Schicksal der jungen, im Spannungsfeld von Erwartung und Enttäuschung stehenden Kulturarbeiter.

Ich statt wir

Wie allerorten im Film augenfällig wird, bewegen sich die Hoffnungen und Sehnsüchte der Jugendlichen nach etwas Neuem und Erregendem keineswegs auf dem orthodoxen Gleis der postmaoistischen Fortschrittspropaganda mit ihrer Leiterzählung von den »Vier Modernisierungen« (der Landwirtschaft, der Industrie, der Landesverteidigung und der Wissenschaft und Technologie). Stattdessen wird sich an den gefühlsmäßigen Offerten der von den Küstenmetropolen aus ins Inland strömenden Unterhaltungs- und Populärkultur ausgerichtet. Dass Letztere grundsätzlich auf reale, durch Defizienzerfahrungen

generierte Bedürfnislagen antwortet und in diesem Zusammenhang eine utopische Funktion erfüllt – und zwar weniger dadurch, dass sie mögliche Alternativen zur herrschenden Ordnung aufzeigt, sondern vielmehr eine Vorstellung davon gibt, wie sich eine andere bessere Welt, sollte sie Wirklichkeit werden, anfühlte –, hat unter anderem Richard Dyer in seinem wegweisenden Aufsatz *Entertainment and Utopia* (1977) betont. »Entertainment«, so lesen wir in diesem, »presents, head-on as it were, what utopia would feel like rather than how it would be organized. It thus works at the level of sensibility.«¹⁰

Ebendies nun macht die Faszination des Populären für Jias Figuren aus, die seine utopischen Potenziale im Kino, vor allen Dingen aber in der Popmusik finden, etwa in den schnulzigen Balladen der – damals in China verbotenen – taiwanesischen Sängerin Teresa Teng. Mögen deren Songs textlich und musikalisch auch noch so abgedroschen und harmlos sein, wird man ihre Bedeutung als emanzipatorische Resonanzsphäre für die chinesische Jugend der 1980er Jahre keineswegs niedrig einschätzen dürfen, so Jia, der eigenen Aussagen zufolge als Teenager einmal eine vierstündige Busfahrt in Kauf nahm, um in den Besitz einer Kassette mit den Songs der Sängerin zu gelangen.¹¹ Befragt nach der auffällig großen Präsenz von Popmusik in seinen Filmen, gab der Regisseur in einem 2002 geführten Interview folgendes sich geradezu zu einer Apotheose auf die Popmusik auswachsendes Statement ab, das hier in voller Länge zitiert sei:

Popular music played an enormous role in the lives of people of my generation as we matured and came of age. At first it was all from Hong Kong and Taiwan, and only later did Western music start coming into China. One of the reasons popular music was so important was that before this, China really didn't have any »popular culture« so to speak of. The closest thing we had were revolutionary model operas and things made in that mold. I still remember so clearly the first time I heard the music of Teresa Teng. The experience was exactly as it was portrayed in *Platform*, where the characters listen to illegal shortwave radio broadcasts from Taiwan. At the time, I was quite young and couldn't really say what it was about her voice, but it was so moving – I was utterly hypnotized. There was a special time every day when they would play her songs and I would always tune in. Later, when I went to college and reflected back on this time, I realized that her music represented a massive change in our cultural landscape. When I was a child we used to always sing »We Are to Carry on Communism« or in the eighties we sang »We Are the New Generation of the Eighties«, both of which highlighted »we« – the collective. But Teresa Teng's songs were always about »me« – the individual. Songs like »I Love You« and »The Moon Represents My Heart« were something completely new. So people of my generation were suddenly infected with this very personal, individual world. Before that, everything was collective: we lived in a collective dormitory, our parents worked as part of a collective,

and our schools were structured in the same manner. In our educational system the individual belonged to the nation and was part of the collective. But in the eighties everything changed, and it all started with popular music.⁴²

Angesichts Jias Worten wird offenkundig, wie verfehlt es ist, bei der Auseinandersetzung mit *Platform* in Deutungsmuster der frühen Kritischen Theorie zurückzufallen und, wie es beispielsweise in Ban Wangs auch in anderer Hinsicht merkwürdig gestrig argumentierendem Text geschieht, in der internationalen Popkultur und -musik, die im Film mehr und mehr Raum erhält, die Auswüchse einer global operierenden Kulturindustrie auszumachen, die die Weisen der Aneignung ihrer Produkte (und damit implizit auch den Rezipienten) zu kontrollieren vermag.⁴³ Auf das längst hinreichend belegte Faktum, dass ihr dies unmöglich ist, verweist Jias Statement ebenso wie sein Film, in dem die Popmusik durchaus subversiv angeeignet und gemäß der Dyer'schen Überlegungen »zu einem wirkmächtigen Medium [wird], mithilfe dessen die Jugendlichen der Provinz ihre Sehnsucht artikulieren – sie liefert ihnen kein kohärentes Konzept von Modernität, wohl aber ein *Gefühl*, das ihnen hilft, ihre Subjektivität neu zu orientieren, und ihren Hoffnungen eine Stimme gibt. In diesem Sinne bietet die Popmusik sowohl »einen Ort, an dem man sich zuhause fühlen kann«, als auch das eigentliche Emblem eines Anderswo, das die Charaktere zu einem neuen Leben verlockt.«⁴⁴

Indem sie dem nachgeben, geraten Jias Helden zumindest anfangs nicht zuletzt in Konflikt mit der Elterngeneration, die, der maoistischen Denktradition nach wie vor verpflichtet, das individualistische Streben ihrer Kinder konsequent missbilligt. Entsprechend unwillig näht Cuis Mutter ihrem Sohn seine erste Schlaghose (und zwar nach dem an Westvorbildern orientierten »Original«, das sein Freund Zhang Jun von dessen in Guangzhou lebender Tante bekommen hat), die sein Vater unmittelbar darauf als zum Arbeiten völlig ungeeignet, da viel zu eng, deklariert. Um ebendies bestätigt zu finden und seinem Sohn zu demonstrieren, lässt er, von dem man gut und gern glauben könnte, dass er zu jenen gehört hat, die während der Kulturrevolution den Passanten ihre als bourgeois verdammten engen Hosenbeine aufschlitzten,⁴⁵ Cui vor sich in die Hocke gehen, so dass sich uns ein prägnantes Bild patriarchaler Dominanz bietet.⁴⁶ Freilich macht Letztere dem Protagonisten auch anderweitig zu schaffen, und zwar bei seinen Versuchen, seinem *love interest* Yin Ruijuan (Zhao Tao) näherzukommen, einem Mitglied der Theatertruppe. Deren verwitweter Vater, treffenderweise Polizist von Beruf, lehnt den Protagonisten nämlich konsequent ab und stellt sich zwischen ihn und seine Tochter, die er unter anderem per Lautsprecheranruf aus einer gemeinsam mit Cui

und anderen besuchten Kinovorstellung heraus zu sich zitiert. Noch in der Kinolobby macht er ihr Vorwürfe ob ihres Konsums ausländischer Filme – es wird gerade Raj Kapoors *Awara - Der Vagabund von Bombay* (1951) gespielt –, wobei Jia die ideologische Distanz zwischen Vater und Tochter, das heißt deren grundverschiedene Auffassung davon, wie und nach welchen Grundsätzen man zu leben hat, prominent durch das zwischen beiden positionierte Porträt des jungen Mao herausstreicht.⁴⁷ Indem er den ›Großen Vorsitzenden‹ als trennenden visuellen Faktor ins Spiel bringt, arbeitet der Regisseur demnach mit Kompositionsstrategien, die, wie wir oben gesehen haben, *mutatis mutandis* bereits in *Der blaue Drachen* und *Leben!* zum Einsatz kamen.

Eine kurz darauf folgende halbnahe Einstellung zeigt Yin schließlich zuhause, ihre *In-between*-Situation prägnant einfangend: Während von links aus dem Off die Worte ihres gegen Cui wetternden Vaters tönen, schaut sie, ihm den Rücken zugewandt, sichtlich traurig nach rechts durch das Guckfenster der Haustür aus dem Bildkader nach draußen. Und zwar fällt ihr Blick auf ihren Verehrer, der – darüber hat uns die vorangegangene Einstellung informiert – auf der gegenüberliegenden Stadtmauer steht und seinerseits Richtung Yin sieht. Die väterliche Wohnung avanciert für diese somit gleichsam zum Gefängnis, wenn nicht gar zum Gefängnis im Gefängnis Fenyang, und es ist bezeichnend, dass sie später, als die Gruppe Letzteres verlässt (oder genauer zu verlassen glaubt) und auf Tournee durch die Nachbarprovinzen geht, aufgrund einer Krankheit ihres Vaters zuhause bleiben muss. Wissend, dass die anderen gerade aufbrechen, steht sie, die zurückgelassene ›Insassin‹, in einer streng komponierten Einstellung, welche zweifelsohne auch in Zhang Yimous ultimativer kinematografischer Patriarchatskritik *Rote Laterne* gut aufgehoben wäre, isoliert auf dem Balkon der Wohnung und schaut, eingefasst und festgesetzt durch den Türrahmen, nach draußen. Ihr Blick freilich – und Selbiges gilt auch für den unsrigen – wird durch die Stadtmauer blockiert, so dass deren erschnittenes Jenseits einmal mehr außen vor bleibt.⁴⁸

Bezeichnenderweise wird Yin später, und zwar dadurch, dass sie als Angestellte bei der örtlichen Steuerbehörde anfängt, also wie ihr Vater in den (gegenüber dem freien Künstlerdasein ›sicheren‹) Staatsdienst geht, ihren ›Gefangenstatus‹ festschreiben, worüber auch der Motorroller, auf dem wir sie in Uniform als gewissermaßen ›Bewegungslose in Bewegung‹ durch die Straßen der Stadt fahren sehen, nicht hinwegtäuschen kann. Zudem wird sie bis zum Schluss des Films ihrer ›Zelle‹, der väterlichen Wohnung, als ihrem Zuhause treu bleiben, doch immerhin – dies erfahren wir durch die finale, fast zweiminütige Einstellung, die nach einem Zeitsprung von mindestens zwei Jahren, das heißt 1990, spielt – teilt sie sich diese nun nicht mehr mit dem alternden

Polizisten, sondern mit Cui und ihrer beider Kind. Ob ihr Vater erst sterben musste, damit das Paar zueinanderfinden konnte, bleibt als Frage unbeantwortet, ob die beiden nun glücklich sind, ebenso. Unverkennbar ist jedoch, dass der Regisseur speziell durch die extreme Länge der – noch dazu völlig statisch bleibenden – Einstellung sowie das Bild des vor dem laufenden Fernseher eingeschlafenen und dabei eine Zigarette zwischen den Finger haltenden Cui die Vorstellung eines Ehelebens zu evozieren sucht, bei dem die Euphorie des Beginns längst vergangen ist und stattdessen die Monotonie auf der Tagesordnung steht. »They were once rebellious, they once pursued their ideals and dreams«, so Jia, »but in the end they return to everyday life – which is where most young people eventually end up. They return to the trappings of the everyday.«⁴⁹ Hierzu passend, erklingt das zukunftsverheißende Tuten des Zuges von einst nun nur mehr in einer denkbar profanen Schwundstufe: als Pfeifen eines auf dem Herd stehenden Teekessels. Er hat in Jias Film über Chinas Aufbruch in die zweite Moderne einerseits sowie den Verlust von Jugend und Idealismus andererseits das letzte ›Wort‹.⁵⁰

Warten auf die (Dauer-)Welle

Die eigentliche Pointe von *Platform* und der zugleich zentrale Unterschied zu Filmen wie *Leben!*, *Der blaue Drachen* oder *Lebewohl, meine Konkubine* dürfte die Tatsache sein, dass er zwar wie diese eine historische Umbruchszeit behandelt, es aber in einer Weise tut, so dass es der – zumal westliche – Zuschauer geradezu übersehen könnte. »Els [sieht] so aus, als geschehe gar nichts, und dennoch geschieht alles«,⁵¹ so Jias oben bereits angeführte These zu seinem Film, die sich trefflich an folgendem Beispiel veranschaulichen lässt: Während Zhang, Tian und Chen, die in ihren Filmen stets darum bemüht sind, das dramatische Potenzial der Konsequenzen der Politik voll auszuspielen, gewiss auch die weitreichenden Folgen der seit 1979 geltenden Ein-Kind-Regelung entsprechend zu nutzen gewusst hätten, geht Jia diesbezüglich einen dezidiert anderen Weg. Und zwar belässt er es dabei, eine Kolonne fahnenschwingender, die Vorteile der Geburtenkontrolle skandierender Jugendlicher durchs Bild ziehen zu lassen, während es in derselben Einstellung ›eigentlich‹ darum geht, dass Zhang Jun seine Freundin Zhong Ping (Yang Tianyi) dazu überredet, sich eine Dauerwelle machen zu lassen. Allerdings sollte man die bedeutungsmäßige Differenz beider Geschehnisse nicht zu hoch veranschlagen. Schließlich verdient die Tatsache, dass so kurz nach Maos Tod überhaupt schon der Drang und die Möglichkeit zur ›verwestlichenden‹ Frisurenveränderung bestehen, im vollsten Wortsinne als ›Ereignis‹ bezeichnet zu werden, das hinsichtlich seiner

historischen Bedeutsamkeit hinter das der Verkündigung der Ein-Kind-Politik möglicherweise gar nicht so massiv zurücktritt, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat.⁵²

Und so inszeniert Jia die Dauerwelle denn auch als ausgesprochen folgenreich für Zhong. Aufgrund ihrer Lockenpracht darf sie nämlich nun innerhalb des Bühnenprogramms als spanische Flamenco-Tänzerin auftreten, sprich: ihre chinesische gegen eine ›westliche‹ Identität eintauschen. Sichtlich angetan von ihrer neuen Rolle, übt sie diese mit roter Rose zwischen den Zähnen und in einem am Oberkörper eng anliegenden, schulter- und armfreien feuerroten Kleid, wobei sie lustvoll ihre weibliche Anziehungskraft ausspielt und sich als feminin-erotische Attraktion erprobt und in Szene setzt. Dies wiederum geschieht vor den Augen sowohl ihrer geschlechtsneutral in Jogginganzügen gekleideten Mitstreiterinnen und Mitstreitern als auch denen Maos, dessen Porträt prominent im Hintergrund an der Wand prangt.⁵³ Stellt man nun in Rechnung, dass das Flamenco-Kleid, welches die Neufrisierte trägt, das erste Kleid, ja, das erste feminine Kleidungsstück überhaupt ist, das wir in Jias Film zu Gesicht bekommen, dass Zhong kurz darauf ihre Freundin Yin in die ›weibliche‹ Kunst des Augenbrauennachzeichnens einweist und dass sie schließlich auf der Party, die etwas später anlässlich Zhongs Rückkehr aus Guangzhou gefeiert wird, auch jenseits der Bühne erstmals und offenbar auch als erste von allen ein Kleid trägt, dann wird Folgendes offenkundig: dass es dem Regisseur auch darum geht, den Abbau der jahrelang betriebenen äußerlichen Geschlechternivellierung, das heißt die äußerliche ›Refeminisierung‹ der chinesischen Frauen, die zuvor wie die Männer den ›Mao-Anzug‹ getragen und sich ihre Haare kurz geschnitten hatten, als einen maßgeblichen Bestandteil jener Revolution herauszustellen, der er sich in *Plattform* widmet. Dass im Jahr 1980 das erste chinesische Modemagazin auf den Markt kam,⁵⁴ ist als historische Tatsache in diesem Zusammenhang natürlich von nicht unerheblicher Bedeutung.

Doch zurück zu Zhongs Dauerwelle oder genauer: deren Herstellung beim Friseur, die die unter der Trockenhaube sitzende junge Frau auf eine Geduldprobe stellt. Ob man das Gerät nicht endlich abstellen könne, fragt sie, infantil mit den Beinen strampelnd, und bekommt von ihrem Freund begütigend zur Antwort, dass Dauerwellen nun mal Zeit benötigten und sie folglich noch ein wenig stillzusitzen habe. Das Ergebnis werde sie entschädigen, schiebt er hinterher, worauf sich Zhong in ihr Schicksal fügt. Diese charmante, in einer Einstellung gedrehte Miniatur des Wartens darf für *Plattform* natürlich als sehr charakteristisch gelten, ist das Warten doch letztlich sein zentrales Thema, durchgespielt am Beispiel von Charakteren, die, wie wir gesehen haben, darauf

warten oder es kaum erwarten können, dass auch sie, die in der Provinz Lebenden, endlich von der Welle der Modernisierung erfasst und mitgerissen werden. Doch diese Welle will und will nicht kommen und sorgt durch ihr Ausbleiben für eine mal mehr, mal weniger spürbare »waiting-for-Godot atmosphere«,⁵⁵ in der die Zeit mitunter zähflüssig und als das erfahren wird, was sie ist: Zeit, sprich: in der sich Langeweile ausbreitet, die wir mit Rüdiger Safranski als ein »lähmendel[er] Rendezvous mit dem reinen Zeitvergehen«,⁵⁶ mit E. M. Cioran hingegen als »Trauern in der Zeit«⁵⁷ begreifen können.

Diesbezüglich einschlägig sind in *Platform* mindestens eine Handvoll Szenen, allen voran aber jene, in der Cui, Zhang und Yao Eryong (Wang Bo) rauchend und radiohörend in Zhangs Wohnung »abhängen« und sich ein eher halbherzig und unernt geführtes Gespräch über Ulaanbaatar und dessen entlegene geografische Position entspinnt. Es kulminiert in der zynischen »Erkenntnis«, dass weit peripherer noch als die Hauptstadt der Mongolei ihre eigene Heimatstadt Fenyang gelegen sei, die somit einmal mehr »als hoffnungslos fern von jedem Ort erfahren [wird], an dem das neue Leben stattfinden könnte.«⁵⁸ Keine Frage: In dieser und vergleichbaren Situationen erscheint Jias Freundesgespann geradezu mit den müßiggängerischen Helden aus Federico Fellinis *I vitelloni* (1953) verwandt, denen ebenfalls die geringe Ereignisdichte in der Kleinstadt und das Gefühl, etwas zu verpassen, zu schaffen machen. Ob dem Zuschauer die nicht weniger als hundert Sekunden zu schaffen machen, welche Jia dem zum Fortgang der Handlung nichts Nennenswertes beitragenden, geradezu provozierend ereignislosen und noch dazu in nur einer statischen Einstellung wiedergegebenen Gespräch über Ulaanbaatar widmet, wäre von Fall zu Fall zu prüfen; sicher ist indes, dass es der Regisseur hier ebenso wie anderswo offenkundig darauf angelegt hat, das Spürbarwerden der Zeit, das Warten-darauf-dass-etwas-passiert zu einem wesentlichen Faktor auch der Rezeption seines Filmes werden zu lassen.

Widmet man sich dessen Auf-der-Stelle-Treten, so fällt natürlich auch das hohe Maß an Repetitionen und Zirkelstrukturen ins Gewicht, das für *Platform* kennzeichnend ist, vor allem die Tatsache also, dass im Verlauf seiner Handlung Dinge geschehen, nur um später erneut zu geschehen. Man denke hier neben den vielen Bühnenauftritten und mehrmaligen Kino- und Friseurbesuchen etwa an die zwei Standpauken des Gruppenchefs Xu, in Folge derer dieser speziell mit dem auf Individualismus pochenden Cui aneinandergerät, oder an die drei Gespräche, die Cui und Yin über ihre gemeinsame Beziehung sowie ihren unklaren Beziehungsstatus führen; man denke aber auch an Zhongs zweimaliges Überredetwerden durch Zhang, der ihr zunächst, wie oben beschrieben, eine Dauerwelle aufschwätzt und ihr später, ohne dass dies

mit der Ein-Kind-Politik zu tun hätte, zur Abtreibung ihrer beider Kind rät, an das wiederholte Betrachten von Yins Foto im Schaukasten auf einer der Straßen Fenyangs (einmal durch Cui, einmal durch die Porträtierte selbst) sowie daran, dass Cuis Cousin Sanming (Han Sanming), auf den die Gruppe zufällig auf einer ihrer Tourstationen in der Provinz trifft, erst Zhong, dann Zhang und schließlich Cui das Wasser zum Händereinigen reicht. Die Tatsache, dass Zhang Xings Song »Platform« und die chinesischen Coverversionen von Ralph Siegels »Dschinghis Khan« sowie Modern Talkings »Brother Louie« jeweils zweimal zu hören sind, fügt sich selbstverständlich ebenfalls in diese Reihe ein und dürfte gewiss kein Zufall sein. Wenn sie auch nicht unbedingt Stillstand impliziert, so ist dennoch unmissverständlich: Die fortwährende Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen hintertreibt das Gefühl, die Handlung würde voranschreiten und die Figuren vorankommen, immerfort. Dass Letztere unfähig sind, ihre zirkulierende Existenz hinter sich zu lassen und diese gleichsam auf Spur, und zwar die einer Geraden, zu bringen, findet dabei ihren sinnfälligen Ausdruck zumal in jener über zweiminütigen Totale, die uns den Laster der Gruppe zeigt, wie er auf einer förmlich im Nichts gelegenen Sandpiste aus der Tiefe des Bildes auf die Kamera zufährt, diese passiert und, nach einem kurzen Halten, eine Schleife dreht, um – man hat sich augenscheinlich hoffnungslos verirrt – schließlich dorthin zurückzufahren, woher er gekommen ist.

Mit seinem ostentativen Ausstellen des Zeitvergehens und dem fortwährenden Stagnieren und Kreisen, aber auch in anderer Hinsicht ist *Platform* der Bildpolitik und -ästhetik des *slow cinema* voll und ganz verpflichtet, oder um es noch deutlicher zu sagen: All das, was üblicherweise ins Spiel gebracht wird, wenn es gilt, das Kino der Langsamkeit über einen Merkmalskatalog zu greifen, findet sich durch Jias Film bestätigt, allem voran die Tendenz zu extrem langen, das Zeitvergehen bewusst machenden Einstellungen. Nicht weniger als 76 Sekunden beträgt deren Durchschnittsdauer in *Platform*,⁵⁹ dessen Schöpfer, mit André Bazin und dessen Eintreten für ein »realitätsschonendes« Kino bestens vertraut,⁶⁰ wie dieser das Unangetastetbleiben der Zeit als einen zentralen Wert der Langeinstellung zu schätzen weiß. In einem 2001 geführten Interview gibt er ganz in diesem Sinne zu bedenken:

What I like most in a long take is that it preserves real time, it keeps time intact. [...] In *Platform*, the characters have a relationship with time. You see two people smoking and talking aimlessly for a long time. Nothing happens plot wise but at the same time, time itself is kept intact. In that long and tedious passage of time, nothing significant happens, they are waiting. Only through time can you convey this. If I were to break up that scene which lasts for six or seven minutes into several cuts, then you lose that sense of deadlock. The deadlock that exists between humans and time, the

camera and its subject. Everybody experiences the monotony of time passing where nothing that is noteworthy occurs.⁶¹

Doch auch die anderen Kriterien, die dem *slow cinema* zugeschrieben werden, sind in *Platform* geradezu mustergültig erfüllt. Zu denken wäre, erstens, an die hinsichtlich ihrer Bedeutung stark limitierte Montage, zweitens, die oft statisch bleibende, sich allenfalls ruhig und gemessen bewegende Kamera, drittens, die Bevorzugung von Totalen und Halbtotale (»I need to keep a distance in order to be objective«,⁶² so Jia), viertens, die merklich zurückgenommene Dynamik vor der Kamera, fünftens, die entdramatisierte und ereignisarme Handlung ohne klares Telos sowie, sechstens, Helden, die, anstatt aktiv zu sein, wie wir es von jenen sich auf Heldenreise begebenden Figuren des *classical cinema* kennen, eher reagieren, beobachten und sich treiben lassen.⁶³

Dass das *slow cinema* wie andere Entschleunigungsbewegungen und -initiativen auch – erinnert sei an *slow food*, *slow travel*, *slow sex* oder *slow media* – nicht zuletzt als Reaktion auf das auf Akzeleration und Effizienz setzende Zeitregime des Spätkapitalismus betrachtet werden kann, wurde oft betont.⁶⁴ Und so dürfte es denn auch kein Zufall sein, dass es speziell in jenen Teilen der Welt, in denen die Modernisierung in den letzten Jahren und Jahrzehnten besonders schnell voranschritt, eine vergleichsweise große Bedeutung erlangte⁶⁵ – so auch in China, das mittlerweile als so etwas wie eine Hochburg des *slow cinema* gelten darf, mit Jia und Wang Bing als den beiden im internationalen Festivalzirkel längst etablierten Protagonisten und jungen Regisseuren wie Zhao Liang, Yang Heng, Zhang Hanyi und Wang Xuebo als deren Nachfolger. Verfahren diese (nicht nur) im Detail natürlich sehr unterschiedlich, so dient ihnen allen die mitunter provozierende Langsamkeit ihrer Filme auch und vor allem als ästhetische Strategie des Widerstands gegen den rasanten Wandel im China des *age of ambition*, in dem allein im Jahr 2012 eine Fläche von der Größe Roms bebaut wurde und aus dem 2014 in sechs Stunden ebenso viele Waren exportiert wurden wie im gesamten Kalenderjahr 1978.⁶⁶

Dieser Wandel gilt Jia, wie er erst kürzlich wieder in einem Interview zu Protokoll gab, als veritable Form von Gewalt,⁶⁷ der er sich in zahlreichen seiner insbesondere späteren Werke mit großem Nachdruck widmet – in *Still Life* (2006) etwa, in dem der gigantomanische Drei-Schluchten-Staudamm und dessen bis heute völlig unabsehbaren Folgen im Zentrum stehen, vor allen Dingen aber in *A Touch of Sin*, seinem in Cannes mit dem Preis für das beste Drehbuch ausgezeichneten, für seine Verhältnisse äußerst brutalen episodischen Sozialdrama von 2013. In ihm macht der Regisseur in derart schockierender Weise explizit, wie die Gewalt des Wandels ihrerseits Gewalt generiert, dass

man sich über das Verbot des, wie die Kritik urteilte, »im Kern auführerischen«⁶⁸ Films in Jias Heimatland nicht im Geringsten wundern kann.

Der Regisseur der Hinterbühne

So sehr sich die Zeiten ändern mögen und so aleatorisch das Dasein in Chens *Lebewohl, meine Konkubine* auch sein mag – einen Faktor der Konstanz gibt es im Existenzkampf seiner beiden Hauptfiguren, und zwar die im Film zentral gesetzte Kunstform: die Pekingoper.⁶⁹ Indem Jia mit *Plattform* den Zuschauer ebenfalls auf eine Zeitreise durch die chinesische Geschichte an der Seite von Bühnenkünstlern einlädt, operiert er recht augenfällig im Fahrwasser Chens – dies freilich mit dem entscheidenden Unterschied, dass bei ihm die Bühne nicht als ein fest umrissenes Areal der Tradition und damit des Widerstands gegenüber dem reißenden Zeitenstrom mit den von ihm mitgeführten Veränderungen fungiert, sondern dass sie, im Gegenteil, voll und ganz in Letzteren eingelassen ist. Dass sich der Name, das Repertoire, die Kleidung und die Frisuren der im Mittelpunkt stehenden Performancegruppe fortwährend wandeln, zeigt dies unmissverständlich an.

Ihn hätten die Bühnenkünste, und zwar auch und vor allem als Spiegel der gesellschaftlichen Umwälzungen, stets interessiert, vermerkt Jia,⁷⁰ der sie in nahezu all seinen Filmen entsprechend zur Geltung kommen lässt; so auch in *Unknown Pleasures* (2002), dem nach *Pickpocket* und *Plattform* dritten, erneut in der Provinz Shanxi spielenden Teil seiner sogenannten »Hometown«-Trilogie, in dem die Unterordnung bühnenkünstlerischer Praxis unter das Diktat der Kommerzialisierung eine gegenüber dem Vorgängerfilm weitere Stufe erreicht. Schließlich geht es hier den Performern nur mehr darum, mittels (nicht selbst gespielter, sondern vom Band kommender) Musik, Tanz und weiblichem Sexappeal einen billigen Schnaps namens »Mongolian King« zu bewerben. Zweifellos: Die Zeiten, in denen politische Ideale oder jugendliche Ängste und Sehnsüchte auf der Bühne ihren Ausdruck fanden, sind in *Unknown Pleasures* definitiv vorbei.⁷¹ Und sollte Qiaoqiao (Zhao Tao), der weibliche »Star« der reichlich trashig daherkommenden Werbeshow, mit ihrem Job die Hoffnung verbunden haben, der Tristesse eines Lebens im chinesischen Hinterland zu entkommen, so sieht sie sich aufs Bitterste enttäuscht. Sie endet als Prostituierte, das heißt, sie, mit der oder mit deren Körper zuvor für eine Ware geworben worden war, wird schließlich im allerhandfestesten Sinne selbst zu einer solchen.

Wie kurz der Weg von der Bühnen- zur Sexarbeit ist, zeigt sich auch in *The World*, einem globalisierungskritischen *Backstage*-Sozialdrama, in dem das Bühnenthema so umfassend wie in keinem anderen Jia-Werk behandelt

wird. Waren dessen Vorgänger allesamt ohne Placet der staatlichen Filmzensur gedreht worden, galt dies für Jias vierten Spielfilm nicht, der folglich, als er 2004 anlief, auch in China offiziell vertrieben werden konnte.⁷² Doch auch in anderer, inhaltlicher Hinsicht bildete *The World* ein Novum: Er folgt nämlich einem Impuls aus den vorangegangenen Werken, insbesondere *Platform* und *Unknown Pleasures*, und zwar insofern, als er erstmals dort spielt, wo es deren unter der Provinz leidende Figuren hinzieht: in der Metropole. Genauer: Er rückt Figuren ins Zentrum, die, aus ländlichen Regionen stammend, als Arbeitsmigranten den Sprung nach Peking geschafft haben, es deswegen aber noch lange nicht »geschafft« haben. Dass vielmehr das genaue Gegenteil der Fall ist, wird bereits in der ersten Szene implizit, aber doch ziemlich unmissverständlich angedeutet, wenn die junge Tänzerin und Protagonistin Tao (Zhao Tao) einige ihrer Kollegen, die gerade Karten spielen, danach fragt, wer verliere, und sie ein – freilich auch sie selbst miteinschließendes – »Wir alle!« zur Antwort erhält.

Ort des Geschehens ist der Mitarbeiterbereich eines Vergnügungsparks an der Peripherie der Stadt, in dem maßstabsgetreu verkleinerte Replika von Architektursehenswürdigkeiten aus aller Welt, etwa des Eiffelturms, der Tower Bridge, der Cheops-Pyramide, des World Trade Center oder des Taj Mahal zu bestaunen sind, in dem aber auch pompös-glamouröse Tanzshows stattfinden, die, auf großer Bühne dargeboten, an westliche Modenschauen oder Galen im Las-Vegas-Stil erinnern. Bereits die zweite Szene präsentiert uns eine solche Vorstellung, so dass von Anfang an jene für den Film entscheidende dichotome Raumordnung etabliert ist, die sich mit Erving Goffman als ein »gegenüber von Vorder- und Hinterbühne beschreiben ließe. Definiert als ein »zu einer Vorstellung gehöriger Ort, an dem der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewußt und selbstverständlich widerlegt wird«,⁷³ bezeichnet die Hinterbühne im vorliegenden Fall aber natürlich genaugenommen eine »Unterbühne«. Schließlich liegt der Bereich der Mitarbeiter, einschließlich ihrer Schlaf- und Aufenthaltsräume, im weitläufigen Kellerlabyrinth des Parks, wodurch der Underdog-Status von Tao und ihren Kollegen auch topografisch festgeschrieben wird.

Dass ihr Arbeitsplatz für sie nicht das erhoffte Sprungbrett zu einem besseren Leben bildet, sondern letztlich zu einer Art Falle wird, aus der es kein Entkommen gibt, ist bald schon unübersehbar,⁷⁴ wobei das uneingelöst bleibende Zukunftsversprechen, das in *Platform* noch durch den Zug symbolisiert worden war, in *The World* – passend zu dessen stark vertikaler Strukturierung sowie zur Bedürfnislage der im »Unten« gefangenen Parkangestellten – durch das im Verlauf des Films wieder und wieder auftauchende Motiv des Flugzeugs

Gestalt gewinnt.⁷⁵ Besonders vielsagend ist in dieser Hinsicht jene Szene, in der sich Tao im Stewardesskostüm mit ihrem Freund im Cockpit eines Jets trifft, der freilich längst ausrangiert wurde und als immobile Zuschauerattraktion im Park steht. Offenbar geht dessen Betreiber davon aus, dass sich das Publikum nicht nur den Besuch der nachgebildeten Originalsehenswürdigkeiten, sondern generell auch keine Flugreisen leisten kann. Unnötig zu erwähnen, dass die klaustrophobische Enge des Cockpits das ersuchte Gefühl von Freiheit nicht zu vermitteln vermag, weswegen es denn auch nur folgerichtig ist, dass sich die Heldin in der sich direkt anschließenden, ostentativ unwirklich als Animationsfilm realisierten Wunschtraumsequenz als vogelgleich über die Stadt fliegend imaginiert. Wenn man so wollte, könnte man einen Vorläufer dieser Sequenz in der vielleicht berühmtesten, sicher aber poetischsten Einstellung aus *Platform* ausmachen, und zwar jener, die uns Cui, Eryong und Zhang zu dritt auf einem Fahrrad zeigt, wobei Zhang die Arme ausbreitet, als seien es Flügel.

»Even though I have often expressed the entrapment of youth, at the time of *Xiao Wu* or *Platform* there was still the possibility of an escape, going toward freedom. Now, the entrapment is huge, it is a pressure without any way out«,⁷⁶ vermerkt der Regisseur, der die trügerische Bühnenwelt des Freizeitparks, die er uns in *The World* vorführt, natürlich auch als eine offenkundige Metapher für das China im *age of ambition* verstanden wissen will. Daran, dass hinter dessen Vorderbühne des polierten Metropolenglanzes und frappanten wirtschaftlichen Erfolgs eine gewaltige Hinterbühne des Profanen ihren Ort hat, erinnert er uns seit nunmehr gut 20 Jahren.

Anmerkungen

- 1 Luc Boltanski, *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*, Frankfurt/Main 2013, 236.
- 2 Vgl. hierzu Wendy Larson, *Displacing the Political. Zhang Yimou's »To Live« and the Field of Film*, in: Michel Hockx (Hg.), *The Literary Field of Twentieth-Century China*, London 1999, 178–197, hier 189 sowie Yingjin Zhang, *Screening China. Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor 2003, 228 f.
- 3 Boltanski, *Rätsel und Komplotte*, 32.
- 4 Daniel Leese, *Die chinesische Kulturrevolution 1966-1976*, München 2016, 79.
- 5 Vgl. hierzu ebd., 13, passim.
- 6 Vgl. hierzu Chen Kaige, *Kinder des Drachens. Eine Jugend in der Kulturrevolution*, Leipzig 1994, 70 ff.
- 7 Vgl. hierzu Leese, *Die chinesische Kulturrevolution 1966-1976*, 75.
- 8 Zhang Yimou, *Flying Colors*, in: Michael Berry, *Speaking in Images. Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York 2005, 108–140, hier 112.

- 9 Rey Chow, *Primitive Passions. Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, New York 1995, 28.
- 10 Zitiert nach ebd., 218.
- 11 Vgl. diesbezüglich vor allem Zhang Zhen (Hg.), *The Urban Generation. Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century*, Durham–London 2007 sowie Jason McGrath, *The Urban Generation. Underground and Independent Films from the PRC*, in: Song Hwee Lim, Julian Ward (Hg.), *The Chinese Cinema Book*, London 2011, 167–175.
- 12 Katja Nicodemus, *Die Poesie des Desolaten*, in: *Die Zeit*, 16.1.2014, <http://www.zeit.de/2014/04/a-touch-of-sin-film> [letzter Zugriff 25.8.2017].
- 13 Resultat dieses Motorentauschs ist das die Weltgemeinschaft in Staunen versetzende Wirtschaftswachstum, das China, so Yu, »aus einer Ära der Knappheit und des Mangels geradewegs in eine Ära hemmungsloser Verschwendung katapultiert, eine Ära, in der das Primat der Politik der Allmacht des Geldes gewichen ist und die Verdrängung der Triebe der zügellosen Ausschweifung.« (Yu Hua, *China in zehn Wörtern. Eine Einführung*, Frankfurt/Main 2012, 173 f.).
- 14 Jason McGrath, *Postsocialist Modernity. Chinese Cinema, Literature, and Criticism in the Market Age*, Stanford 2008.
- 15 Stephen Teo, *Cinema with an Accent. Interview with Jia Zhangke, Director of »Platform«* (Juli 2001), http://sensesofcinema.com/2001/feature-articles/zhangke_interview/ [letzter Zugriff 25.8.2017].
- 16 Zitiert nach Michael Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«. *Jia Zhangke's »Hometown Trilogy«*, London 2009, 54 f.
- 17 Ursprünglich sollte die Handlung von *Platform* zwei Dekaden, das heißt den Zeitraum von 1979 bis 1999, abdecken. Vgl. hierzu ebd., 57.
- 18 Vgl. Harold Bloom, *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel 1995, aber auch ders., *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York 1995, 6–11.
- 19 Zitiert nach James Tweedie, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization*, Oxford–New York 2013, 284.
- 20 Vgl. Jia Zhangke, *Capturing a Transforming Reality* (2002), in: Berry, *Speaking in Images*, 182–206, hier 185.
- 21 Jonathan Rosenbaum, »Platform« (2001), <https://www.chicagoreader.com/chicago/platform/Content?oid=908603> [letzter Zugriff 25.8.2017].
- 22 Zitiert nach McGrath, *Postsocialist Modernity*, 251.
- 23 So unter anderem den FIPRESCI-Preis in Fribourg, die Goldene Montgolfiere in Nantes sowie den NETPAC-Preis in Venedig, wo der Film zudem für den Goldenen Löwen nominiert war. Zu Jia als paradigmatischem Festivalregisseur vgl. Cindy Hing-Yuk Wong, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, New Brunswick–London 2011, 153–156. Erwähnt sei an dieser Stelle, dass Jia zu jenen chinesischen Regisseuren gehört, die regelmäßig mit dem – bereits den Vertretern der fünften Generation zur Genüge gemachten – Vorwurf konfrontiert werden, sie drehten ihre Filme vor allen Dingen mit Blick auf ein westliches Festival- und Programmkinopublikum. Vgl. hierzu Yingjin Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, Honolulu 2010, 117 sowie McGrath, *The Urban Generation*, 170.
- 24 Eigentlich hätte *Platform* der Erstling Jias werden sollen, der am Drehbuch des Films bereits 1995 arbeitete, also lange vor seinem Abschluss an der Pekinger Filmakademie. Da die vergleichsweise hohen Produktionskosten für das aufwändige Projekt damals allerdings nicht aufzubringen waren, entschied man sich stattdessen

- für das deutlich kleinrahmige Projekt *Pickpocket*. Der große Kritiker- und Festivalerfolg, den Jia mit ihm erzielte, machte sodann die Finanzierung von *Platform* möglich. Vgl. hierzu Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 50 sowie Jason McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo. Jia Zhangkes »Zhantai«* (»Platform«), in: Karl Sierek, Guido Kirsten (Hg.), *Das chinesische Kino nach der Kulturrevolution. Theorien und Analysen*, Marburg 2011, 293–316, hier 295.
- 25 Zitiert nach ebd., 305.
- 26 Vgl. hierzu Fabienne Liptay, Matthias Bauer, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Filmgenres. Historien- und Kostümfilm*, Stuttgart 2013, 9–31, hier 17 f.
- 27 André Bazin, »La terra trema« (1948), in: ders., *Was ist Film?*, Berlin 2004, 327–334, hier 332.
- 28 Gewiss wird man McGraths Behauptung zustimmen dürfen, dass der enorme Kritiker- und Festivalerfolg von *Platform* zu nicht unerheblichen Teilen dessen Nähe zum *slow cinema* geschuldet war. Vgl. hierzu McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 309–311 sowie ders., *Postsocialist Modernity*, 155 f.
- 29 Vgl. hierzu Kai Vogelsang, *Geschichte Chinas*, Stuttgart 2012, 583–588.
- 30 Vgl. hierzu Sebastian Heilmann, *Ritt auf dem Tiger*, in: *Die Zeit*, 28.2.2012, <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2012/01/Reformen-unter-Deng-Xiaoping/komplettansicht> [letzter Zugriff 25.8.2017].
- 31 Eine solche ist im realen Fenyang nicht mehr vorhanden. Folglich entstanden die entsprechenden Aufnahmen im nahegelegenen, bei Touristen ausgesprochen beliebten Pingyao, dessen Stadtmauer noch aus der Ming-Dynastie stammt. Vgl. hierzu McGrath, *Postsocialist Modernity*, 153 sowie ders., *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 297.
- 32 Vgl. hierzu auch Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 80.
- 33 Zitiert nach Thomas Gross, *Shenzhen. Stadt der Konkubinen*, in: *Spiegel Online*, 10.10.2006, <http://www.spiegel.de/reise/staedte/shenzhen-stadt-der-konkubinen-a-441743.html> [letzter Zugriff 25.8.2017].
- 34 Zitiert nach McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 303.
- 35 In diesem heißt es unter anderem: »Langer, langer Bahnsteig, langes, langsames Warten, / langer, langer Zug, der meine Liebe entführt – / langer, langer Bahnsteig, einsames Warten: / Meine Liebe steigt ein, kehrt jedoch nie zurück.« (Zitiert nach ebd., 302).
- 36 Ebd., 303. Vgl. hierzu auch Ban Wang, *Epic Narrative, Authenticity, and the Memory of Realism. Reflections on Jia Zhangke's »Platform«*, in: Ching Kwan Lee, Guobin Yang (Hg.), *Re-envisioning the Chinese Revolution. The Politics and Poetics of Collective Memories in Reform China*, Stanford 2007, 193–216, hier 203 sowie Tweedie, *The Age of New Waves*, 291.
- 37 Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 60.
- 38 Vgl. hierzu auch Tweedie, *The Age of New Waves*, 290.
- 39 Yu, *China in zehn Wörtern*, 189.
- 40 Richard Dyer, *Entertainment and Utopia* (1977), in: ders., *Only Entertainment*, London–New York 2002, 19–35, hier 20.
- 41 Vgl. Evan Osnos, *Große Ambitionen. Chinas grenzenloser Traum*, Frankfurt/Main 2016, 62.
- 42 Jia, *Capturing a Transforming Reality*, 190.
- 43 Vgl. Wang, *Epic Narrative, Authenticity, and the Memory of Realism*, 212 f., passim.
- 44 McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 302.
- 45 Zu dieser damals weit verbreiteten Praxis vgl. Chen, *Kinder des Drachen*, 69.

- 46 Handgreiflich werdend, tadelt er kurz danach auch Cuis jüngeren Bruder, und zwar dafür, dass er eine Comic-Adaption von Alexandre Dumas' *La dame aux camélias* (1848) liest. Ob seines Inhalts – schließlich gehe es um eine Prostituierte in Paris – sei das Buch unsittlich, so der sich als pröder Sittenwächter aufspielende Vater, der bezeichnenderweise im Verlauf des Films eine Affäre mit einer anderen Frau anfangen und seine Familie schlussendlich für diese verlassen wird.
- 47 Vgl. hierzu Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 72.
- 48 Vgl. hierzu auch ebd., 83.
- 49 Zitiert nach ebd., 91 f.
- 50 Vgl. zur Deutung des Schlusses neben ebd. auch McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 313–315 sowie Qi Wang, *Memory, Subjectivity and Independent Chinese Cinema*, Edinburgh 2014, 103.
- 51 Zitiert nach McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 305.
- 52 Ausdrücklich vermerkt sei, dass mit diesem Hinweis der brachiale, an totalitäre Praktiken gemahnende Eingriff in die persönlichen Freiheitsrechte des Volkes, den die Ein-Kind-Politik zweifelsohne darstellte, natürlich keineswegs verharmlost werden soll. Zu deren Kompromisslosigkeit und Unmenschlichkeit vgl. Vogelsang, *Geschichte Chinas*, 594: »Eine Frau, ein Kind. Während die Einhaltung dieser Vorgabe mit guten Wohnungen, Schulplätzen u. ä. belohnt wurde, hatte jede Frau, die mehrere Kinder gebar, mit Repressalien zu rechnen: Geldbußen, schlechteren Wohnungen, aber auch Zwangsabtreibungen – und zwar bis zum 9. Monat der Schwangerschaft«.
- 53 Freilich ist die Autorität des »Großen Vorsitzenden« mittlerweile merklich am Schwinden, worüber uns implizit und subtil auch die sich nicht zufällig direkt anschließende Einstellung informiert, in der eine Lautsprecheransage die von Deng veranlasste posthume Rehabilitierung des 1969 im Verlauf der Kulturrevolution auf Maos Geheiß unter Hausarrest gestellten und aus der Partei ausgeschlossenen vormaligen Staatspräsidenten Liu Shaoqi verkündet. Der diesbezüglich informierte Zuschauer weiß: Wir schreiben das Jahr 1980. Zur Rehabilitierung Liu Shaoqis vgl. Leese, *Die chinesische Kulturrevolution 1966–1976*, 109.
- 54 Vgl. hierzu Vogelsang, *Geschichte Chinas*, 588.
- 55 Wang, *Epic Narrative, Authenticity, and the Memory of Realism*, 196.
- 56 Rüdiger Safranski, *Zeit. Was sie mit uns macht und was wir aus ihr machen*, München 2015, 19.
- 57 E. M. Cioran, *Lehre vom Zerfall*, Stuttgart 2016, 21.
- 58 McGrath, *Die strukturierende Absenz des Anderswo*, 312.
- 59 Vgl. McGrath, *Postsocialist Modernity*, 148.
- 60 Jia lernte Bazin als Filmtheoriestudent an der Pekinger Filmakademie kennen, wo die – bereits früh ins Chinesische übersetzten – Schriften des Franzosen seit Anfang der 1980er Jahre breit rezipiert wurden. Vgl. hierzu Chris Berry, »Xiao Wu«, *Watching Time Goes By*, in: ders. (Hg.), *Chinese Films in Focus II*, Houndmills–New York 2008, 250–257, hier 252, McGrath, *Postsocialist Modernity*, 133–135 sowie Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, 108 f., zur kinematografischen »Realitätsschonung« im Sinne Bazins hingegen Jörn Glasenapp, *Abschied vom Aktionsbild. Der italienische Neorealismus und das Kino der Moderne*, München 2013, 7–23.
- 61 Teo, *Cinema with an Accent*. Wie Bazin einer Ästhetik verpflichtet, die dem Zuschauer einen hohen Grad an Freiheit bei der Betrachtung gewährt, vermerkt Jia an anderer Stelle, und zwar erneut argumentativ unmissverständlich im Fahrwasser des

- Franzosen, dass es ihm bei der Verwendung von *long takes* darum ginge, »to respect the viewer's agency, and even to give my films a sense of democracy. I want audiences to be able to freely choose how they want to interact with what's on screen. [...] I just don't want my position as a director to become dictatorial, because I want my films to be governed by a sense of equality and democracy.« (Andrew Chan, *Interview. Jia Zhang-ke*, in: *Film Comment* [2009], <https://www.filmcomment.com/article/jia-zhangke-interview/> [letzter Zugriff 25.08.2017]). Vgl. hierzu auch Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 52.
- 62 Jia Zhangke, *The World According to Jia Zhangke. Interview*, auf der *The World*-DVD der Master-of-Cinema-Serie.
- 63 Destillieren lässt sich dieses Merkmalsarsenal aus der in immer größerer Zahl vorliegenden Literatur zum *slow cinema*, von der an dieser Stelle genannt sei: Ira Jaffe, *Slow Movies. Countering the Cinema of Action*, London–New York 2014, Orhan Emre Çağlayan, *Screening Boredom. The History and Aesthetics of Slow Cinema*, Kent 2014, Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge (Hg.), *Slow Cinema*, Edinburgh 2016 sowie Jörn Glasenapp, *Béla Tarrs Kino der Zeit, des Raums und der Materialität. Ein »Satanstango«-Lexikon*, in: ders. (Hg.), *Welltliteratur des Kinos*, Paderborn 2016, 157–181.
- 64 Vgl. etwa Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge, *Introduction. From Slow Cinema to Slow Cinemas*, in: dies., *Slow Cinema*, 1–21, hier 15, Song Hwee Lim, *Temporal Aesthetics of Drifting. Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, in: de Luca, Jorge, *Slow Cinema*, 87–98, hier 91 sowie Asbjørn Grønstad, *Slow Cinema and the Ethics of Duration*, in: de Luca, Jorge, *Slow Cinema*, 273–284, hier 277.
- 65 Vgl. hierzu de Luca, Jorge, *Introduction*, 15.
- 66 Vgl. hierzu Osnos, *Große Ambitionen*, 41 f.
- 67 Vgl. Cecilia Mello, *If These Walls Could Speak. From Slowness to Stillness in the Cinema of Jia Zhangke*, in: de Luca, Jorge, *Slow Cinema*, 137–149, hier 138.
- 68 Andreas Borcholte, *Chinas Zensur zum Trotz*, in: *Spiegel Online*, 18.5.2013, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/a-touch-of-sin-film-aus-china-in-cannes-von-regisseur-jia-zhangke-a-900681.html> [letzter Zugriff 25.8.2017].
- 69 Mit gewissen Abstrichen gilt das Gesagte auch für Zhangs *Leben!*, in dem sich der Protagonist immer wieder als Puppenspieler betätigt – ein Aspekt, der in Yus literarischer Vorlage im Übrigen völlig außen vor bleibt.
- 70 Vgl. seine Ausführungen in Jia, *The World According to Jia Zhangke*.
- 71 Vgl. hierzu auch Berry, »Xiao Wu«, »Platform«, »Unknown Pleasures«, 113, Erik Bordeleau, *The World without Future. Stage as Entrapment in Jia Zhangke's Film*, in: *The China Review*, 10(2010)2, 155–176, hier 160 sowie Patricia R. S. Batto, *The World of Jia Zhangke*, in: *China Perspectives*, 60 (2005), 46–50, hier, 48.
- 72 Dass der Regisseur seine filmische Underground-Existenz mit *The World* aufgab, lässt sich McGrath zufolge auch als ein Versuch verstehen, sich von dem ihm oft gemachten Vorwurf zu befreien, er würde das heimische Publikum vernachlässigen und stattdessen einen Kotau vor westlichen Geschmacksvorstellungen machen. Vgl. McGrath, *The Urban Generation*, 171. Fest steht: Zu einem wie auch immer gearbeteten Ausverkauf seiner Ideale, einem Verlust von künstlerischer Integrität und/oder einer Zurücknahme seiner umfassenden Kritik am Gegenwartschina führte Jias Statuswechsel, wie *The World* eindrucksvoll beweist, nicht.
- 73 Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München–Zürich 2002, 104.
- 74 Vgl. hierzu auch Bordeleau, *The World without Future*, passim, Zhang, *Cinema*.

Space, and Polylocality in a Globalizing China, 86–89 und Hongbing Zhang, *Ruins and Grassroots. Jia Zhangke's Cinematic Discontents in the Age of Globalization*, in: Sheldon H. Lu, Jiayan Mi (Hg.), *Chinese Ecocinema. In the Age of Environmental Challenge*, Aberdeen–Hong Kong 2009, 129–153, hier 147 ff.

75 Vgl. hierzu auch Zhang, *Cinema, Space, and Polylocality in a Globalizing China*, 88 f.

76 Zitiert nach Bordeleau, *The World without Future*, 156.