

2 (Vor)Geschichte des chinesischsprachigen Martial-Arts-Films

2.1 Der frühe *wuxia*-Film und seine Herleitungen

2.1.1 Von *Dingjun shan* zu *Burning of the Red Lotus Temple*

Im Jahr 2008 wählten Leser der populären Filmzeitschrift *Kan dianying* 看电影 die 1963 unter Regie von Li Hanxiang 李翰祥 und King Hu (Hu Jinquan 胡金銓) für das Shaw-Brothers-Studio entstandene Opernadaption *The Love Eterne* (*Liang Shanbo yu Zhu Yingtai* 梁山伯与祝英台) auf Platz eins der hundert besten Hongkong-Filme. Das Shaw-Brothers-Studio sollte wenige Jahre später in Abkehr vom Opernfilm und seinen weiblichen sowie seinen als effeminiert begriffenen männlichen Stars zum Synonym für den neuen, maskulinen Martial-Arts-Film werden. Und auch King Hu ging in der Folge als Regisseur einiger der herausragenden und inzwischen zu Klassikern avancierten Filme des Martial-Arts-Genres in die Geschichte ein. Mag auch ein Opernfilm die Liste anführen, so fällt doch auf, dass Martial-Arts-Filme die Hälfte der Top 10 ausmachen (darunter ein weiterer Shaw-Brothers- und ein weiterer King-Hu-Film¹²⁰), was als Zeichen für die anhaltende Bedeutung und Popularität des Genres, aber auch für die Assoziation Hongkongs mit Martial Arts gesehen werden kann. Der im Hinblick auf das hegemoniale Genre des Opernfilms und seine Geschlechterrollen empfundene Bruch im Hongkong-Kino der 1960er Jahre, angeführt von den Shaw Brothers und ihrem prominentesten Regisseur Chang Cheh, wird in der Hinsicht relativiert, dass der Martial-Arts-Film in seiner Performativität und seinem Verhältnis von Zuschauer, Medium und Text nicht deutlich weniger vom Bühnendrama informiert wurde als der Opernfilm selbst. Gemeinsam mit der bis in die Han-Dynastie zurückreichenden literarischen *xia*-

¹²⁰ Wobei ausdrücklich betont wird, dass sich die zur Wahl stehenden Filme über ihren Produktionsort Hongkong qualifizieren, weshalb etwa King Hus in Taiwan gefilmte Meilensteine des Martial-Arts-Films gar nicht erst zur Wahl standen.

Kultur und dem Konzept eines Genrekinos an sich, bildeten Chinas Bühnentradi-
tionen das größte Bündel an Einflussfaktoren, die den Martial-Arts-Film prägen
sollten.¹²¹ Die Rolle chinesischer Bühnenformen, das Spannungsfeld von global-
er Technik und lokaler Aneignung sowie die Genrewerderung des Martial-Arts-
Films dienen als die drei miteinander verwobenen Hauptgesichtspunkte dieses
ersten Teils einer Geschichte des Martial-Arts-Films.

Die Genretransformation in der Filmindustrie Hongkongs in den 1960er
Jahren zeigt Parallelen zur Ablösung des Kostümdramas durch den Martial-Arts-
Film in den späten 1920er Jahren, aber auch zu dem trotz dieses Umbruches
auftretenden Maß an Kontinuität. Von an den Anfängen chinesischer Filmpro-
duktion stehenden Reproduktionen populärer Peking-Opern (*jingju* 京剧) bis
heute bleibt der Einfluss des Bühnendramas auf vielfältige Art und Weise beste-
hen. Als starres Aufnahmegerät des Bühnengeschehens betonte die Kamera in
den frühesten Vertretern chinesischer Filmkunst das Element des Dramas über
das des Films, ein Konzept, an dem auch die Gründung der Volksrepublik China
und der Ausbruch der Kulturrevolution nicht maßgeblich etwas änderten.¹²² Die
Oper prägte die Aneignung der neuen filmischen Technik, so wie gleichzeitig die
neue filmische Technik die Oper veränderte. Versteht man die Oper als eine
lokale und kulturelle Form, so ist das Kino – wie das Fernsehen vor seiner loka-
len Ausdifferenzierung – zunächst eine nationale und historisch betrachtet mitun-
ter koloniale Form. Gerade in seinen Anfängen vor Einführung des Tonfilms
bewies das Kino einmal mehr die Fähigkeit, durch Visualisierungen lokale wie
sprachliche (potentiell auch nationale) Grenzen zu überschreiten und so auf einer
neuen Ebene Gemeinschaft zu produzieren. Im Zuge des republikzeitlichen nati-
onalstaatlichen Projektes erfuhren die lokalen chinesischen Bühnendramen mit
ihrer filmischen Aufarbeitung und Transformation eine teilweise Auflösung ihrer

¹²¹ Mary Farquhar, Chris Berry (2005), „Shadow Opera: Toward a New Archaeology of the Chinese Cinema.“ In: Sheldon H. Lu, Emilie Yueh-yu Yeh (Hg.), *Chinese-language Film: Historio-
graphy, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 27-51. Hier: S. 32.

¹²² Zhu Ying (2003), *Chinese Cinema During the Era of Reform: The Ingenuity of the System*. Westport [et al.]: Praeger, S. 42-44.

lokalen, sprachlichen Grenzen und Differenzierungen sowie eine Eingliederung in eine „nationale Form“ (*minzu xingshi* 民族形式).¹²³

Dass Neues stets nur in und auf Altem zu wirken und wachsen vermag¹²⁴ – eine medienwissenschaftlich wie technikhistorisch relevante These, die uns im Zusammenhang mit dem Rekurren postkinematographischer Medienkulturen auf kinematographische Texte erneut begegnen wird – zeigt sich in anschaulicher Weise auch daran, dass es sich bei der frühesten Liaison der noch jungen filmischen Technik mit Elementen akrobatischer Kampfeinlagen um eine abgefilmte Oper handelt.¹²⁵ Der 1905 unter Regie von Ren Qingtai 任庆泰 (aka Ren Jingfeng 任景豐) entstandene *Dingjun shan* 定军山 ist Spiegel und Symptom eines Spannungsfeldes aus globalen technischen Standards und lokaler Aneignung von Medien, insofern er verdeutlicht, dass derselbe Satz Regeln je nach (institutionellem, historischem etc.) Kontext unterschiedliche Ergebnisse hervorbringt. Die Wahl der Sujets der frühesten filmischen Aufnahmen westlicher Filmemacher wie den Gebrüdern Lumière (Alltagsszenen) und chinesischen Pionieren wie Ren Qingtai (Opernszenen) wertet Hu Jubin als zwar vergleichbares Projekt filmischer Dokumentation, jedoch gleichzeitig als Betonung von *Natur* auf der einen, *Kultur* auf der anderen Seite.¹²⁶ *Natur* und *Kultur*, von der vormodernen chinesischen Schriftsprache begrifflich nicht gefasst und damit auch nicht in ein Differenzverhältnis gebracht, wurden erst als moderne Neologismen in die chinesische Sprache eingeführt. Die Gleichsetzung von Alltagsszenen mit *Natur* und die von Oper mit *Kultur* ist in ihrer Gegenüberstellung Ausdruck eines binäroppositionellen Denkens, das hegemonialen Mustern chinesischer Kunst und Ästhetik entgegenläuft. Diese standen eben nicht in einem Abbildungsverhältnis zur *Natur*. Auch die für frühe Filmaufnahmen gewählte

¹²³ Farquhar/Berry (2005), S. 29, 40.

¹²⁴ Siehe Régis Debray (2003), *Einführung in die Mediologie: Facetten der Medienkultur*. Bern: Haupt.

¹²⁵ Für eine Problematisierung der Frage nach der „Geburt“ des chinesischen Film siehe Carlos Rojas (2013), „Introduction: Chinese Cinemas and the Art of Extrapolation.“ In: ders., Eileen Cheng-Yin Chow (Hg.), *The Oxford Handbook of Chinese Cinemas*. Oxford [et al.]: Oxford University Press, S. 1-20. Hier: S. 5-7.

¹²⁶ Hu Jubin (2003), S. 39.

Oper ist bei all ihrer Stilisierung und Formularisierung nicht als *Kultur* in Differenz zu einer *Natur* angelegt. Mit dem Film treffen die chinesischen Bühnendramen, die nie in Bild und Welt getrennt haben, auf eine Technik, der die Traditionslinie eben jener Trennung eingeschrieben ist. Umgekehrt ist das „natürliche Leben“, das die Gebrüder Lumière laut Hu abbildeten, hochgradig von kulturellen Erzeugnissen, Codes und Verstrickungen durchdrungen und ist *Natur* letztlich immer ein zutiefst kultureller Begriff. Als *xi* 戏 (Drama, Oper, Stück) begriffen wurde der Film in China zunächst in die etablierten Lokalitäten und Dispositive der chinesischen Bühnenformen und damit in bestehende Unterhaltungszentren eingebettet. Für die frühen Filmvorführungen in Shanghai, Peking und Hongkong ist belegt, dass diese allesamt in Teehäusern stattfanden, wo sie Teil eines breiteren Unterhaltungsangebotes wurden. Die Teehäuser waren wiederum, wie etwa das „Another Village“ (*You yi cun* 又一村) im Shanghaier Xu Garden (*Xu yuan* 徐园), in dem 1896 die erste bekannte Filmvorführung Chinas stattfand, in die Dispositionen öffentlicher Gärten eingebunden, die eine Vielzahl an Attraktionen und Freizeitangeboten wie Feuerwerk, Zaubershow, Akrobatik, Oper oder Pferderennen lieferten.¹²⁷ Für die Öffentlichkeit zugängliche Parks stellten selbst eine moderne Erfindung dar, waren angelegte Gärten doch traditionell den Eliten vorbehalten. Mit den modernen öffentlichen Parks und ihrer Aufnahme der Kinematographie, so Laikwan Pang, wurde die Ästhetik vormoderner Gärten und deren Rhythmisierung von Bewegung zunehmend von der maschinellen Beschleunigung und der relativen Bewegungslosigkeit ihrer Rezipienten ersetzt, während sich parallel die Rezeptionsästhetik der Peking-Oper dem visuellen Spektakel annäherte.¹²⁸

Thomas Elsaessers Spekulation über die Rückwendung der westlichen Medien des späten 20. Jahrhunderts zu einem performativen Modell aufgreifend, argumentieren Farquhar und Berry, dass das chinesische Publikum über das

¹²⁷ Siehe Hu Jubin (2003), S. 35; Laikwan Pang (2007), *The Distorting Mirror: Visual Modernity in China*. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 164-183.

¹²⁸ Pang (2007), S. 133-163, 168-183.

gesamte Jahrhundert hinweg ein „Kino der Attraktionen“ genießen durfte.¹²⁹ *Wuxia* und Kung Fu gleichen sich in ihren filmischen Auswüchsen nicht zuletzt darin, dass sie in der Entwicklungslinie des visuellen Spektakels stehen, jedoch mit jeweils sehr unterschiedlichen Ausprägungen. Das Spektakuläre am visuellen Spektakel des Kung-Fu-Films ist die Auslotung und Ausreizung der Grenzen des menschlichen Körpers, unterstützt und zum Teil auch überhöht von der Kamera und den filmischen Techniken, während das Spektakuläre am visuellen Spektakel des *wuxia*-Films die Überschreitung eben jener Grenzen durch die Kamera resp. durch die Nachbearbeitung des Kamerabildes ist, woraus eine je eigene Wirkungsästhetik und Beziehung zur Technik resultiert. Ren Qingtai, Photograph, Unternehmer und Regisseur der frühesten chinesischen Filme einschließlich *Dingjun shan*, wird eine herausragende Rolle darin zugeschrieben, aus dem ausländischen ein chinesisches kommerzielles Spektakel gemacht zu machen (dabei ist stets mitzudenken, dass wir es bei „Attraktion“ und „Spektakel“ mit Begriffen und Konzepten „westlicher“ Sprach- und Kulturgemeinschaften zu tun haben). In seinen Pekingener Etablissements *Dongan shichang* 东安市场和 *Daguanlou* 大观楼 bot Ren Qingtai, Besitzer des Fengtai Photostudios (*Fengtai zhaoxiang guan* 丰泰照相馆), dem Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts neben Bühnenshows und ausländischen Kurzfilmen neuerdings auch Unterhaltung in Form von Opernfilmen bzw. Mitschnitten von Opern. Den frühen Opernfilm, den diese Art der Programmanordnung erst recht wie eine Synthese aus westlicher Technik und chinesischer Tradition erscheinen ließ, zeichnet nicht nur in Form seines beliebtesten Hauptdarstellers, dem „König der Peking-Oper“ Tan Xinpei 谭鑫培, sondern auch in Bezug auf seine Einbettung in bestehende Erholungs-, Gesellschafts- und Unterhaltungszentren sowie seiner hinsichtlich ganz Chinas allenfalls marginalen Zuschauerbreite noch eine sehr lokale Komponente aus, die jedoch beginnend mit dem republikzeitlichen Nationalisierungsprojekt und der Verbreitung der Technik zunehmend einer großen (nationalen) Erzäh-

¹²⁹ Farquhar/Berry (2005), S. 33; Thomas Elsaesser (1990a), „General Introduction, Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology.“ In: ders., Adam Barker (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, S. 1-8.

lung weichen sollte. Den damaligen Stand der noch stummen filmischen Technik auskostend (oder, wenn man so will, sich mit diesem arrangierend) – und daraus ergibt sich der Umstand, dass der frühe Opernfilm, repräsentiert durch *Dingjun shan*, als Teil einer Genealogie des Martial-Arts-Films gelesen werden kann¹³⁰ – wurden vor allem die non-verbalen, akrobatischen (Kampf)Einlagen auf Zelluloid gebannt und so die Elemente Visualität und Bewegung (*shijue yundong* 视觉运动) hervorgehoben.¹³¹ Das Ausschlaggebende an diesem „cinema of attractions“¹³² war eben gerade der dadurch potenzierte doppelte Aspekte der Bewegung, d.h. die linear-getaktete mechanische Beschleunigung der Einzelbilder und die daraus hervorgehende Illusion von Bewegung auf der Leinwand. Dieser physische Schockeffekt, der sich den frühen, noch nicht hinreichend mit dem neuen Medium sozialisierten Publika offenbarte, überlagerte in diesem Sinne zu einem gewissen Grad das, was als das Performative an der Bewegung bezeichnet werden könnte. Auch wenn die zentrale Rolle der performativen Komponente in der Wahl des Abgebildeten und seiner ästhetischen Gestaltung – sofern von dieser die Rede sein kann – überdeutlich wird, so war die Tatsache, dass sich überhaupt etwas auf der Leinwand bewegte bei den ganz frühen Filmvorführungen womöglich entscheidender als der Bezug der Bilder zu einer „äußeren Wirklichkeit“. Wirkt aus heutiger Sicht auch die performative Ausrichtung dominant, so lässt sich für den historischen Kontext also eine Form von visuellem Spektakel formulieren. In *Dingjun shan* finden sich somit gleichermaßen Ansätze des performativen Fokus des kinematographischen wie auch der Ästhetik des postkinematographischen Martial-Arts-Films.

Ver- bzw. Abfilmungen von Opern und des sich um 1900 in Aushandlung zwischen lokalen Bühnendramen und „westlichem“ Theater formierenden

¹³⁰ Für den Martial-Arts-Film fruchtbar gemacht wird *Dingjun shan* auch bei Chen Mo (1996), S. 78–79.

¹³¹ Farquhar/Berry (2005), S. 33–34; Lu Hongshi 陆红实 (1992), „Ren Qingtai yu shoupi guochan pian kaoping 任庆泰与首批国产片考评.“ In *Dianying yishu* 电影艺术 2 (1992), S. 82–86. Hier: S. 83.

¹³² Tom Gunning (1990): „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.“ In: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, S. 56–62.

Sprechtheaters (*wenming xi* 文明戏, „zivilisiertes Drama“) dominierten die frühen chinesischen Filmproduktionen. Theateradaptionen und abgefilmte Opern wie *Dingjun shan* folgten einem Verständnis von Film als *xi* und unternahmen wenig formale Experimente. Auch in der Folgezeit wurde noch lange mit starren Einstellungen gearbeitet, als Griffith und Eisenstein im Begriff waren, in den USA und der Sowjetunion die Montagetechniken zu entwickeln, die den Film über Jahrzehnte hinweg bestimmen sollten. Wie Zhang Shichuan 张石川, einer der frühen chinesischen Filmemacher und Regisseur des 1928 entstandenen *Burning of the Red Lotus Temple*, beschreibt, blieb die Kamera dabei fixiert und wurde stets so lange in einer Einstellung gedreht, bis die Filmrolle voll war:

The position of the camera was fixed and the actors were ordered to perform in front of the camera. The performance was filmed continuously until the 200 feet of film stock in the magazine were used up ... The shots were forever the same, forever a long-shot ... If the film stock was used up and the performance must go on, the performance would continue from where it had stopped when the shooting started again.¹³³

Die im Hinblick auf die Auswahl performativ-visuell spektakulärer Szenen in *Dingjun shan* beschriebene Art und Weise der Auseinandersetzung mit den spezifischen Charakteristika des Films, insbesondere des Stummfilms, mag innerhalb der begrenzten technischen Möglichkeiten jedoch bereits als ein frühes „cineastisches“ Element der auf den ersten Blick zutiefst unfilmisch wirkenden Reproduktionen des Bühnengeschehens gewertet werden. Zudem arbeiten die frühen chinesischen Opernfilme, in filmgeschichtlicher Alterität zu der von Deleuze für die Zeit vor Entdeckung des Bewegungs- und Zeit-Bildes beschriebenen unbewegten, räumlichen Qualität des frühen Films,¹³⁴ mit ganz eigenen Verdichtungen und Ausdehnungen von Zeit. Denn die narrative Kontextualisierung der Auswahl an potentiell visuell spektakulären Szenen wiederum vollzieht sich erst auf Grundlage eines speziellen Verhältnisses von Zuschauer, Medium und Text, welches in hohem Maße transtextuell resp. transmedial geprägt und in

¹³³ Zhang Shichuan 张石川 (1935), „Zi wo daoyan yilai 自我导演以来.“ In: *Mingxing banyuekan* 明星半月刊 1.3. Zitiert nach Hu Jubin (2003), S. 42.

¹³⁴ Deleuze (1997a).

seiner Bedeutungsgenerierung von Erinnerungsarbeit abhängig ist. Die Narration trägt sich nicht selbst, ist also nicht dem einzelnen Text immanent (soweit sie dies überhaupt sein kann, da Bedeutung stets erst im Prozess der Wahrnehmung durch einen nicht als passiv zu begreifenden Rezipienten entsteht), sondern ergibt sich zu weiten Teilen in der Verknüpfung des Textes mit dem durch diesen re-aktivierten Gedächtnis seiner Nutzer. In dieser Verknüpfung entfaltet sich die verdichtete Zeit in einem Prozess der Aktualisierung. Insofern ist der frühe chinesische Film nicht schlichtweg eine Art prä-narratives performativ-visuelles Spektakel. Vielmehr drückt sich dessen narratives Element, wie auch im Falle der symbolischen Abstraktion in der Peking-Oper selbst, erst im Prozess der Verarbeitung durch ein entsprechend konkreter Umweltbedingungen geschultes Publikum aus. Nicht unähnlich dem scheinbaren Spannungsfeld von Verweisstruktur und affektiven Bilderflüssen in der postkinematographischen Epoche, ist die frühe kinematographische Erfahrung als „cinema of attractions“ hinsichtlich dieser lokalen Aneignung also um eine spezifische, in der Berge-Gewässer-Malerei ebenso wie im chinesischen Bühnendrama anzutreffende Ästhetik zu erweitern, die als Kommunikationsprozess angelegt ist und nicht zwischen Repräsentation und Wahrnehmung trennt. Nicht nur vermochten chinesische Filmemacher die mediale Spezifik resp. die inhärenten Qualitäten der neuen, importierten Technik durch Betonung des Performativen und Akrobatischen mit eigenen Traditionslinien zu verknüpfen, auch jenseits dieser medialen Spezifik drangen somit Elemente „vormoderner“ Wahrnehmungs- und Textstrukturen in den Film ein. Sollte der chinesische Film auch bald unter dem Einfluss Hollywoods länger, komplexer und in höherem Maße narrativ selbsttragend werden, blieben insbesondere im Opern-, Kostüm- und *wuxia*-Film Spuren dieser Rezeptionsästhetik erhalten, die im postkinematographischen Martial-Arts-Film wieder an Prominenz gewinnen sollte. Das US-amerikanische Kino setzte weitgehend auf autarke, in sich geschlossene Erzählungen, wenn auch unter bewusstem Einsatz rekurrierender Muster, Schemata etc., die ein Genrekino überhaupt erst ausmachen. Anders als der klassische Hollywood-Film, wie er sich in den 1920er Jahren herausbildete, operierte das chinesische Kino nicht unter dem Paradigma

des Narrativs und einer „Logik des Neuen“¹³⁵, die in den USA erst mit dem Durchbruch des Heimvideo-Marktes wieder zu bröckeln begann. In dieser Hinsicht stellte sich der chinesische Film nicht primär unter das Diktat einer sukzessiven, linear-progressiven Zeit, wie sie neben den technischen Anordnungsbedingungen auch die von Anfang und Ende ausgehenden und das Neue betonenden Narrative der typo- und kinematographischen Medienkulturen prägte.

Der Opern- und *wuxia*-Film knüpfte an einen reichhaltigen Vorrat von Geschichten und Zeichen an, die in Form von Folklore, Literatur und Bühnenaufführungen Teil eines sozialen Gedächtnisses bildeten. Chinesische Bühnendramen werden in „zivile“ (*wen* 文) und „militärische“ (*wu* 武) Stücke unterschieden. Tan Xinpei, berühmter Operndarsteller und Chinas erster Filmstar, war spezialisiert auf militärische, männliche Rollen, die sich auch über ihre Martial-Arts- und Schwertkampffähigkeiten auszeichneten. Die Kategorie der militärischen Bühnendramen, der auch *Dingjun Shan* angehört, war es, die im frühen 20. Jahrhundert verstärkt für die filmische Adaption auserkoren wurde und die den Nährboden für die Kostüm- (*guzhuang xi* 古装戏 oder *guzhuang pian* 古装片) und Martial-Arts-Wellen der 1920er Jahre bildete.¹³⁶ Entscheidenden Einfluss auf den Martial-Arts-Film nahm zudem, wie bereits erwähnt, die literarische *wuxia*-Kultur. Die enge Verbindung zur Literatur ist ein charakteristisches Merkmal des chinesischsprachigen Martial-Arts- bzw. *wuxia*-Films, das ihn etwa vom US-amerikanischen Actionfilm abhebt. Gleichzeitig scheint die eingeschränkte Rolle der Typographie in China dafür gesorgt zu haben, einige der Hierarchien und Dichotomien zu vermeiden, die den Diskurs um die Repräsentationsmedien in „westlichen“ Gesellschaften begleiten. Darin lässt sich einer der Gründe für den regen Austausch und die wechselseitige Beeinflussung ausmachen, in dem die verschiedenen Repräsentationsformen von Martial Arts stehen.

¹³⁵ Vinzenz Hediger (2002), „Rituale des Wiedersehens. Der Kinofilm im Zeitalter seiner Verfügbarkeit auf Video.“ In: Ralf Adelman, Hilde Hoffman, Rolf F. Nohr (Hg.), *REC – Video als mediales Phänomen*. Weimar: VDG, S. 72-93.

¹³⁶ Farquhar/Berry (2005), S. 35.

So sind im chinesischsprachigen Raum, was auch in dem distinkten Ausgangsmaterial der literarischen *xia*-Kultur begründet ist, Computerspieladaptionen von Romanvorlagen, wie sie in den Unterhaltungsindustrien (nach wie vor) typographisch geprägter Gesellschaften eher die Ausnahme darstellen, keine Seltenheit. In diesem Zusammenhang erscheint es passend, dass sich eines der großen Verlagshäuser des frühen 20. Jahrhunderts für die Verwendung von Martial-Arts-Szenen im chinesischen Film der Republikzeit verantwortlich zeigte. Es handelt sich dabei um die Shanghaier Commercial Press (*Shangwu yinshuguan* 商务印书馆), die 1917 eine Abteilung für die Produktion von Filmen (*Shangwu yinshuguan yingxibu* 商务印书馆影戏部) eröffnete. Für diese drehte Ren Pengnian 任彭年 1919 den als Kriminal- oder Spionfilm eingeordneten *The Thief in the Car* (*Che zhong dao* 车中盗, erschienen 1920), der seiner Zeit als Verquickung von *shenguai* 神怪 (phantastische Elemente, wörtlich „Götter und Gespenster“) und *wuda* 武打 (akrobatische Kampfeinlagen) beschrieben wurde und als frühestes Beispiel für die Verwendung von *wuxia*-Elementen im Kino gilt. Als erste *wuxia*-Filme werden heute mitunter *Heroine Li Feifei* (*Nüxia Li Feifei* 女侠李飞飞, 1925) von Shao Zuiweng 邵醉翁 (Runje Shaw) oder *The Nameless Hero* (*Wuming yingxiong* 无名英雄, 1926) von Zhang Shichuan gehandelt, während der Begriff „*wuxia*-Film“ (*wuxia yingpian* 武侠影片) selbst erstmals in Bezug auf *The Hero of the Turmoil* (*Luanshi yingxiong* 乱世英雄, 1927) auftaucht.¹³⁷ Zur Zeit der Produktion von *The Thief in the Car* kann noch nicht von einem Genre des Martial-Arts-Films die Rede sein. Umso deutlicher zeigt sich hier jedoch schon früh die genrebeeinflussende und -überschreitende Qualität von Martial Arts, die ab den 1960er Jahren ihre Spuren auch im europäischen und US-amerikanischen Film hinterließ (man denke etwa an James Bond oder die *Pink-Panther*-Reihe) und mit Abebben des klassischen *wuxia*- resp. Kung-Fu-Films im Sinne relativ stabiler Genres seit den 1980er Jahren insbe-

¹³⁷ He Shuangbai 何双百 (2010), „Zhongguo wuxia dianying duan, xu jian de fazhan liu 中国武侠小说影断、续间的发展流.“ In: *Dianying pingjie* 电影评介 1 (2010), S. 17, 20. Hier: S. 17; Zhang Li (2012), S. 19.

sondere den urbanen Actionfilm sowie seit den 1990er Jahren mehr und mehr das historische Epos kennzeichnet. Inspiriert durch den Erfolg von *Burning of the Red Lotus Temple* beteiligte sich Ren Pengnian, dessen *Yan Ruisheng* 阎瑞生 aus dem Jahre 1921 als erster chinesischer Langspielfilm gilt, in der Folge mit Filmen wie *The Female Knight-Errant Black Peony* (*Nüxia hei mudan* 女侠黑牡丹, 1931), vor allem aber mit der zwischen 1928 und 1931 entstandenen dreiteiligen Reihe *Northeast Hero* (*Guandong daxia* 关东大侠) ebenfalls an der Welle von *wuxia*-Filmen und deren Genrebildung.

Vergleicht man den 1928 entstandenen Trendsetter und Meilenstein des Martial-Arts-Films *Burning of the Red Lotus Temple* mit *Dingjun shan*, so ergeben sich auf den ersten Blick nur wenige Parallelen. Führte Tan Xinpei in *Dingjun shan* [Abb. 1] ohne künstliche Beleuchtung zwischen einer statischen Kamera, die in etwa die Position des Zuschauers einnahm, und einem weißen Tuch, das den (Nicht-)Hintergrund bildete, Auszüge einer klassischen, auf dem 70. und 71. Kapitel (*hui* 回) des aus mündlicher Überlieferung hervorgegangenen Romans *Sanguo yanyi* 三国演义 (*Romance of the Three Kingdoms*) basierenden Oper auf, setzt *Burning of the Red Lotus Temple* [Abb. 2] bereits in höherem Maße auf intrinsische Narration, wechselnde Kameraeinstellungen, Montage etc., entspricht also eher dem Modell des klassischen Spielfilms. Die beiden Texte trennen entscheidende Jahre der Entwicklung filmischer Technik sowie – geht man von einem hegemonialen Modus des klassischen Hollywood-Films aus – der Transformation des Mediums in seine lange Zeit gültigen Anordnungsbedingungen und ästhetisch-narrativen Gestaltungsmerkmale. Nach dem Import der Technik selbst und der Aufführung US-amerikanischer Kurzfilme begann der Hollywood-Film in den 1920er Jahren seine Vormachtstellung in Chinas urbanen Zentren auszubauen. Auch unter dem Einfluss dieser ökonomisch-kulturellen Hegemonialisierungs- und Kolonialisierungsstrategie ist *Burning of the Red Lotus Temple*, ebenso wie die gesamte Entwicklung der chinesischen Filmindustrie und auch die Entwicklung des Films hin zu einer nationalen Industrie, zu lesen.



Abb. 1

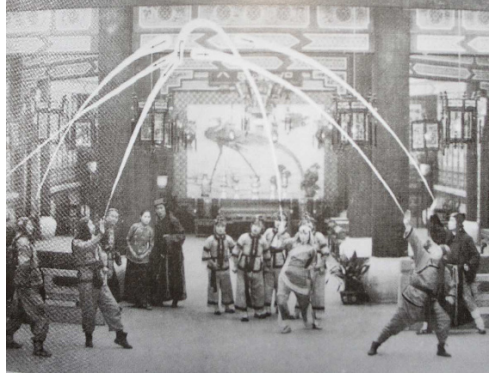


Abb. 2

Die Innovation des abendfüllenden Spielfilms und der ihn kennzeichnenden Wesenseigentümlichkeiten, allen voran der Montage, ist untrennbar verknüpft mit dem Dispositiv Kino. In den 1910er und 1920er Jahren wurden in China insbesondere in Küstengegenden (Shanghai, Hongkong) Kinosäle aufgebaut, mit denen sich der Film vom Dispositiv des Teehauses lösen sollte. Auch in Peking, das Anfang des 20. Jahrhunderts noch weniger als die kosmopolitische Küstenmetropole Shanghai im Austausch mit den Diskursen und Apparaten der industriellen Moderne stand und weiterhin stärker den Bühnenformen zugewandt war, sollten zwischen 1910 und 1920 elf Kinos errichtet werden und Filmpublika um ein zehnfaches anwachsen. Dies stellte eine Konkurrenz für die Oper dar, die jedoch in ihrer filmischen Repräsentation mehr Zuschauer als jemals zuvor erreichte.¹³⁸ Das sich wandelnde Dispositiv bedeutete auch einen stärkeren Verzicht des Publikums auf das Einnehmen von Getränken und Speisen, das Führen von Unterhaltungen sowie weniger Bewegung der Zuschauer im Saal, die nun

¹³⁸ Xiao 晓 (1921), „Beijing dianying shiye zhi fada 北京电影事业之发达.“ In: *Dianying zhoukan* 电影周刊 1 (1921); Hu Jubin (2003), S. 36.

stärker auf den Film fokussierten und von diesem gebannt werden konnten.¹³⁹ Hu Jubin argumentiert, dass die Loslösung des Films vom Teehaus der unterschiedlichen Natur von Film und Oper geschuldet sei: auf der einen Seite die hochgradig stilisierte und „künstliche“ Oper, auf der anderen das Realismusediktat des Spielfilms.¹⁴⁰ Jedoch weisen die frühen Reproduktionen von Opern, vertreten durch *Dingjun shan*, und der Martial-Arts-Film der späten 1920er Jahre, vertreten durch *Burning of the Red Lotus Temple*, in mindestens zwei Punkten Parallelen auf. Zum einen ist, soweit es sich anhand von Bildern des verloren gegangenen Films von 1928 sowie aus Sekundärquellen rekonstruieren lässt, der Modus der Betrachtung nach wie vor ein ähnlicher wie im Falle des Bühnendramas resp. des frühen chinesischen Opernfilms, insofern es sich um ein Kino der Attraktionen im Sinne performativ-visuellen Spektakels handelt, das sich in Form von akrobatischen Darbietungen und/oder dem gezielten Einsatz filmischer Techniken präsentiert. Nach Verblässen der ersten Verblüffung über die bewegten Bilder um die Jahrhundertwende geschah dies vor allem durch Bewegung der Kamera, Montage und Spezialeffekte. Diese in keinem Fall als antagonistisch zu begreifende, jedoch im Hinblick auf den ästhetischen Wandel des Martial-Arts-Films lohnenswerte Aufspaltung in vor (Choreographie, akrobatische Einlagen etc.) und in/nach der Kamera (Kamerawinkel und -bewegung, Zeitlupe, Zeitraffer, Montage, Soundeffekte, Bildnachbearbeitung, Spezialeffekte etc.) wird vor allem noch in Bezug auf den Kung-Fu-Film von Bedeutung sein und zu Aussagen über das Verhältnis von Kinematographie, Martial Arts und Postkinematographie führen. Die zweite Parallele liegt in der Kombination aus der seriellen Natur der kommenden Martial-Arts-Welle und dem Bezug auf vorgängige (literarische) Texte. Wie *Dingjun shan* ist auch *Burning of the Red Lotus Temple* kein autonomer Text, sondern basiert auf einer literarischen Vorlage, Pingjiang Buxiaoshengs *Legend of the Strange Swordsmen* (*Jianghu qixia zhuan* 江湖奇俠

¹³⁹ Guan Ji'an 管际安 (1922), „Yingxi shuru Zhongguo hou de bianqian 影戏输入中国后的变迁.“ In: *Xiqu zazhi* 戏曲杂志 1; Hu Jubin (2003), S. 37; Zum Teehaus als Raum und Dispositiv im Wandel der Moderne siehe Pang (2007), S. 133-163.

¹⁴⁰ Hu Jubin (2003), S. 35.

传, 1923). Der Film bildet dabei lediglich den Auftakt zu einer 18-teiligen Reihe, die zwischen 1928 und 1931 entstand.

Chinas Bühnentraditionen sollten den Martial-Arts-Film in mindestens drei Belangen prägen: 1) als Grundlage sowohl eines chinesischen Kinos der Attraktionen als auch 2) eines transtextuell wie transmedial geprägten Zuschauer-Medium-Text-Verhältnisses (narrativ, Figuren- und Darsteller-bezogen sowie hinsichtlich formaler und stilistischer Elemente) sowie 3) in Bezug auf den performativen Aspekt der Rollen und agierenden Darsteller.¹⁴¹ Einen Text wie *Burning of the Red Lotus Temple* prägen apparativ zwangsläufig das dem Westen entsprungene Medium und seine globalen technischen Standards, narrativ und formal sowohl die Logik und Regeln eines aufkommenden US-amerikanischen Genrekinos als auch lokale literarische Entwicklungslinien und performativ sowie visuell ein Kino des Spektakels, das von den akrobatischen Einlagen chinesischer Opernformen resp. technischen Spezialeffekten zehrt. Somit bildet *Burning of the Red Lotus Temple* ein frühes Beispiel für die komplexe Beziehung des chinesischen Martial-Arts-Films zu den Bezugsgrößen des Eigenen und des Fremden, des Lokalen und des Globalen.

2.1.2 Aufstieg und Fall eines Genres

Die zentralen Kategorien des frühen kommerziellen chinesischen Films waren der Kostüm- und der *wuxia*-Film, in dessen Zentrum sich der *wuxia shenguai pian* 武侠神怪片 („martial arts-magic spirit“-Film¹⁴²) befand. Anders als die

¹⁴¹ So zeichneten sich etwa gerade die Martial-Arts-Filme der 1960er bis in die frühen 1990er Jahre durch Darsteller aus, die selbst eine rigide Opernausbildung durchlaufen hatten. Bekanntestes Beispiel bildet das Trio Yuen Biao (Yuan Biao 元彪), Sammo Hung (Hong Jinbao 洪金宝) und Jackie Chan.

¹⁴² Zhang Zhen (2005b), „Bodies in the Air: The Magic of Science and the Fate of the Early “Martial Arts” Film in China.“ In: Sheldon H. Lu, Emilie Yueh-yu Yeh (Hg.), *Chinese-language*

zuvor populären, massenhaft produzierten und ebenfalls von kommerziellem Charakter geprägten Komödien (*guji danao (xiju) pian* 滑稽打闹(喜剧)片), deren Kurzfilmformat nicht die Anforderungen einer Genrebildung erfüllte, fügte sich der Kostümfilm problemlos in ein System der Produktion von Spielfilmen und erfüllte auf allen Ebenen die Voraussetzungen der Implementierung einer Genreproduktion. Möglich machte dies erst eine Reihe von Reformen innerhalb der sich in den frühen 1920er Jahren herausbildenden chinesischen Filmindustrie, die auf Expansion, gesteigertes Kapital und erhöhte Investitionen, schnellere Produktion und höheren Ausstoß setzten. Zhang Shichuan gründete im März 1922 in Shanghai die Produktionsfirma *Mingxing* 明星, die explizit mit filmischen Importen aus dem Westen in Konkurrenz trat und zu Chinas größtem Filmstudio der 1920er Jahre aufsteigen sollte. 1925 kündigte das Studio an, sein Kapital um 100,000 Yuan zu erhöhen, ein zweites Kino zu errichten, die Produktionsgeschwindigkeit anzukurbeln sowie Organisation und Management innerhalb der Produktionsfirma zu straffen und erreichte bereits im Folgejahr einen durchschnittlichen Ausstoß von mehr als einem Film pro Monat.¹⁴³ Nachdem zuvor zeitweise die Nachfrage das Angebot an Filmen deutlich übertraf und nicht ausreichend Vorführräume zur Verfügung standen, begannen nun, nachdem das Profitpotential von Investitionen in die Filmproduktion erkannt wurde, Studios wie Pilze aus dem Boden zu schießen. 1925 gab es in China bereits 175 Produktionsfirmen, von denen sich über 140 in Shanghai befanden.¹⁴⁴ *Da Zhonghua baihe* 大中华百合 und die 1925 von den „Shaw Brothers“ gegründete Produkti-

Film: Historiography, Poetics, Politics. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 52-75. Hier: S. 55.

¹⁴³ Li Suyuan 酈苏元, Hu Jubin 胡菊彬 (1996), *Zhongguo wusheng dianying shi* 中国无声电影史. Beijing 北京: Zhongguo dianying chubanshe 中国电影出版社; Yu Ji 虞吉 (2007), „Zaoqi Zhongguo leixing dianying yu shangye dianying chuantong 早期中国类型电影与商业电影传统.“ In: *Xiandai chuanbo: Zhongguo chuanmei daxue xuebao* 现代传播: 中国传媒大学学报 1 (2007), S. 75-78. Hier: S. 75.

¹⁴⁴ Ling Ling 凌玲 (2008), „*Huoshao honglian si: quanwei xiaojie yu ruozhe menghuan – jian lun ershi shiji ershi niandai dazhong xinli taishi* 《火烧红莲寺》: 权威消解与弱者梦幻——兼论二十世纪二十年代大众心理态势.“ In: *Dianying pingjia* 电影评价 20 (2008), S. 14-15. Hier: S. 15; Zhu Jian 朱剑, Wang Chaoguang 汪朝光 (1991), *Minguo yingtian jishi* 民国影坛纪实. Nanjing 南京: Jiangsu guji chubanshe 江苏古籍出版社, S. 23.

onsfirma *Tianyi* 天一 verfahren nach einem ähnlichen Muster und waren nach erfolgreichen Reformen beinahe gleichauf mit *Mingxing*. *Tianyi* erschloss oben-
 drein erfolgreich den bedeutenden Markt chinesischer Diasporagemeinden in
 Südostasien, der einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss auf die spätere Mar-
 tial-Arts-Welle haben sollte und dem Genre so bereits früh eine zusätzliche
 transnationale Komponente verlieh. Die Reformen der chinesischen Filmindust-
 rie Mitte der 1920er Jahre (Erhöhung des Kapitals, Verbesserungen in den Be-
 reichen Management, filmischer Technik und Methoden narrativer Darstellung
 sowie Steigerung der Produktionsgeschwindigkeit) waren die Basis dafür, dass
 sich der Kostümfilm zu einem relativ stabilen kommerziellen Genre entwickeln
 konnte. Hinzu kam, dass der Kostümfilm an traditionelle Formen kultureller
 Repräsentationssysteme anknüpfte und sich auf etablierte Geschichten im sozia-
 len Gedächtnis der Zuschauer stützte.

Der Höhepunkt der Welle lag in den Jahren 1927 und 1928, in denen
 mehr als 75 Kostümfilme produziert wurden.¹⁴⁵ Im Zuge einer Renaissance
 von *wuxia*-Literatur kam 1928 *Burning of the Red Lotus Temple* in die Kinos, in
 dem erstmals in der Geschichte des Films die Elemente des „fliegenden Rit-
 ters“ (*feixia* 飞侠), der weiblichen *xia* (*nüxia* 女侠) und der Vereinigung von
wuxia und *shenguai*¹⁴⁶ gemeinsam auf der Leinwand zu bestaunen waren, die
 nicht nur die Martial-Arts-Welle der 1920er Jahre prägten, sondern bis heute ihre
 Spuren im Martial-Arts-Komplex hinterlassen. Animiert vom Erfolg von
Burning of the Red Lotus Temple produzierten bald beinahe sämtliche Studios
 vorwiegend *wuxia*- bzw. *wuxia-shenguai*-Filme.¹⁴⁷ Schätzungen zufolge haben
 die ca. 50 Shanghaier Filmstudios im Zeitraum von 1928 bis 1931 etwa 400

¹⁴⁵ Li Suyuan/Hu Jubin (1996).

¹⁴⁶ Zur Frage der umstrittenen Chronologie von *wuxia*- und *shenguai*-Elementen auf der Leinwand
 und deren Etablierung als distinkte Genres siehe Teo (2009), S. 27.

¹⁴⁷ Ling Ling (2008), S. 14; Cheng Jihua 程季华, Li Shaobai 李少白, Xing Zuwen 邢祖文 (1980),
Zhongguo dianying fazhan shi: chu gao 中国电影发展史: 初稿. Beijing 北京: Zhongguo
 dianying chubanshe 中国电影出版社, S. 133.

Filme produziert, wovon ca. 250 *wuxia*-Filme gewesen sein sollen.¹⁴⁸ Mag diese Zahl – ebenso wie die 300 zwischen 1971 und 1973 produzierten Kung-Fu-Filme¹⁴⁹ – auch die Produktionsrate des Martial-Arts-Films nach dessen Wiedereinzug in das chinesische Festland und globalem Comeback nach 2000 in den Schatten stellen, gestaltet sich die Situation heute so, dass neben dem Kinofilm mit seinen damals noch nicht existenten Mehrfachverwertungsketten – welche die Möglichkeiten und Anreize eines Mehrfachsehens multiplizieren – zahlreiche Fernsehserien sowie jährlich ca. 100 Martial-Arts-Computerspiele¹⁵⁰ produziert werden und der Martial-Arts-Komplex zudem in die globalen Unterhaltungsindustrien eingezogen ist und von diesen koproduziert wird. Darüber hinaus sind die reinen Produktionszahlen hinsichtlich der Frage, wie viele Zuschauer vom *wuxia*-Film der 1920er Jahre tatsächlich erreicht wurden, wenig aussagekräftig. Entscheidend ist vielmehr das damalige Dispositiv des Films und die Tatsache, dass dieser auf Grund seiner Gebundenheit an die Institution Kino und deren Konzentration auf die urbanen Zentren Chinas nur einen geringen Teil der gesamten Bevölkerung zu erreichen vermochte.¹⁵¹ Heute hingegen fungiert das Kino weitgehend als Lancierungsplattform, während seine Rolle für die Breitenwirkung des Films in China hinsichtlich des legalen und illegalen Videomarktes sowie der Verbreitung von Film im World Wide Web als marginal zu bezeichnen ist. Mag die Genrebildung des Martial-Arts-Films in den 1920er Jahren in hohem Maße davon profitiert haben, auf die bereits etablierte Ordnung und

¹⁴⁸ Cheng Jihua/Li Shaobai/Xing Zuwen (1980), S. 133; siehe auch Zhang Zhen (2005a), *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago: University of Chicago Press, S.199; Zhang Li (2012), S. 44.

¹⁴⁹ Grace L. K. Leung (Liang Lijuan 梁丽娟), Joseph M. Chan (Chen Taowen 陈韬文) (1997), „The Hong Kong Cinema and its Overseas Market: A Historical Review, 1950-1995 = Haiwai shichang yu Xianggang dianying fazhan de guanxi (1950-1995) 海外市场与香港电影发展的关系 (1950-1995)“. In: Hong Kong Urban Council = *Xianggang shizhengju* 香港市政局 (Hg.), *Fifty Years of Electric Shadows: Hong Kong Cinema Retrospective = Guangying binfen wushinian: Xianggang dianying huigu zhuanji* 光影缤纷五十年: 香港电影回顾专题. Hong Kong: Hong Kong Urban Council, S. 143-151, hier S. 145.

¹⁵⁰ Zheng Baochun (2011), S. 19.

¹⁵¹ Diesem Missstand versuchte man nach Gründung der Volksrepublik China durch Entsendung mobiler Vorführteams in die ländlichen Gebiete zu begegnen – zu einer Zeit, als der Martial-Arts-Film längst verpönt und verbannt war.

den Reichtum der *wuxia*-Literatur zurückgreifen zu können, erreicht die heutige Situation des Martial-Arts-Komplexes eine andere Qualität hinsichtlich der Dichte seiner Netzwerke sowie seiner Breitenwirkung sowohl was die Erreichbarkeit lokaler als auch globaler Publika angeht, was wiederum globale Kanäle und Rückkanäle schafft. Der Ausstoß an Genrefilmen in den 1920er Jahren stellte jedoch zweifelsfrei eine Premiere in der Geschichte des chinesischen Films dar: „Er schuf die wirtschaftliche Basis für den nationalen Film und erhöhte den Marktanteil des heimisch produzierten Films.“¹⁵² Laut Yu Ji liegt der zentrale Grund für die Ablösung des Kostümdramas durch den *wuxia*-Film in dessen noch stärker ausgeprägten Genrequalitäten und größerem Potential visueller Darstellungskraft.¹⁵³ Gleichzeitig ist es jenes visuelle Element, das die von diesem scheinbaren Umbruch hinterlassenen Lücken wieder zu schließen vermag. Wie Zhang Zhen aufzeigt, prägte der klassische Kostümfilm das kommerzielle chinesische Kino durch seinen von Ambiguität gekennzeichneten „altertümlichen“ Stil, der mitunter (ultra)moderne, expressionistische Züge annehmen konnte und hinsichtlich seiner Verquickung von „archaische[n] Phantasien und moderne[n] Bedürfnissen“ ästhetisch als Vorläufer der geballten visuellen Darstellungskraft des *wuxia-shenguai*-Films gesehen werden kann.¹⁵⁴

Lagen die Genrequalitäten des Kostümfilms zu weiten Teilen in seiner wiederkehrenden Thematik, die von sämtlichen involvierten Studios binnen seiner kurz währenden Blütephase wiederholt reproduziert und neu verpackt wurde, vermochte der *wuxia*-Film in dieser Hinsicht eine sehr viel größere Bandbreite zu liefern und brachte diverse Ausprägungen hervor, wie etwa den Rachefilm oder Filme über die Entfernung von Tyrannen.¹⁵⁵ In letzterem Topos zeigt sich einmal mehr die literarische und historiographische Traditionslinie des *wuxia*-Films, findet sich der Tyrannenmord doch bereits prominent bei Sima Qians Han-zeitlichen Schilderungen von *xia* der Qin-Dynastie. Galt der *wuxia*-Film auch zu weiten Teilen als billige, hastig heruntergekurbelte Massenware, so

¹⁵² Ling Ling (2008), S. 14.

¹⁵³ Yu Ji (2007), S. 76.

¹⁵⁴ Zhang Zhen (2005b), S. 57-58, Zitat auf S. 58.

¹⁵⁵ Yu Ji (2007), S. 76.

gestaltete er sich doch schon damals alles andere als homogen. Entsprechend bilden die Schlagworte, mit denen man der Breite an wahrgenommenen Strömungen gerecht werden wollte, keine exklusiven Kategorien, sondern arbeiten auf unterschiedlichen Ebenen. So bildet beispielsweise im ersten Teil¹⁵⁶ der Reihe *Swordswoman of Huangjiang* (*Huangjiang nüxia* 荒江女侠, 1930) eine Vogelkreatur, die in der zweiten Hälfte des Plots im Grunde keine Rolle mehr spielt, weitgehend das einzig dezidiert phantastische Element. Selbst die *feixia*, jene fliegenden Heldenfiguren, die Hsiao-hung Chang als definierendes Element von *wuxia* in Abgrenzung zu Kung Fu anführt,¹⁵⁷ kommen hier nicht zum Einsatz. Ein Film konnte *wuxia shenguai pian*, *nüxia pian* und Rachefilm zugleich sein. Es entwickelte sich gar eine eigene Welle sogenannter *huoshao*-Filme, zu der neben dem 18-teiligen Vorbild *Huoshao honglian si* auch jene Texte zählen, die allein durch Verwendung von „*huoshao*“ im Titel an dessen Erfolg teilzuhaben versuchten. Nicht zu Unrecht verwendet Zhang Zhen den Begriff „Hypergenre“ um den Komplex an Martial-Arts-Filmen zu beschreiben, der in den Jahren 1928 bis 1931 entstand.¹⁵⁸ Als ein abgesteckte Grenzen beschreibender Begriff erscheint *Genre* im Kontext von *guzhuang*, *shenguai* und *wuxia pian* problematisch und wenig fruchtbar. Die Annahme zwischen fixen Kategorien entstehender „Hybride“ verweist auf einen Reinheitsgedanken, dem eine Vielzahl von Elementen und Prozessen gegenüberzustellen wäre, die den vermeintlich puren Genres bereits vorausgingen. So zeigt Stephen Teo anhand von *Romance of the West Chamber* (*Xixiang ji* 西厢记, 1927) die Tendenz auf, schon im *guzhuang pian* mehrere Genres in einem zu versammeln.¹⁵⁹

Der von *Burning of the Red Lotus Temple* entfachte Trend des phantastischen *wuxia shenguai pian* wiederum beweist als Verbindungsstück zwischen Martial Arts und chinesischer Mythologie, wie im Ansatz auch schon oben er-

¹⁵⁶ Es ist umstritten, ob es sich um den ersten oder sechsten Teil handelt.

¹⁵⁷ Hsiao-hung Chang (2007), „The Unbearable Lightness of Globalization.“ In: Darrell William Davis, Ru-Shou Robert Chen (Hg.), *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. London [et al.]: Routledge, S. 95-107. Hier: S. 98.

¹⁵⁸ Zhang Zhen (2005b), S. 56.

¹⁵⁹ Teo (2009), S. 29.

wähnter *The Thief in the Car*, die Netzwerkqualität des Martial-Arts-Komplexes. Gleichzeitig ist der *wuxia*- und vor allem der *wuxia-shenguai*-Film Ausdruck eines Strebens nach optisch eindrucksvolleren Effekten und visueller Stimulierung der Zuschauer im Anschluss an die Konsolidierungsphase des kommerziellen Genrefilms.¹⁶⁰ In der Wahl phantastischer und kurioser Stoffe aus dem reichen Vorrat an Geschichten zeigt sich, ähnlich wie bereits zuvor im Falle von *Dingjun shan*, wie bewusst jene Elemente zur filmischen Umsetzung herangezogen wurden, die ein hohes Potential an visueller Darstellungskraft besaßen. Das Publikum zeigte sich begeistert von *Burning of the Red Lotus Temple* und war voller Euphorie hinsichtlich des Spektakels des lokal produzierten Films.¹⁶¹ Wie in zeitgenössischen Texten zu lesen ist, legten die Zuschauer zum Teil ein fanatisches Verhalten an den Tag, das gereicht haben soll von heftigem Beifall, über die ehrfürchtige Verbrennung von Räucherstäbchen im Kinosaal, bis hin zu Fällen der Auswanderung in die Berge, um sich dem Daoismus oder den Kampfkünsten zu verschreiben.¹⁶² Dies lag nicht zuletzt an den für seine Zeit herausragenden und bis dahin ungesesehenen Spezialeffekten.¹⁶³ Mittels Trickphotographie bannte man zugleich reale Personen und animierte Wesen auf die Leinwand, brachte Menschen zum Fliegen und verlieh ihnen magische Kräfte.¹⁶⁴ Dabei handelte es sich häufig um die filmische Umsetzung von Motiven der literarischen *wuxia*-Kultur, die bereits in Illustrationen visuelle Darstellungen erfahren hatten. Die aus den Handflächen der *xia* abgefeuerten Energiebahnen und die darin fliegenden Schwerter, die in *Burning of the Red Lotus Temple* zur Begeisterung des Publikums auf die Leinwand gebracht wurden, waren schon in Illus-

¹⁶⁰ Yu Ji (2007), S. 76.

¹⁶¹ Hui Tao 蕙陶 (1929), „*Huoshao honglian si shou huanying de ji zhong yuanyin* 火烧红莲寺受欢迎的几种原因.“ In: *Xin yinxing* 新银星 11 (1929).

¹⁶² Vgl. Zhang Zhen (2005b), S. 54.

¹⁶³ Zu den technisch-ästhetischen Gestaltungsmerkmalen und Spezialeffekten des chinesischen Films der 1920er und 1930er Jahre einschließlich der fliegenden *xia* in *Burning of the Red Lotus Temple* siehe auch Feng Min 封敏, Shao Zhou 少舟, Jin Fenglan 靳凤兰 (1992), *Zhongguo dianying yishu shigang* 中国电影艺术史纲. Tianjin 天津: Nankai daxue chubanshe 南开大学出版社.

¹⁶⁴ Yu Ji (2007), S. 76.

trationen seiner 1923 seriell in der Shanghaier *Hong zazhi* 红杂志 erschienenen Vorlage *Legend of the Strange Swordsmen* zu sehen.¹⁶⁵ Bilder fliegender Frauen finden sich indes bereits seit dem 8./9. Jahrhundert in buddhistischer und hinduistischer Mythologie. Unter Einsatz von Tricktechnik vermochte der Film derartige Motive in Bewegung zu übersetzen und im Zusammenspiel von visueller Mimesis und Illusion unvorhergebrachte Wahrnehmungsangebote zu erzeugen. Die prominente Rolle des in Bewegung versetzten menschlichen Körpers und dessen Bedeutung für das visuelle Spektakel war eine Neuerung nicht nur gegenüber dem zuvor populären Kostümdrama. Neben visuell befriedigenden Actionszenen diente der Körper des *xia* auch der Verkörperung eines noblen Geistes und wurde zur Projektionsfläche moralischer und kultureller Bedeutung.¹⁶⁶ So umfasst das Konzept des *xia* ein Handeln entlang eines spezifischen Wertekonzeptes, insbesondere geprägt von Mitmenschlichkeit (*ren* 仁) und Rechtschaffenheit (*yi* 义), das mittels der martialischen Fähigkeiten der Heldenfiguren durchgesetzt wird. Gleichzeitig ist der *wuxia*-Film der 1920er Jahre Ausdruck einer sich wandelnden Wahrnehmung des Körpers in Raum und Zeit, beflügelt durch die Auseinandersetzung mit neuen technischen Errungenschaften in den Bereichen Medizin, Photographie und Transport.¹⁶⁷ In dieser Hinsicht ist der Martial-Arts-Film in doppelter Weise Schauplatz scheinbar widersprüchlicher Bedeutungen. Abhängig von den Bedürfnissen seines Publikums stehen sich zunächst das visuelle Spektakel und die Projektion moralisch-kultureller bzw. politischer Bedeutung gegenüber. Zugleich markiert er ein Spannungsfeld archaischer (religiöser, kultureller) Werte und (narrativer, ästhetischer) Traditionen auf der einen, Wissenschaft und Modernisierung (auch „Verwestlichung“) auf der anderen Seite.

Stand der Martial-Arts-Film, so etwa hinsichtlich seiner „halb chinesisch, halb westlich“¹⁶⁸ angelegten Kulissen, auch weiterhin in einem technisch-

¹⁶⁵ Siehe hierzu auch die Abbildung bei Jia Leilei (2014), S. 33.

¹⁶⁶ Zhang Zhen (2005b), S. 58-62.

¹⁶⁷ Zhang Zhen (2005b), S. 61-62.

¹⁶⁸ Cheng Jihua/Li Shaobai/Xing Zuwen (1980), S. 135.

ästhetischen Abhängigkeitsverhältnis zum ausländischen Film, markiert dessen serielle Produktion den Einzug der klassisch chinesischen Erzählweise fortgesetzter Episoden in die narrativen Muster des Films.¹⁶⁹ Die 13-teilige Reihe *Swordswoman of Huangjiang* ist nicht nur ein weiteres Beispiel für die Übernahme einer seriellen Erzählweise in den frühen *wuxia*-Film, sondern zeigt, dass auch einzelne *installments* nicht zwangsläufig linear-narrativen Mustern folgten, wie sie in der europäischen Neuzeit Literatur und Kinematographie prägten. *Uproar at the Baolin Temple* (*Da nao baolin si* 大闹宝林寺, 1930), der erste Teil der Reihe, zählt neben *Red Heroine* (*Hongxia* 红侠, 1929) und *The Valiant Girl Nicknamed White Rose* (*Nüxia bai meigui* 女侠白玫瑰, 1929) zu den einzig erhalten gebliebenen Filmen des frühen *wuxia*-Zyklus. Anstelle eines linearen Spannungsbogens und einer Erzählung in drei Akten präsentiert der Film, ganz in Manier der dezentralisierten, Figuren-fokussierten und episodenhaften Narrative literarischer Martial-Arts-Geschichten, zwei voneinander relativ losgelöste Abenteuer seiner Heldin. Diese, eine archetypische *nüxia*-Figur, rettet im ersten Teil des Films gemeinsam mit ihrem Bruder einen Jungen aus den Fängen einer menschengroßen Vogelkreatur, während es das Duo in der zweiten Hälfte mit einer Räuberbande aufnimmt, die sich im titelgebenden Tempel versteckt hält.

Die seriell angelegte Produktionsweise des frühen Martial-Arts-Films kann gesehen werden als eine Art Verknennung der dem Kinofilm inhärenten Anordnungs- und Nutzungsstrukturen, nimmt jedoch auch bereits das Fernsehen vorweg, welches sich in China erst mit Beginn der 1980er Jahre etablieren konnte. Mit dem Import der filmischen Technik mag sich China zwar zwangsläufig deren Dispositionen und damit zu einem gewissen Grad den ihrer Entwicklungsgeschichte zugrundeliegenden Denk- und Sinnstrukturen ausgesetzt haben. Die ästhetisch-narrative Gestaltung des Films zeugt jedoch von einer diskursiven Aneignung der global standardisierten Medientechnik. Zwar brachte auch die US-amerikanische Filmindustrie von der Stummfilm-Ära bis in die 1950er Jahre hinein zahlreiche Serials hervor, deren Fortsetzungsgeschichten und Cliffhanger-

¹⁶⁹ Ling Ling (2008), S. 14.

Enden die Zuschauer Woche für Woche ins Kino locken sollten. Jedoch präsentierte sich der seriell angelegte *wuxia*-Film anders als das US-Serial nicht nur in Spielfilmlänge, sondern in seiner Hochphase auch als das dominante Phänomen der Filmindustrie und Kinokassen. Zudem ist die Produktions- und Erzählweise des seriellen *wuxia*-Films zu verstehen als Anknüpfung an die in der Republikzeit als Fortsetzungsgeschichten in Zeitungen publizierten *wuxia*-Romane und, in der Verlängerung, die Traditionslinie des Kapitelromans (*zhanghui xiaoshuo* 章回小说), wie er aus oralen Erzählungen hervorging und in der späten Yuan- (1279-1368) und frühen Ming-Zeit (1368-1644) prominent wurde. *Zhanghui xiaoshuo*, in deren Stil auch die klassischen Ming-zeitlichen Romane *Sanguo yanyi* und *Shuihu zhuan* verfasst sind, arbeiten mit narrativ relativ unabhängigen Kapiteln, die eher durch Figuren als durch ein überbordendes Narrativ verknüpft sind.¹⁷⁰ Anklänge an narrative Strukturen von Marktplatzerzählungen und Literatur sind als bedeutender Faktor der Popularität des *wuxia*-Films und seiner Etablierung als kommerziell erfolgreiches Genre zu werten.¹⁷¹ Gemeinsam mit jenen Traditionslinien beeinflussten den *wuxia*-Film, wie auch das US-Serial, die Bedingungen des industriellen Apparats und das Konsumbedürfnis einer wachsenden urbanen Bevölkerung. Wohingegen das Phänomen der seriellen Produktion im Kostümfilm höchst selten und begrenzt war, besaßen Filmstudios nun häufig eigens auf die Produktion von *wuxia-shenguai*-Filmen ausgelegte Manufakturen, die, zumeist entlang literarischer Vorgaben und den Faktor der Effizienz ausnutzend, Filme in Serie produzierten.¹⁷² Die einzelnen Teile endeten dabei in der Regel mit einem Cliffhanger (eine offene, spannungsgeladene Situation) und ließen so keine fix voneinander zu trennenden Enden und Anfänge zu.¹⁷³ Damit knüpfte der *wuxia*-Film auf einer weiteren Ebene an die narrativen Mittel von

¹⁷⁰ Zum *zhanghui xiaoshuo* siehe Hu Shi (1980); Ming Dong Gu (2006), *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System*. Albany: State University of New York Press, insbesondere S. 62 ff.

¹⁷¹ Ling Ling (2008), S. 15.

¹⁷² Cheng Jihua/Li Shaobai/Xing Zuwen (1980), S. 134; Yu Ji (2007), S. 77.

¹⁷³ Ma Junxiang 马军骧 (1990), „Zhongguo dianying qingxie de qipaoxian – zaoqi dianying xingtai sikao 中国电影倾斜的起跑线——早期电影形态思考.“ In: *Dianying yishu* 电影艺术 1 (1990), S. 12.

Marktplatzerzählungen und seriell publizierter *wuxia*-Literatur an: „Late nineteenth-century novelists and publishers often ended their tales with a promise of “new and exciting plots” in future episodes, knowing that this prospect would bring readers to their shops for the next installment.“¹⁷⁴ Wie Paize Keulemans in seiner Diskussion der Verwendung von Onomatopoesie im spätkaiserlichen Martial-Arts-Roman herausarbeitet, wurden zur Spannungssteigerung häufig akustische Schocks in Verbindung mit Cliffhanger-Enden evoziert:

An acoustic shock followed by suspense is a recurrent feature of martial arts novels. Most frequently, it is found at the ends of chapters, or [...] at the end of a novel that is part of a longer series. At those points, the reader is no less surprised than the character in the novel. A typical cliffhanger ending would read: “Yunsheng came down from the roof and fell PUDONG, into a pit. If you want to know whether he lived or died, listen to the next section.” Or: “He pulled his sword and struck, BENG 崩 a flash of red sprang forth. If you were to ask whether Master Liu lived or died, listen to the exposition in the next section.” Even though he knows that everything will be all right and that Master Liu will not die, the reader is, for a few pleasurable seconds, suspended in mid-air along with the sword that might actually fall.¹⁷⁵

Hier zeigt der Martial-Arts-Roman eine konkrete Verbindung von Narrativität (serielle Erzählweise, Cliffhanger) und Spektakel (sinnlich stimulierende Qualitäten). Demnach ist für den *wuxia*-Film neben einer narrativen auch eine Traditionslinie des Spektakels auszumachen, die nicht auf die Bühnenformen beschränkt ist (gleichwohl der Einsatz von Onomatopoesie im Roman wiederum in Beziehung zur auditiven Gestaltung des chinesischen Bühnendramas gesehen werden kann) und nicht erst mit den technisch-apparativen Medien einsetzt.

Durfte es dem Narrativ und Spektakel des frühen *wuxia*-Films auch nicht an kämpferischen Einlagen fehlen, so fällt an den erhalten gebliebenen Filmen doch auf, dass diese nicht von Kampfsequenzen dominiert sind. Zusammengekommen bringen es die Kampfsequenzen allenfalls auf eine Laufzeit von wenigen Minuten. Die Filme definieren sich demnach weder alleine über eine Fülle an Action noch über den Einsatz von akrobatischen Einlagen oder Spezialeffekten.

¹⁷⁴ Paize Keulemans (2007), „Listening to the Printed Martial Arts Scene: Onomatopoeia and the Qing Dynasty Storyteller’s Voice.“ In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 67.1, S. 51-87. Hier: S. 64.

¹⁷⁵ Keulemans (2007), S. 63.

Vielmehr sind es nicht zuletzt Wertekonzepte, Figuren/Archetypen, Settings, Erzählungen sowie der Schatz an Zeichen und Bildern, die gemeinsam mit dem Element des Kampfes in Erscheinung treten und das Selbstverständnis sowie die diskursive Einordnung der Filme ausmachen. So finden sich noch vor der ersten Hochphase des *wuxia*-Films – und über 90 Jahre vor Jia Zhangkes 贾樟柯 *A Touch of Sin* (*Tianzhu ding* 天注定, 2013) – Beispiele zeitgenössisch angesiedelter Filme, denen von ihren Produzenten oder Kritikern ein *wuxia*-Kontext zugewiesen wurde.¹⁷⁶ Der Fokus auf der Figur des *xia* und ihren Werten zeigt sich in der Literatur bzw. ihrer Klassifizierung auch etymologisch. Sie wurde im 19. Jahrhundert noch als *xiayi* 侠义 bezeichnet, was den Fokus mit der Rechtfertigung *yi* auf das Wertekonzept der Heldenfiguren legte, bevor im 20. Jahrhundert der *wuxia*-Begriff vom japanischen *bukyo* übernommen und das martialische Element hervorgehoben wurde. Damit wurde nach Stephen Teo eine moderne Weltordnung angerufen, die nach militärischer Stärke verlangte.¹⁷⁷ Gleichzeitig können wir darin die Traditionslinie der militärischen (*wu*) Oper erkennen, die zu diesem Zeitpunkt bereits mit dem Film in Berührung gekommen war, der sich unter seinem Grundprinzip der Bewegung besonders für akrobatische Kampfeinlagen anbot. Die Prominenz des Kampfes sollte sich jedoch erst später mit Herausbildung des Neuen *wuxia*-Films und insbesondere des Kung-Fu-Films abzeichnen. Wie die erhalten gebliebenen Beispiele zeigen, wäre eine Lesart des frühen *wuxia*-Films als ein rein performativ-visuelles Spektakel einseitig. Wo etwa im ersten Teil von *Swordswoman of Huangjiang* Kämpfe ausgefochten werden, macht die Inszenierung zunächst wenig Gebrauch von den Wesenseigentümlichkeiten des Films, also der Montage und bewegten Kamera, die nach Deleuze erst ein Bewegungs-Bild hervorbrachten.¹⁷⁸ Stattdessen bleibt Bewegung darin an Figuren gekoppelt. Dem ist jedoch die finale Auseinandersetzung gegenüberzustellen, in der auf geschickte Weise vom Mittel der Parallelmontage Gebrauch gemacht wird. Die Heldin, ihr Bruder und ein loyaler

¹⁷⁶ Siehe beispielsweise die Diskussion von *Hongfen kulou* 红粉骷髅 (1922) in Teo (2009), S. 26.
¹⁷⁷ Teo (2009), S. 2-3.

¹⁷⁸ Deleuze (1997a).

Tempeldiener sind an drei verschiedenen Orten in Kämpfe mit der Räuberbande verwickelt. Mittels Parallelmontage wechselt der Showdown zwischen diesen drei Rahmen, die sich schließlich vermischen und so neue Konstellationen hervorbringen. Der Einsatz der Montage verleiht der Sequenz eine Dynamik und Rasanzenz wie sie die vorherigen Kampfeinlagen nicht boten. Darüber hinaus zeigt sich im Mittel der Parallelmontage aber auch eine neue Ästhetik von Zeit und Raum. Nahtlose räumliche Sprünge bei (diegetisch) zeitlicher Parallelität zeichnen diese Ordnung aus. Ferner spielen sich die Kampfszenen mitunter zwischen mehr als zwei Personen ab, zeigen später, auf die Parallelmontage folgend, auch mehrere parallel ablaufende Kämpfe in ein und derselben Einstellung und erhalten so ein dezentalisierendes Moment. Eine der drei Sequenzen, ein waffenloser Kampf zwischen dem ganz offensichtlich nicht der Kampfkunst mächtigen Tempeldiener und einem der Räuber, präsentiert sich mehr in Slapstick- und Opernmanier als seine Parallelsequenzen, ist eher Verfolgungsjagd und Gerangel als Kampf, zeigt unter anderem den Einsatz von gängigen Props der Peking-Oper und erinnert in seiner Rasanzenz und verspielten Art beinahe an die späteren Eskapaden eines Jackie Chan. Andere Szenen wiederum, wie der auf einer Treppe angesiedelte Schwertkampf, lässt Einflüsse des US-amerikanischen Swashbucklers erkennen. Auch in dieser Hinsicht zeugt der Film – wie schon in der Verquickung von Kinematographie, *wuxia*-Kultur und serieller Narration – von sich überlagernden und vermengenden polyphonen und polychronen Mustern der Repräsentation und Wahrnehmung, in denen sich das vermeintlich Eigene und das vermeintlich Fremde letztlich nicht mehr voneinander trennen lassen, sondern bereits zu einer Aktualisierung des (das Fremde beinhaltenden) Eigenen geworden sind.¹⁷⁹

Stabilität in Bezug auf sein Publikum bildet eine weitere Voraussetzung für Existenz und Erfolg eines Genrekinos.¹⁸⁰ Der seriell produzierte *wuxia*-Roman und seine filmische Adaption entsprachen als Teil einer Populärkultur

¹⁷⁹ Vgl. Dirk Baecker (2000), *Wozu Kultur?* Berlin: Kulturverlag Kadmos; Kramer (2004).

¹⁸⁰ Wang Yiwen 王宜文 (2004), „Qianxi xin Zhongguo leixing dianying de lishi yu jingyu 浅析中国类型电影的历史与境遇.“ In: *Dangdai dianying* 当代电影 6 (2004), S. 11-13. Hier: S. 11.

den Konsumbedürfnissen der wachsenden Bevölkerung der sich industrialisierenden Großstädte.¹⁸¹ Diesbezüglich merkt Ling Ling an, dass die Bedeutung von *Burning of the Red Lotus Temple* für den chinesischen Film bisher nicht hinreichend beachtet worden sei. Der Film sei Ausdruck der Psychologie der Massen jener Zeit, während die spezielle Lage der Psychologie der Massen umgekehrt die Entwicklung des nationalen Films begünstigt habe.¹⁸² Warf die offizielle Geschichtsschreibung *Burning of the Red Lotus Temple* und Konsorten noch vor, durch ihr Angebot an eskapistischen Phantasien von den realen Konflikten der Menschen abzulenken und durch den propagierten Individualismus Widersprüche zwischen den Klassen zu verhüllen,¹⁸³ argumentiert Ling Lings Artikel aus der Zeit nach dem kommerziellen Comeback des Martial-Arts-Films auf dem Festland, dass die *wuxia*-Welle um 1930 als Schlag gegen die Obrigkeit und vorherrschende Ordnung sowie als Befriedigung der Bedürfnisse der schwachen und unterdrückten Massen fungiert habe. Weder die Revolution von 1911 noch die gegen den Versailler Vertrag gerichtete Bewegung des vierten Mai, so die Argumentation, haben etwas an Chinas Unterdrückung durch Imperialismus und feudalistische Einflüsse geändert, weshalb die fiktive Zerschlagung von Ordnung und der Gerechtigkeitsanspruch der Heldinnen und Helden im *wuxia*-Film in höchstem Maße den Bedürfnissen der unteren sozialen Schichten entsprachen und die phantastischen Traumwelten dieser Filme einen fiktiven Ausweg aus den Leiden des Alltags boten. „In Filmkreisen hat dieses Bedürfnis nach Beseitigung der politischen Ordnung und Machtstrukturen unmittelbar die Pioniere des nationalen Films dazu animiert, die Monopolisierung der chinesischen Filmindustrie durch den Imperialismus zu zerschlagen.“¹⁸⁴ Umgehend nach der Geburt des Films reisten 1896 ausländische Geschäftsleute nach China, organisierten dort Aufführungen, drehten Filme, investierten in Kinos und schufen sich eine Monopolstellung auf dem chinesischen Markt. Während der ersten

¹⁸¹ Zhang Li (2012), S. 31; Luo Liqun 罗立群 (2008), *Zhongguo wuxia xiaoshuo shi* 中国武侠小说史. Shijiazhuang 石家庄: Huashan wenyi chubanshe 花山文艺出版社, S. 194.

¹⁸² Ling Ling (2008), S. 14.

¹⁸³ Cheng Jihua/Li Shaobai/Xing Zuwen (1980), S. 135.

¹⁸⁴ Ling Ling (2008), S. 14.

20 Jahre nach Einführung des Mediums existierte kein nennenswerter Markt für chinesischen Film und keine nationale Filmindustrie. Die wenigen großen Kinos befanden sich in den Händen ausländischer Geschäftsleute und hatten dementsprechend beinahe ausschließlich ausländische Filme im Programm. Die Herausbildung eines kommerziellen Genrekinos, allen voran die *wuxia*-Welle, ist zu einem gewissen Grad dafür verantwortlich, dass eine nationale Filmindustrie entstehen konnte und der chinesische Film sich aus seiner Fremdbestimmung zu lösen vermochte.¹⁸⁵ In dieser Hinsicht hat der Martial-Arts-Film der chinesischen Filmindustrie bereits zweimal den Weg aus der Krise aufgewiesen: Ende der 1920er Jahre sowie zu Beginn des 21. Jahrhunderts, als China mit *Hero* erfolgreich den Schritt vom Konsumenten zum Produzenten international konsumierter Blockbuster gegangen ist.

Signifikant ist, dass es die Übernahme des aus Hollywood stammenden Genre-Konzepts war, die zur Etablierung einer nationalen Filmindustrie und der vermeintlichen Loslösung des chinesischen Films von der Abhängigkeit vom Ausland beigetragen hat, dabei jedoch gleichzeitig eben jene Abhängigkeit bestätigte. Das vermeintliche Paradox der Anwendung westlicher Technik zu Aufbau und Instandhaltung der souveränen Nation verblasst womöglich in Anbetracht des größeren Paradoxes, dass zunächst der Import des fremden Konzeptes der Nation an sich nötig war, um überhaupt als souverän verstanden werden und agieren zu können, jedoch im gleichen Zuge die Einordnung in eine neue, imperialistische Weltordnung bedeutete.¹⁸⁶ Das nationale Modell basiert zu weiten Teilen auf der Schaffung von Gemeinschaft durch eine Dynamik aus Integration und Abgrenzung: Minimierung von Differenzen innerhalb des dadurch erst (ko)produzierten Eigenen und Schaffung von Differenz zu einem dadurch erst (ko)produzierten Anderen. Die nationale Gemeinschaft entsteht dabei nicht zuletzt in ihrer medialen Präsenz, so auch die Grundidee hinter Benedict Andersons

¹⁸⁵ Ling Ling (2008), S. 14-15; Wang Yiwen (2004), S. 11.

¹⁸⁶ Vgl. Chris Berry, Mary Farquhar (2006), *China on Screen: Cinema and Nation*. Hong Kong: Hong Kong University Press, S. 22-23.

Formulierung einer „imagined community“.¹⁸⁷ Darin zeigt sich auch, dass Nationenbildung kein einmaliges und jemals abgeschlossenes Projekt darstellt. Vielmehr handelt es sich dabei um einen Prozess der Instandhaltung und fortlaufenden Reproduktion der Idee einer Nation, ohne den deren Integrität gefährdet wäre. Dies ist ein Projekt, an dem das Kino – und dies gilt auch für den Martial-Arts-Film – in nicht geringem Maße und auf mannigfaltige Weise beteiligt war. Das Kino mag in seiner Anordnungs- und Nutzungsstruktur die nationale Idee widerspiegeln und begünstigen, bleibt jedoch – eben im Rahmen seiner Dispositionen – offen für Verhandlungen.

Die geschwächte Situation der Republik China im Schatten des Imperialismus beflügelte eine kritische Sicht auf die empfundene Vernachlässigung martialisch-militärischer Werte in Gesellschaft und Kultur. Dies ließ in Filmkreisen ab 1926 Forderungen nach einem „Neuen Heldentum“ (*xin yingxiong zhuyi* 新英雄主义) wach werden, der von Kritikern in der Filmzeitschrift *Silver Star* (*Yinxing* 銀星) zur Doktrin eines neuen Kinos erhoben wurde und der kommenden *wuxia*-Welle zusätzlichen Nährboden verlieh.¹⁸⁸ Der *wuxia*-Film schien prädestiniert dafür, eine kriegerrische Tradition wiederzubeleben und Heldentaten indigener Figuren auf die Leinwand zu bringen, als das Land in eine neue Weltordnung übergang.¹⁸⁹ Sein Aufstieg ist Echo von Martialisierungs- und Militarisierungsbestrebungen sowie damit verknüpften Ereignissen wie dem Nordfeldzug, den Chiang Kai-shek (Jiang Jieshi 蒋介石) beginnend im Sommer 1926 zur Einigung des Landes gegen lokale Warlords führte. Allerdings wurde der frühe Martial-Arts-Film, insbesondere hinsichtlich seiner *shenguai*-Prägung, als dem nationalstaatlichen Projekt unzutraglich empfunden. Spielte dieser auch eine herausragende Rolle in der Etablierung einer nationalen Filmindustrie, kommt im *wuxia*-Film hinsichtlich eines von nationalen Grenzen weitgehend unabhängigen Wertekonzepts zunächst primär ein kulturelles Selbstverständnis zum Tragen.

¹⁸⁷ Anderson (2006).

¹⁸⁸ Teo (2009), S. 30-31. Siehe auch von Haselberg (2016).

¹⁸⁹ Teo (2009), S. 30-31.

Das von intellektuellen Kritikern als feudal und archaisch begriffene *shenguai*-Element, das die tricktechnischen Dimensionen des modernen Mediums speiste (und vice versa), war umgekehrt nicht mit den Modernisierungsbestrebungen der Republik China und den Idealen der von Intellektuellen getragenen „Bewegung für eine Neue Kultur“ (*xin wenhua yundong* 新文化运动) vereinbar, deren Rhetorik auf Nationalismus, Demokratie und Wissenschaftlichkeit hin ausgerichtet war. In seiner Geschichte des chinesischen Films attestiert Cheng Jihua dem *wuxia*-Film der 1920er Jahre auf Grund seiner auf visuelles Spektakel ausgerichteten technischen und künstlerischen Methoden, die auch des Lesens Unkundige in ihren Bann zögen, ein akutes und in die Breite der Gesellschaft gehendes Gefahrenpotential.¹⁹⁰ Dieses ausgemachte Gefahrenpotential, also der mögliche schädliche Einfluss auf die „ungebildeten Massen“, denen das Medium Film potentiell zugänglich war, trug dazu bei, dass der frühe Martial-Arts-Film auf seinem Höhepunkt ins Kreuzfeuer der Kritik durch die literarischen und staatlichen Eliten geriet. Von ihnen als feudalen Aberglaube schürend und dem nationalen Modernisierungsprojekt hinderlich begriffen, wurde der *wuxia*-Film schließlich ab 1931 vehement durch die Regierung bekämpft, was das Ende der ersten großen Martial-Arts-Welle bedeutete.¹⁹¹ In geringerem Maße wurden auch nach 1931 für wenige Jahre weiterhin *wuxia*-Filme produziert, insbesondere Episoden laufender Reihen sowie Exporte für Hongkong und den *nanyang* 南洋-Markt (Südostasien).¹⁹² Im Jahr 1934 griffen staatliche Akteure härter durch und beauftragten das als „Zentrales Filmzensurkomitee“ (*Zhongyang dianying jiancha weiyuanhui* 中央电影检查委员会) umstrukturierte Zensurorgan mit der Durchsetzung eines expliziten Verbotes des *wuxia shenguai pian*.¹⁹³ Unabhängig davon, an welchem Ende des politischen Spektrums man sich wiederfand, erschien die Produktion von kommerziellem Unterhaltungskino spätestens ab jenem Moment nicht mehr angemessen, an dem sich die Nation in Gefahr

¹⁹⁰ Cheng Jihua/Li Shaobai/Xing Zuwen (1980), S. 136.

¹⁹¹ Siehe hierzu Zhang Zhen (2005b), insbesondere S. 69-72.

Teo (2009), S. 42.

¹⁹³ Teo (2009), S. 43.

befand. So kam Chinas erste Welle an Unterhaltungsfilmen der 1920er und 1930er Jahre spätestens mit Ausbruch des Zweiten Chinesisch-Japanischen-Krieges 1937 zum Erliegen. Kommerzielles Kino wurde in der Folge ersetzt durch Filme, die von nationalistischen Stimmungen und politischem Bewusstsein zehrten und diese umgekehrt bekräftigten.¹⁹⁴ Jedoch kam es während des Krieges mit Japan zu einem (vorerst) letzten Aufbäumen des *wuxia*-Films auf dem Festland. Angestoßen durch eine Wiederaufführung von sechs um Musiktonspuren erweiterte Episoden von *Burning of the Red Lotus Temple* entstand während der sogenannten *gudao* 孤岛 („einsame Insel“)-Periode in den beiden als neutral geltenden und daher nicht besetzten Gebieten Shanghais, dem „International Settlement“ und der „French Concession“, ab 1938 eine Reihe von *wuxia shenguai pian*, bis mit Ausbruch des Krieges im Pazifik schließlich auch diese Gebiete von Japan vereinnahmt wurden.¹⁹⁵ Während die weitere Entwicklung des Martial-Arts-Films in Hongkong und Taiwan insbesondere seit den 1950er Jahren energisch vorangetrieben wurde, nahm das chinesische Festland erst in den 1980er Jahren wieder zögerlich Kontakt mit dem Martial-Arts-Kino auf. Unter den politischen Bedingungen nach Gründung der Volksrepublik China 1949 beschritt der chinesische Film in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts den Pfad der Planwirtschaft. Die marxistisch-leninistische Filmgeschichtsschreibung, wie repräsentativ Cheng Jihuas 1963 erschienene Studie *Zhongguo dianying fazhan shi* 中国电影发展史,¹⁹⁶ blendete in der Folge den als feudal und von sozialen Realitäten losgelöst begriffenen Kostüm- und *wuxia*-Film weitgehend aus und beeinflusste darin auch Arbeiten wie Jay Leydas *Dianying: An Account of Film and the Film Audience in China*.¹⁹⁷ Wurde unter den Bedingungen der sozialistischen Planwirtschaft auch die

¹⁹⁴ Paul Clark (1988), „The Sinification of Cinema: The Foreignness of Film in China.“ In: Wimal Dissanayake (Hg.), *Cinema and Cultural Identity: Reflections on Films from Japan, India, and China*. Lanham [et al.]: University Press of America, S. 175-184. Hier: S. 177; Zhu Ying (2003), S. 5.

¹⁹⁵ Teo (2009), S. 45-47.

¹⁹⁶ Cheng Jihua/Li Shaobai/Xing Zuwen (1980).

¹⁹⁷ Jay Leyda (1972), *Dianying: An Account of Film and the Film Audience in China*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Entwicklung des Genrefilms in der Volksrepublik China nicht weiter direkt vorangetrieben, so entstanden doch stark vereinheitlichte, zentralisierte und standardisierte ästhetisch-narrative Schemata, aus denen sich ihrerseits eine Art unterschwelliges Genremuster ergab.¹⁹⁸ Auch wies das revolutionäre sozialistische Kino, insbesondere in seiner Manifestation als Opernfilm, durchaus Charakteristika eines „proletarischen Kinos der Attraktionen“ auf, zu dessen Kernelementen oben beschriebener Rezeptionsmodus, Transtextualität und Performativität gehören.¹⁹⁹ Selbst die filmischen Modellopern der Kulturrevolution, die dogmatischen Restriktionen bis hin zur genauen Festlegung der Position und des Blickwinkels der Kamera unterlagen, bildeten eine Art Genre und waren zu einem gewissen Grad Bestätigung westlicher filmischer Ästhetik und Erzählweisen.²⁰⁰ Doch gleichzeitig stehen die Modellopern dem Hypergenre Martial Arts diametral gegenüber, waren sie doch zumindest hinsichtlich kultureller Vielfalt Tiefpunkt eines immer enger werdenden Möglichkeitsraums politisch abgesegneter Filmkunst.

2.2 Huang Feihong und die Anfänge des Kung-Fu-Films

Vor dem Hintergrund der sich wandelnden politischen Umstände auf dem Festland wanderten Autoren wie Chen Jin 陈劲 (bekannt unter dem Pseudonym Wo shi shanren 我是山人) nach Hongkong aus, wo ein eigenes Phänomen von Martial-Arts-Literatur bzw. „combat novels“ (*jiji xiaoshuo* 技击小说) mit über 200 Romanen entstand, die in der Regel serialisiert in Zeitungen erschienen.²⁰¹ Die von den 1930er bis in die 1950er Jahre aktiven Autoren jenes Zyklus an

¹⁹⁸ Wang Yiwen (2004), S. 11.

¹⁹⁹ Farquhar/Berry (2005), S. 37-38, Zitat auf S. 37.

²⁰⁰ Wang Yiwen (2004), S. 13.

²⁰¹ Wong Chung-ming (2012), S. 20.

Shaolin-Geschichten über Figuren wie Huang Feihong, Fang Shiyu 方世玉 (Fong Sai-yuk) oder Hong Xiguan 洪熙官 (Hung Hei-gun) bezeichnet Wong Chung-ming als „Guangdong-Hongkong-Schule“. Anders als etwa Huo Yuanjia oder Huang Feihong ist die Figur des Fang Shiyu nicht historisch belegt, sondern taucht erstmals in dem Qing-zeitlichen Roman *Holy Dynasty with Everlasting Prosperity* (*Shengchao dingsheng wannian qing* 圣朝鼎盛万年青) auf. In diesem flüchtet Fang Shiyu nach dem Tod eines Kontrahenten ins Shaolin-Kloster, wo er Hong Xiguan kennenlernt, an dessen Seite er sich auch wiederholt in Shaw-Brothers-Produktionen der 1970er Jahre wiederfinden sollte. Der Roman schildert in der Folge den Streit zwischen den Schulen Emei 峨眉, Wudang 武当 und Shaolin, und erzählt, wie der daoistische Priester Pai Mei (Bai Mei 白眉, Bak Mei) im Auftrag des Qing-Kaisers Qianlong 乾隆 die Schüler des Shaolin-Klosters verfolgt. Wie Po Fung anmerkt, wurde die Geschichte mit dem Sturz der Qing und Gründung der Republik China umgeschrieben, von verschiedenen Autoren ausgeweitet und um zahlreiche Figuren erweitert, woraus ein Cluster von Helden des Shaolin-Tempels entstand, die sich zahlreich in Film und Fernsehen wiederfanden. Diesem stellt er einen zweiten großen Story- und Figurencluster an die Seite, jenen um Huang Feihong.²⁰² Wie Huang Feihong begleitete auch Fang Shiyu das Genre durch die Jahrzehnte hinweg beständig in Filmen wie *Fist Battle Between Fong Sze Yu and Hung Sze Kuan* (*Fang Shiyu rou bo Hong Xiguan* 方世玉肉搏洪熙官, 1952), *Fong Sze Yu Comes to Hung Sze Kuan's Rescue* aka *Knight-Errant to the Rescue* (*Fang Shiyu yi jiu Hong Xiguan* 方世玉义救洪熙官, 1956), Chang Chehs Shaolin-Filmen *Heroes Two* (*Fang Shiyu yu Hong Xiguan* 方世玉与洪熙官, 1974), *Men from the Monastery* aka *Disciples of Death* (*Shaolin zi di* 少林子弟, 1974), *The Shaolin Avengers* (*Fang Shiyu yu Hu Huiqian* 方世玉与胡惠乾, 1976) und *Shaolin Temple* (*Shaolin si* 少

²⁰² Po Fung (2012b), „Wong Fei-hung and His Three Companions“ = „Huang Feihong san ren xing 黄飞鸿三人行.“ In: ders., Lau Yam (Liu Qin 刘焮) (Hg.), *Mastering Virtue: The Cinematic Legend of a Martial Artist* = *Zhu shan wei shi: Huang Feihong dianying yanjiu* 主善为师: 黄飞鸿电影研究. Hong Kong: Hong Kong Film Archive, S. 7-16. Hier: S. 11-12.

林寺, 1976), Lau Kar-leungs (Liu Jialiang 刘家良) *Disciples of the 36th Chamber* (*Pili shi jie* 霹雳十杰, 1985), Corey Yuens (Yuan Kui 元奎) *Fong Sai-yuk* (*Fang Shiyu* 方世玉, 1993), Ringo Lams (Lin Lingdong 林岭东) *Burning Paradise* aka *Burning Paradise in Hell* (*Huoshao honglian si* 火烧红莲寺, 1994) und Fernsehserien wie *Hero of the Times* aka *New Legend of Fong Sai Yuk* (*Fang Shiyu* 方世玉, 1999). Als Fang Shiyus erster Ausflug auf die Leinwand gilt der 1928 in Shanghai gezeigte *Fang Shiyu Takes a Challenge* (*Xin shaolin si: Fang Shiyu da leitai* 新少林寺 • 方世玉打擂台).²⁰³ Als frühesten Kung-Fu-Film wertet Stephen Teo jedoch erst den 1938 in Hongkong entstandenen *The Adventures of Fong Sai-yuk* (*Fang Shiyu da leitai* 方世玉打擂台). Dieser setzte laut Teo als Präzedenzfilm folgende Parameter, die sich alle auch in den Leinwandabenteuern Huang Feihongs wiederfanden:

First, it featured a local Cantonese martial arts hero stemming from the Southern Shaolin tradition and thus highlights a fighting style that was highly distinctive and distinguishable from the northern tradition of *wuxia* based on Wudang and the Northern Shaolin. Second, a Cantonese opera star Sun Ma Si-tsang, played the hero, underscoring the southern cultural features of the genre. Third, the Fong Sai-yuk legend unfolded through the format of the serial adventure, released in several instalments.²⁰⁴

Mit dem Aufstieg der spektakulären *wuxia*-Romane der *xinpai*, der von Liang Yushengs 梁羽生 *Dragon and Tiger Fight in the Capital* (*Longhu dou jinghua* 龙虎斗京华, 1954) und Jin Yongs *The Book and the Sword* (*Shu jian en chou lu* 书剑恩仇录, 1955) eingeläuteten „Neuen Schule“, sollte der Erfolg der inzwischen ausgelaugt und ideenarm anmutenden, in klassischer chinesischer Schriftsprache verfassten Shaolin-Geschichten der Guangdong-Hongkong-Schule Mitte der 1950er Jahre ein Ende nehmen.²⁰⁵ Das Abflauen ihres literarischen Erfolgs fiel jedoch überein mit dem Anstieg kinematographischer Umsetzungen der Heldenfiguren der Guangdong-Hongkong-Schule. Mit Sek Yin-tsi

²⁰³ Po Fung (2012b), S. 12.

²⁰⁴ Teo (2009), S. 60.

²⁰⁵ Wong Chung-ming (2012), S. 23.

(Shi Yanzi 石燕子) in der Hauptrolle entstand 1948 *Fong Sze Yu and Miao Cuihua* (*Fang Shiyu yu Miao Cuihua* 方世玉与苗翠花), auf den in den nächsten fünf Jahren über zehn weitere Filme in gleicher Besetzung folgten.²⁰⁶ Noch übertroffen wurden diese Produktionszahlen von den Huang-Feihong-Filmen, die mit ihren rund 100 Einträgen, ein Großteil davon mit Kwan Tak-hing in der Rolle des Helden, das Fang-Shiyu-Phänomen in den Schatten stellten. Allein zwischen Ende 1955 und Ende 1956 entstanden 28 Teile der Reihe.²⁰⁷ Umsetzungen fürs Fernsehen und Radio folgten. Als goldenes Zeitalter der Reihe wertet Yu Mo-Wan die 62 in den 1950er Jahren produzierten, größtenteils unter Regie von Hu Peng 胡鹏 (Wu Pang) entstandenen Teile.²⁰⁸ Schon der Titel und das mit einem Verweis auf den nächsten Teil der Reihe versehene Cliffhanger-Ende des ersten Huang-Feihong-Films von 1949, Hu Pengs *The Story of Wong Fei-hung (Part 1)* aka *Wong Fei-hung's Whip that Smacks the Candle* (*Huang Feihong zhuan (shang ji)* 黄飞鸿传 (上集) aka *Bian feng mie zhu* 鞭风灭烛), kündigt eine serielle Erzählstruktur und Produktionsweise an, wie sie bereits den frühen *wuxia*-Film geprägt hat und als Anbindung an literarische Traditionslinien gesehen werden kann. Mit Huang Feihong brachte Hu Peng eine lokale Heldenfigur auf die Leinwand, in der *wu*- und *xia*-Traditionen unter Verzicht auf *shenguai*-Elemente fortgesetzt werden konnten.²⁰⁹ Lau Shing-Hon verweist darauf, dass die frühen Huang-Feihong-Filme trotz ihrer Fokussierung auf unbewaffneten Kampf häufig noch als *wuxia pian* gehandelt wurden, während sich der Begriff des Kung-Fu-Films erst in den 1970er Jahren mit Bruce Lee durchsetzte und als Genre für Hongkong einzigartig sei.²¹⁰ Yu Mo-Wan geht so weit, den seit Aufkommen des Begriffs *wuxia pian* in den 1920er Jahren bis in die 1950er

²⁰⁶ Po Fung (2012b), S. 12.

²⁰⁷ Po Fung (2012b), S. 12.

²⁰⁸ Yu Mo-Wan (Yu Muyun 余慕云) (1980), „The Prodigious Cinema of Huang Fei-Hong: An Introduction“ = „Huang Feihong dianying de chubu yanjiu 黄飞鸿电影的初步研究.“ In: Hong Kong Urban Council = *Xianggang shizhengju* 香港市政局 (Hg.), *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film = Xianggang gongfu dianying yanjiu* 香港功夫电影研究. Hong Kong: Hong Kong Urban Council, S. 79-86. Hier: S. 80.

²⁰⁹ Vgl. Teo (2009), S. 59.

²¹⁰ Lau Shing-Hon (1980), S. 3.

Jahre hinein produzierten phantastischen Filmen auf Grund des „selbstsüchtigen“ Handelns ihrer Charaktere, das dem Konzept des *wu de* 武德 („*martial virtue*“) diametral gegenüberstehe, den *xia*-Part ihres *wuxia*-Status abzusprechen, während sie diesen bei Huang Feihong vollends erfüllt sieht und die Filme der Reihe daher als „wahrhaftige *wuxia pian*“ wertet.²¹¹ Für Yu Mo-Wan macht ferner ausgerechnet das die Huang-Feihong-Reihe zu *wuxia*, was in der Regel zur Markierung und Abgrenzung des Kung-Fu-Films herangezogen wird: „This concept is not only embodied in the films’ system of values but also in their fighting styles which employs genuine weapons and are based on authentic exercises“.²¹² Dieser Anspruch auf „Authentizität“, der an die frühen Huang-Feihong-Filme und die späteren Kung-Fu-Filme herangetragen wurde und eng verschlungen ist mit einer für das 20. Jahrhundert paradigmatischen „Passion des Realen“²¹³, sollte sich, wie noch zu zeigen sein wird, mit dem geistesgeschichtlichen Beginn des 21. Jahrhunderts brechen.

Das binäroppositionelle Verhältnis von Wirklichkeit und Repräsentation, wie es in der visuell-mimetisch argumentierenden Kinematographie angelegt war und sich von dort aus als Import in die globalen Gemeinschaften des 20. Jahrhunderts einschrieb, bestimmte als Paradigma auch die Genese des filmischen Huang Feihong und des Kung-Fu-Films. Die Anfänge bzw. Vorläufer dessen, was in den 1970er Jahren mit Bruce Lee als Kung-Fu-Film bekannt werden sollte, sind eng verwoben mit einem Streben nach „Echtheit“ und „Realismus“, was sich an der Bedienung (semi-)historischer Figuren ebenso zeigt wie in der Gestaltung von Kampfszenen. So war das Selbstverständnis des sich anbahnenden Genres gekennzeichnet vom Gedanken und Anspruch des *zhen gongfu* 真功夫, des „echten Kung Fu“, wie es bereits in den literarischen Abenteuer seiner Figuren angelegt war. Die Shaolin-Geschichten der Guangdong-Hongkong-Schule bezeichnet Wong Chung-ming auf Grund ihres „realistischen“ Inhalts und der „authentischen“ Beschreibung einzelner Kampfbewegungen als

²¹¹ Yu Mo-Wan (1980), S. 82-83.

²¹² Yu Mo-Wan (1980), S. 82-83.

²¹³ Alain Badiou (2006), *Das Jahrhundert*. Zürich [et al.]: Diaphenes.

„combat novels“ und grenzt diese von den nach 1954 erschienenen *wuxia*-Romanen der *xinpai* ab, die laut ihm nicht länger „echtes Kung Fu“ beinhalten.²¹⁴ Im visuell-mimetisch und zeitlich-linear argumentierenden Medium der Kinematographie wurde jener Anspruch in Bewegungs-Bilder übersetzt, die sich als Abbildung der Welt verstanden. Unter diesen Parametern wurde es mitunter auch von Fans und Kritikern aufgefasst und noch in (populär)wissenschaftlichen Arbeiten bestätigt. So urteilt Yu Mo-Wan über die frühen Huang-Feihong-Filme:

Films in the series were [...] the first in the Hong Kong martial arts genre [...] to reject the use of artifice in the fight scenes (previously, the general trend had been to base fights on a theatrical *mise-en-scène*). The *Huang Fei-Hong* series' innovation was to establish the use of proper martial arts forms, genuine weapons and authentic Chinese styles to achieve a closer adherence to historical practice. The adoption of this 'realist' approach also distinguished the series as the first to abandon the traditional elements of the *fantastique*.²¹⁵

Bei Zhang Li heißt es, dass in jenen Filmen erstmals „echtes *wushu* im südlichen Stil“ (*zhenshi de nanpai wushu* 真实的男派武术) zu sehen war.²¹⁶ Und auch Sek Kei spricht von realistischen Actionszenen und dem Gebrauch von authentischen Kampfkünsten auf der Leinwand, die mit den Huang-Feihong-Filmen begonnen haben sollen.²¹⁷ Gleichmaßen spricht er dem Zyklus an Filmen mit Kwan Tak-hing jegliche mythische Überhöhung ab und übergeht so die grundlegende Bedeutung der Filme für den Mythos Huang Feihong.²¹⁸ Worin dem Kritiker hingen zuzustimmen ist, ist die Idee des *vraisemblable*, wie sie sich in der *mise-en-scène* der Huang-Feihong-Filme zeige. Mittels langer, unbewegter Einstellungen unter Verzicht auf offensichtliche Spezialeffekte, des Rückgriffs auf etablierte

²¹⁴ Wong Chung-ming (2012), S. 18.

²¹⁵ Yu Mo-Wan (1980), S. 84 [Betonung im Original].

²¹⁶ Zhang Li (2012), S. 13.

²¹⁷ Sek Kei (Shi Qi 石琪) (1980), „The Development of 'Martial Arts' in Hong Kong Cinema“ = „*Xianggang dianying de wuda fazhan* 香港电影的武打发展.“ In: Hong Kong Urban Council = Xianggang shizhengju 香港市政局 (Hg.), *A Study of the Hong Kong Martial Arts Film = Xianggang gongfu dianying yanjiu* 香港功夫电影研究. Hong Kong: Hong Kong Urban Council, S. 27-38. Hier: S. 27-28.

²¹⁸ Sek Kei (1980), S. 29.

Kampftechniken und -stile und einer Betonung des Performativen über das Visuelle erschien das Gezeigte glaubhaft und plausibel.

Stephen Teo weist darauf hin, dass die Produzenten jener Filme selbst in Kategorien des „Realen“ argumentierten und problematisiert diesen Gedanken gleichzeitig:

Western theorists of film might find these terms troubling, since ‘real fighting’ and ‘real kung fu’ in the cinema are patently not real. More accurately, they are *representations* of the real, involving different forms of resemblance and performance and a high degree of choreography (at most, one might speak of edited fragments of real-time kung fu performances).²¹⁹

Unter Verweis auf die weniger scharfe Trennung von Realität und Phantasie, Fakt und Fiktion etc. in chinesischer Geschichtsschreibung wie auch in der *wuxia*-Literatur, einschließlich biographischer Romane über die Kung-Fu-Helden der Wende zum 20. Jahrhundert, erklärt Teo, dass dieses Muster nun auch auf den Kung-Fu-Film übertragen wurde, der sich ausgerechnet über seinen „Authentizitätsanspruch“ auszuzeichnen bemühte.²²⁰ „Kung Fu“ funktioniert dabei auch als Marker für eine indigene Technik und „chinesische Kultur“ bzw. als Kulturtechnik. Kung Fu markierte ein Wissen, das, wie es bei Teo heißt, explizit ein angeeignetes Wissen war und die Möglichkeit des Erreichens der Fähigkeiten eines Bruce Lee durch rigoroses Training und Techniken suggerierte, die aus der chinesischen Kultur speisen – eine Komponente, die zumindest der phantastische *wuxia*-Film wohl nicht hätte bedienen können, worin zumindest ein Teil des Export-Potentials eines Bruce Lee begründet liegt.²²¹ Im Kung-Fu-Film wurde die Kampfkunst selbst zu einer Technologie, die an die Stelle der Mittel filmischer Spezialeffekte des *wuxia* (*shenguai*) *pian* trat.²²² „It is the human body that has been turned into a fighting machine – probably the only technology that is invented, developed and manipulated by Chinese in modern

²¹⁹ Teo (2009), S. 70.

²²⁰ Teo (2009), S. 70-71.

²²¹ Stephen Teo (2006), „Bruce Lee: Narcissus and the Little Dragon.“ In: Dimitris Eleftheriotis, Gary Needham (Hg.), *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 414-425.

²²² Vgl. Teo (2009), S. 71.

times.“²²³ Die symbolische Kommunikation dieser Technologie wiederum vollzieht sich in der Moderne in erster Linie unter den Bedingungen der importierten apparativen Medien. Liang Yongxiang 梁永享, der die Kampfszenen des ersten Huang-Feihong-Films von 1949 choreographierte, gilt als erster *martial arts director* (*wushu daoyan* 武术导演) bzw. *action director* (*dongzuo daoyan* 动作导演) der Filmgeschichte Hongkongs.²²⁴ In der Kreation dieser Profession für den Kung-Fu-Film zeigt sich deutlich der neue Stellenwert des Kampfes sowie seiner Techniken und Akteure. Für die akrobatischen Kampfeinlagen und Stunts wurden zunächst Operndarsteller, die sogenannten *longhu wushi* 龙虎武师 („Dragon-Tiger Martial Masters“), verpflichtet, die „Operntechniken der nördlichen Schule (*bei pai*) mit Kung-Fu-Techniken der südlichen Schule (*nan pai*)“²²⁵ vereinten. Insbesondere mit den Operntechniken der nördlichen Schule wurde das, was auf der Bühne ganz explizit keinen Realitätsanspruch verfolgte, sondern hochgradig artifiziell und stilisiert war, mit Übergang in das filmische Medium ins diskursive Reich des „Realen“ erhoben bzw. verschoben:

Lau Kar-leong recalled that the specialty of the northern school was to stage ‘false kung fu’, meaning that the prevailing wisdom at the time was to avoid using real kung fu for reasons of safety and to stage fight scenes in such a stylized manner that antagonists would fall down even before they were hit. [...] Artificiality was compounded by the operatic techniques of the northern school (*bei pai*), stage techniques that were mechanically copied on the screen so that the term *bei pai* almost became a synonym for artifice or staginess, as Lau Kar-leong has pointed out.²²⁶

In der Folge sollten, wie Teo erwähnt, Choreographen, Stuntleute und Performer unmittelbarer Teil der Filmindustrie werden. Damit wurde zunehmend Personal aus einem Talentpool bezogen, der explizit in der Gestaltung *filmischer* Kampfszenen geübt war, anstatt dem Film lediglich das Wissen und Personal von Operntruppen hinzuzufügen.²²⁷ Die Opernprägung beeinflusste den Martial-Arts-

²²³ Kwai-Cheung Lo (1993), „Once Upon A Time: Technology Comes to Presence in China.“ In: *Modern Chinese Literature* 7.2, S. 79-96; Teo (2009), S. 71.

²²⁴ Zhang Li (2012), S. 22; Yu Mo-Wan (1980), S. 84.

²²⁵ Teo (2009), S. 72.

²²⁶ Teo (2009), S. 72-73.

²²⁷ Teo (2009), S. 75.

Film maßgeblich hinsichtlich seiner performativen Ausrichtung, bevor Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend die visuellen Mittel des Films das Performative ergänzen und schließlich überschatten sollten. Dieser sich auch im *wire-fu* und der beschleunigten Montageästhetik von Tsui Harks Update des Huang Feihong in *Once Upon a Time in China* anbahnende Wandel deckt sich mit einem zweiten ästhetischen Bruch in den Repräsentationsmodi des Martial-Arts-Films. So wie der Anspruch auf eine Repräsentation von „echtem Kung Fu“, der in den Geschichten der Guangdong-Hongkong-Schule und ihren filmischen Fortsetzungen angelegt war, Ende des 20. Jahrhunderts visuellem Spektakel und Affekt Platz machen würde, sollte der Martial-Arts-Film auch im selbstreferentiellen Verweis auf seinen eigenen Zeichenschatz die Trennung von Repräsentation und Wirklichkeit zunehmend auflösen. Dieser Wandel in ästhetischer Gestaltung und medialem Selbstverständnis wird in den Kapiteln „Körperbilder“ und „Vorbilder“ näher untersucht, in denen uns auch Huang Feihong und seine Aktualisierungen im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert beschäftigen werden. Zuvor nehmen wir, auch in Parallele zum vorangegangenen Teilkapitel, den Neuen *wuxia*-Film in den Fokus und bringen damit unsere Vorgeschichte, die als Netzwerk und Folie für die darauffolgenden Kapitel dient, zu einem Abschluss.

2.3 Chang Cheh, Shaw Brothers und der „Neue *wuxia*-Film“

Montage und bewegliche Kamera markieren in der Kinotheorie von Gilles Deleuze die Wesenseigentümlichkeiten des Films, grenzen diesen von seiner (zwangsläufig) die natürliche Wahrnehmung des Menschen nachahmenden Frühphase ab und sind die entscheidenden Kriterien des Bewegungs-Bildes.²²⁸ Der Umgang mit Bewegung (die Synthesen der Bewegung der Darsteller mit Montage, beweglicher Kamera, Zoom) ist eines der zentralen Merkmale, in de-

²²⁸ Deleuze (1997a).

nen sich der Neue *wuxia*-Film von seinen Vorgängern unterscheidet. Markiert wird dieser ästhetische Bruch Mitte der 1960er Jahre insbesondere von den Produktionen des marktführenden und stilbildenden Filmstudios der Shaw Brothers und ihrem populären Regisseur Chang Cheh, der in seiner langjährigen Karriere bei annähernd 100 Filmen Regie führte, von denen ein Großteil dem Martial-Arts-Genre zuzuschreiben ist. Mit ihrem Fokus auf Heldenfiguren, expliziten Gewaltdarstellungen, sich wiederholenden Konstellationen von Regisseur und Darstellern sowie Schauspielern in sich wiederholenden Rollen festigten die Shaw Brothers und Chang Cheh ein erfolgreiches Muster der Hongkonger Filmindustrie. Der Modernisierungsgedanke, der mit der Gründung von „Shaw Brothers Hong Kong“ im Jahre 1957 einherging, spiegelt sich in Organisationskultur und technischer Ausstattung des Studios ebenso wider, wie in der ästhetisch-narrativen Gestaltung ihrer Produktionen. Bevor wir uns im nächsten Kapitel anhand von Chang Chehs Umgang mit Körpern, Bewegung und Montage der (neuen) Wirkungsästhetik des Martial-Arts-Films widmen, sollen hier zunächst der institutionelle Kontext der Produktionsfirma beleuchtet und die Herleitungen der neuen Ära des *wuxia*-Films beschrieben werden.

Im Zuge ihres Modernisierungs- und Umstrukturierungsprojekts, das auch durch eine Konkurrenzsituation mit dem im Vorjahr gegründeten MP&GI (Motion Picture and General Investment) Filmstudio der in Singapur ansässigen Cathay Organization unter Leitung von Loke Wan Tho (Lu Yuntao 陆运涛) angestoßen wurde, errichteten die Shaw Brothers in Hongkongs Clearwater Bay ein gigantisches, mit fortschrittlichstem Equipment und modernen Managementmethoden ausgestattetes Filmstudio. Die rund um die Uhr operierende „*movietown*“ beschäftigte und behaute circa 1200 Angestellte, die in Zehn-Stunden-Schichten bis zu 45 Filme im Jahr produzierten.²²⁹ Nicht zuletzt das Konkurrenzverhältnis zur MP&GI beflügelte die Fließbandarbeit der Shaws und das Entstehen einer Wettlaufsituation, in der sich die eigenen Produktionen nicht zuletzt nach den angekündigten Projekten des Rivalen richteten.²³⁰ Auf dem

²²⁹ Bordwell (2011), S. 40.

²³⁰ Zhang Yingjin (2004), *Chinese National Cinema*. New York [et al.]: Routledge, S. 168.

Höhepunkt ihres Schaffens in den 1960er Jahren starteten die Shaw Brothers im Schnitt alle neun Tage die Produktion eines neuen Films, arbeiteten an bis zu zwölf Produktionen gleichzeitig und benötigten nur etwa 40 Drehtage pro Film.²³¹ Sämtliche Mitarbeiter waren im Sinne des Studiosystems fest eingestellt und die Darsteller erhielten in der Regel auf acht Jahre ausgerichtete Verträge, was eine Kontinuität der Produktionen gewährleistete. Bis auf das Filmmaterial soll sämtlicher Bedarf des Studios in Eigenproduktion gedeckt worden sein. Neben der Herstellung von Kulissen und Requisiten hielt das Studio etwa auch Pferde und baute seine eigenen Pflanzen an.²³² Wie Poshek Fu schreibt, stellte die mit modernstem Equipment aus Europa und den USA gewappnete *movietown* das größte und bestausgestattete Studio in der Geschichte des chinesischen Films dar. Mit Eastmancolor und Shawscope wurden farbige Bilder und das Widescreen-Format zum Standard der Shaw-Produktionen und des Hongkong-Films, der dadurch neue ästhetische Qualitäten gewinnen sollte. Die Managementmethoden der Shaws orientierten sich an den US-amerikanischen fordistisch-taylorischen Prinzipien industrieller Organisation wie zentralisiertem Management, vertikaler Integration, Mechanisierung, Kosteneffizienz, Professionalisierung und Standardisierung.²³³

Parallel zeigten sich bei den Shaw Brothers, wie Lily Kong herausarbeitet, bereits vertikale Desintegration und horizontale Verflechtung, die gemeinhin als Elemente einer postfordistischen Organisationskultur gelten.²³⁴ Im Bewusstsein heutiger Publika sind das Label und die Produktionen des Studios nicht zuletzt durch deren postkinematographische Neumontagen im 21. Jahrhundert

²³¹ Lily Kong (2008), „Shaw Cinema Enterprise and Understanding Cultural Industries.“ In: Poshek Fu (Hg.), *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*. Urbana [et al.]: University of Illinois Press, S. 27-56. Hier: S. 32-33.

²³² Derek Yee (2011), „Derek Yee – Acting Before Directing.“ Interview. *Das Todesduell der Tigerkralle*. DVD. Koch Media.

²³³ Poshek Fu (2008), „Introduction: The Shaw Brothers Diasporic Cinema.“ In: ders. (Hg.), *China Forever: The Shaw Brothers and Diasporic Cinema*. Urbana [et al.]: University of Illinois Press, S. 1-25. Hier: S. 5-6; Poshek Fu (2000), „The 1960s: Modernity, Youth Culture, and Hong Kong Cantonese Cinema.“ In: ders., David Desser (Hg.), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press, S. 71-89. Hier: S. 79.

²³⁴ Kong (2008), S. 34 ff.

verankert, sei es durch ihre Zitate in Filmen wie Quentin Tarantinos *Kill Bill* (2003, 2004) und RZAs *The Man with the Iron Fists* (2012) oder durch die massive Veröffentlichung ihrer Produktionen auf DVD durch Celestial Pictures (*Tianying pindao* 天映频道) seit 2002. Bereits im kinematographischen Zeitalter beschränkte sich das Unternehmen nicht auf die Produktion und Kinoauswertung von Spielfilmen, sondern arbeitete mit und in einem sich wechselwirkend beeinflussenden Netzwerk multipler Medien- und Unterhaltungskanäle. Wie Lily Kong deutlich macht, waren die Shaw Brothers nicht einfach ein Filmstudio, sondern ein Medienimperium zu dem Vergnügungsparks, Tanzhallen, Merchandise, Kinos und ein Verlagshaus gehörten, und nahmen so bereits die Trends der Hollywood-Majors im Postfordismus, wie Konglomeratsbildung und *cross-media ownership*, vorweg. Schon in den 1920er Jahren kauften sich Runme Shaw (Shao Renmei 邵仁枚) und Run Run Shaw (Shao Yifu 邵逸夫) in Vergnügungsparks ein, deren Unterhaltungsangebot neben Kinos unter anderem Opernaufführungen, Tanzhallen, Zaubershows und Spielhallen umfasste. Die Shaws besaßen darüber hinaus seit ihren frühen Tagen eine eigene Druckerpresse, die sie für filmbegleitende Publikationen nutzten, zunächst in Form einfachen Werbematerials, später ganzer Zeitschriften.²³⁵ 1957, im Gründungsjahr von Shaw Brothers Hong Kong, erschien die erste Ausgabe des studioeigenen Magazins *Southern Screen* (*Nanguo dianying* 南国电影), zu dem sich ab 1966 die Zeitschrift *Hong Kong Movie News* (*Xianggang yinghua* 香港影画) gesellte. In den folgenden Jahrzehnten sollte die medienübergreifende Ausrichtung der Shaws noch um die Bereiche Fernsehen, Pay-TV, DVD und Internet ergänzt werden.²³⁶

Das organisationskulturelle und technische Modernisierungsprojekt der Shaws nach 1957 übersetzte sich unmittelbar in die ästhetisch-narrative Gestaltung ihrer Produktionen. In *Southern Screen* kündigte Shaw Brothers 1965 eine neue Ära des *wuxia*-Films an, die den Anspruch erhob, sich von den Altlasten

²³⁵ Kong (2008), S. 34-35.

²³⁶ Vgl. Kong (2008).

der Bühnenformen und den realitätsfernen, phantastischen Eskapaden des *wuxia shenguai pian* zu befreien. Jene Proklamation und ihre Umsetzung dienten der Angleichung an angenommene globale Standards der Moderne, die sich in der wenige Jahre später einsetzenden Ära des Kung-Fu-Films fortsetzen und noch verdeutlichen sollte. Der Neue *wuxia*-Film der Shaw Brothers zeichnete sich aus und grenzte sich von seinen Vorgängern ab durch seine technisch-ästhetischen Standards, wie Farbe, Widescreen-Format und Gebrauch der Montage und beweglichen Kamera, die Wahl von Mandarin als das kollektive Element chinesischer Diasporagemeinden betonende Produktionssprache²³⁷ sowie vom US-amerikanischen, japanischen und italienischen Kino jener Zeit beeinflusste, explizitere Gewaltdarstellungen und eine zunehmende Betonung maskuliner Heldenfiguren. Während der erhoffte Erfolg in Europa und den USA zunächst ausblieb, spielten die Shaw Brothers eine zentrale Rolle in einem pan-asiatischen Netzwerk, das durch Absatzmärkte, Filmfestivals, Koproduktionen sowie Austausch von Personal und Kapital gekennzeichnet war. Um die Produktionsstandards zu heben und die Erfolgsaussichten auf dem japanischen Markt zu steigern, engagierten die Shaw Brothers japanische Regisseure, Kameralaute und Techniker und schickten eigene Stars und Regisseure zur Fortbildung nach Japan.²³⁸ Das Projekt der Shaw Brothers zielte nicht zuletzt auf die weltweiten chinesischen Diasporagemeinden ab:

Indeed Shaw Brothers was most successful in projecting this pan-Chinese community through constructing the consciousness of a cultural China in its films – an imagined homeland expressed by principally an invented tradition, a shared past, and a common language – that appealed to the nostalgia and nationalism of Chinese audiences around the world. As Run Run Shaw told an interviewer about his production policy: “I make movies to satisfy the desires and hopes of my audience; and the core of my audience is Chinese. What they desire to see on the screen are folklore, romances and popular subjects in Chinese history with which they are already familiar ... They miss the homeland they have left behind and the cultural traditions they are still cherishing.”²³⁹

²³⁷ Fu, P. (2008), S. 7-8.

²³⁸ Fu, P. (2008), S. 10-11. Siehe auch Kinnia Yau Shuk-ting (2010), *Japanese and Hong Kong Film Industries: Understanding the Origins of East Asian Film Networks*. London [et al.]: Routledge, S. 82 ff.

²³⁹ Fu, P. (2008), S. 12; Zitat: N.n. (1967), „Shao Yifu de dianying wangguo 邵逸夫的电影王国.“ In: *Xianggang yinghua* 香港影画 1, S. 48.

In der Aussage Run Run Shaws wird der Verlass auf chinesischsprachigen Publika bekannte Sujets und Figuren deutlich, die, analog sowohl zum frühen *wuxia*-Film als auch zu den literarischen und Bühnentraditionen Chinas, höher gewertet werden als die Logik des Neuen. Sie sind Teil eines sozialen Gedächtnisses, das über nationale Grenzen hinaus an der Konstitution und Reproduktion von Kulturgemeinschaften mitwirkt. Dabei ist es gerade die Wiederholung, das Wiederkehrende, das die künstlerisch-ästhetische (und ökonomische) Praxis bestimmt, nicht das narrativ Neue.

Im Aufschwung des Neuen *wuxia*-Films in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre sind deutliche Parallelen zur ersten Hochphase des *wuxia*-Films im Shanghai der späten 1920er zu erkennen. Zum einen lässt sich auch die neue Welle in ein gleichermaßen von Kontinuitäten und Diskontinuitäten gekennzeichnetes Verhältnis zum vorgängig dominanten Genre des Opern- bzw. Kostümfilms setzen, zum anderen war es erneut die typographische Kultur jener Zeit, die dem *wuxia*-Film den Weg ebnen sollte. Die Verbreitung der Printmedien in der Republik China lieferte in den 1920er Jahren die Grundlage für eine Renaissance der *wuxia*-Literatur und den folgenden Aufschwung des *wuxia*-Films. Historiographisch abgegrenzt von der *jiupai* 旧派, der „Alten Schule“ republikzeitlicher *wuxia*-Autoren auf dem chinesischen Festland, beflügelte im Hongkong der Nachkriegszeit die *xinpai* das Comeback des *wuxia*-Films. Wo die Literatur bereits (re-)martialisiert war, stellte der von weiblichen Stars und mitunter als effeminiert begriffenen Männerrollen geprägte Opern- und Kostümfilm das dominante Genre der Kinolandschaft dar, sollte jedoch im Diskurs der Moderne, die nicht zuletzt eine Kinomoderne war, bald nicht mehr zeitgemäß erscheinen. Nicht unähnlich der Forderung nach einem „Neuen Heroismus“ durch Filmkritiker im Shanghai der 1920er Jahre, kündigten die Shaw Brothers im wirtschaftlich aufsteigenden, kolonial regierten Hongkong der 1960er Jahre in ihrem haus-eigenen Publikationsorgan ein sich nicht nur von früheren Vetretern des Genres, sondern auch vom populären Opernfilm abgrenzendes neues Zeitalter des *wuxia*-Films an. Ihre Publika waren geprägt vom zeitgenössischen globalen Kino und seinen maskulinen Stars wie Clint Eastwood, Toshiro Mifune oder Sean

Connery. Chang Cheh, der durch Filme wie *Tiger Boy* (*Huxia jianchou* 虎侠歼仇, 1966), insbesondere aber dem Kassenschlager und zum Klassiker des Genres avancierten *One-armed Swordsman* zum Mitbegründer und herausragenden Vertreter des Neuen *wuxia*-Films wurde, übernahm eine zentrale Rolle in der Transformation der Geschlechter- und Genrepolitik im Hongkong-Kino der 1960er Jahre und machte keinen Hehl aus seiner persönlichen Abneigung gegenüber der Traditionslinie weiblicher Heldenfiguren: „I really hate this heroine thing. Why do I hate it? It's because of reading traditional Chinese novels, watching old Chinese Drama/Opera, and finding therein way too many heroines“.²⁴⁰ An anderer Stelle begründete der Regisseur das Männlichkeit bzw. Machismus betonende *yanggang* 阳刚-Konzept seiner Arbeiten anhand wirtschaftlicher Interessen und der Ansprüche mit globaler Filmkultur sozialisierter Publika:

I felt that in movies around the world male actors were at the top. All the important parts were played by men. Why is it that Chinese movies didn't have male actors? If male actors could stand up, the audience would double.... That's why I advocated male-centred movies with *yanggang* as the core element. [...] The rise of *yanggang* was a requirement of the market and not discrimination against actresses. Female audiences also wanted to see male stars.²⁴¹

Die der *xinpai* zugeordneten Autoren, allen voran der zu Weltruhm gelangte Jin Yong, einer der zentralen Akteure moderner *wuxia*-Kultur, dessen Romane nicht nur in zahlreiche Sprachen, sondern auch in diverse Repräsentationsformen wie Film, Comic, Fernsehserie oder Computerspiel übersetzt wurden, brachten *wuxia* ins populäre Bewusstsein zurück und ebneten deren filmischer Renaissance den

²⁴⁰ Tan Han Chang, Lee Dao Ming, Tse Ching Kwun (1976), „Chang Cheh Special: Chang Cheh Talking About Chang Cheh.“ Übers. aus dem Chin. von Michael Min-Chi Wong. In: *Influence Magazine* 13, S. 6-16, 27. Hier: S. 14.

²⁴¹ Chang Cheh (Zhang Che 张彻) (1999), „Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style“ = „Wuxia pian yu gangpian fengge zhi chuangjian 武侠片与港片风格之创建.“ Übers. aus dem Chin. von Stephen Teo. In: Winnie Fu (Fu Huiyi 傅慧仪) (Hg.), *The Making of Martial Arts Films – As Told by Filmmakers and Stars* = *Dianying koushu lishi zhanlan zhi Zaixian jianghu zhanlan tekan* 电影口述历史展览之《再现江湖》展览特刊. Hong Kong: Hong Kong Film Archive = Xianggang dianying ziliao guan 香港电影资料馆, S. 16-24. Hier: S. 19.

Weg, waren jedoch zunächst nicht das primäre Ziel der Shaw Brothers. Diese unterstrichen ihre Ankündigung eines neuen Zeitalters des *wuxia*-Films stattdessen mit dem 1965 unter Regie von Xu Zenghong 徐增宏 entstandenen *Temple of the Red Lotus* (*Jianghu qixia* 江湖奇俠) mit dem späteren *yanggang*-Helden der frühen Hochphase Chang Chehs, Wang Yu 王羽, in der Hauptrolle. Im Gegensatz zu den harten Maskulinitäten, die Chang Cheh mit seinem *yanggang*-Konzept im Martial-Arts-Film popularisierte, präsentiert sich die Rolle Wang Yus in *Temple of the Red Lotus* noch als weitgehend kampfunerfahrener, mitunter auch körperlich ungeschickter, „weicher“ romantischer Held, während die Frauenrollen als kampfgeübte *nüxia* auftreten. Der Film bediente sich nicht etwa der zeitgenössischen Romane der *xinpai*, sondern jener literarischen Strömung, die bereits die erste *wuxia*-Hochphase beeinflusst hatte. Wie auch *Burning of the Red Lotus Temple*, dessen Erfolg 1928 zahllose Filmemacher und Studios animierte, die literarischen *wuxia*- Sujets der Epoche auf die Leinwand zu bringen, bezieht sich *Temple of the Red Lotus* auf Pingjiang Buxiaoshengs *Legend of the Strange Swordsmen*.

Chang Cheh sollte im Verlauf seines *yanggang*-Pfades auf der Suche nach maskulinen *wu*-Helden aus der chinesischen Geschichte noch weiter in der literarischen *xia*-Kultur zurückgehen und mit *The Delightful Forest* (*Kuaihuo lin* 快活林, 1972), *The Water Margin* (*Shuihu zhuan* 水浒传, 1972) und *All Men Are Brothers* (*Dangkou zhi* 荡寇志, 1973) binnen kürzester Zeit gleich drei Adaptionen von Geschichten des klassischen Romans *Shuihu zhuan* auf die Leinwand bringen. Ein prominenter Shaw-Regisseur, der hingegen eng entlang zeitgenössischer literarischer Vorlagen arbeitete, war Chu Yuan 楚原 (Chor Yuen). In Zusammenarbeit mit Autor Gu Long 古龙, der selbst als Drehbuchautor, Produzent und Regisseur tätig war, verfilmte er beinahe 20 aus dessen Feder stammender Romane. Die aus dieser Kooperation hervorgegangenen Filme tragen eine poetische Qualität, die sich in den inneren Welten der tragischen Figuren ebenso andeutet wie in den stimmungsvollen Kulissen, auf deren Gestaltung

und Ausleuchtung Chu Yuan größten Wert legte²⁴² und für die exemplarisch der rote Ahornwald aus *Death Duel* (*San shaoye de jian* 三少爷的剑, 1977) eintreten kann. Ähnlich wie im Falle von Jin Yong wurden die Romanvorlagen Gu Longs in der Folge häufig für Adaptionen in Comics, Fernsehserien und Computerspiele auserkoren. Gu Longs Dichte an Charakteren, die in den Verfilmungen durch Chu Yuan zum Teil nur kurz auftauchen, um dann in weiteren seiner Filme ausführlicher behandelt zu werden, zeugt von einer spezifischen, figurenzentrierten Art der Narration, die weniger den abgeschlossenen Text betont, als text- und medienübergreifende semantische Strukturen. Ein Phänomen, das in engem Zusammenhang damit steht, ist jenes der seriellen Produktions- und Erzählstruktur, das die Romane der *xinpai*-Autoren mit denen ihrer Vorgänger aus dem frühen 20. Jahrhundert sowie mit dem vormodernen Kapitelroman,²⁴³ nach dessen Muster ja etwa auch *Shuihu zhuan* gestrickt ist, verbindet und sich auch in ihren Verfilmungen sowie späteren Übersetzungen in weitere Medien fortsetzen sollte. Wie auch die in den 1920er Jahren zur seriellen Verfilmung herangezogenen Arbeiten von Pingjiang Buxiaosheng und seinen Zeitgenossen, erschienen die Romane der *xinpai* in den 1950er Jahren kapitelweise in Zeitungen. Die ersten Verfilmungen dieser Geschichten entstanden ebenfalls noch in den 1950er Jahren, also vor der Welle des Neuen *wuxia*-Films. Während der serielle Charakter erhalten blieb, zeigt eine Gegenüberstellung der narrativen Strukturen von *jiupai* und *xinpai*, dass die Neue Schule die relativ lose Aneinanderreihung von Episoden, wie sie noch ihre Vorgänger kennzeichnete, zu Gunsten einer stringenteren Plotentwicklung ablegte.²⁴⁴ Darin zeigt sich, ebenso wie später im Martial-Arts-Film, eine weitere Annäherung an die Linearisierungstendenzen der Moderne.

Eine weitere Verflechtung des *wuxia*-Films mit Literatur sowie von Kinetographie und Typographie ergab sich daraus, dass sich Publikationshäuser

²⁴² Simon Lou (2011), Interview. *Das Todesduell der Tigerkrallen*. DVD. Koch Media.

²⁴³ Vgl. Teo (2009), S. 88.

²⁴⁴ Xiao Zhijun 萧之尊, Dai Yijun 戴翼军, Chen Erxun 陈尔训 (Hg., 1993), *Zhongguo wuxia xiaoshuo daguan* 中国武侠小说大观. Kunming 昆明: Yunnan renmin chubanshe 云南人民出版社, S. 121.

mit eigens gegründeten Filmabteilungen an der kinematographischen *wuxia*-Kultur beteiligten. Schon 1919 zeigte sich mit der Produktion von *The Thief in the Car* ein Ableger der Shanghai Commercial Press für das frühe Auftauchen von *wuxia*-Einlagen und die Verquickung phantastischer Elemente mit akrobatischen Kampfeinlagen im Film verantwortlich. An den *xinpai*-Verfilmungen beteiligte sich in den frühen 1960er Jahren prominent die Hong Kong Film Company (*Xianggang lianhe yingye gongsi* 香港联合影业公司), eine Tochterfirma der *Hong Kong Daily News* (*Xianggang xinbao* 香港新报). Bei den entstehenden Filmen handelte es sich zumeist um Mehrteiler ebenfalls seriell angelegter und im eigenen Haus erschienener literarischer Vorlagen. Die Produktionen der Hong Kong Film Company waren Anstoß für den „kantonesischen *wuxia*-Zyklus“ der Jahre 1961-66, den Stephen Teo von dem nach 1965 aufstrebenden mandarinsprachigen *wuxia*-Film abgrenzt. Als repräsentativ für die Ära des kantonesischen *wuxia*-Films gilt der in fünf Teilen erschienene *Buddha's Palm* (*Rulai shenzhang* 如来神掌, 1964-65), dessen von Shangguan Hong 上官虹 stammende Vorlage, ebenfalls in Serie, in der 1959 von Jin Yong gegründeten Zeitung *Ming Pao* (*Mingbao* 明報) veröffentlicht wurde.²⁴⁵ Wie bereits angedeutet, sollte den in schwarz-weiß gehaltenen Bildern, dem Verlass auf Spezialeffekte, den „künstlich“ aussehenden Kampfszenen, der Fantasy-Gewalt, der Prominenz der *shenguai*-Elemente, der, wie Teo schreibt, „kindlichen Naivität“ und allgemein dem empfundenen Mangel an „Realismus“ des kantonesischen *wuxia*-Zyklus, der darin zum Teil noch stark der Frühzeit des *wuxia*-Films ähnelte, mit dem neuen Manifest der Shaw Brothers ein Ende bereitet werden.²⁴⁶ Eben jene Elemente versuchte *Temple of the Red Lotus* im Vergleich zu *Burning of the Red Lotus Temple* abzustreifen, um sich moderner und – im wahrsten Sinne des Wortes – bodenständiger zu präsentieren.

Das Phänomen der seriellen Produktion hingegen blieb dem mandarinsprachigen *wuxia*-Film teilweise erhalten. Wie *Burning of the Red*

²⁴⁵ Vgl. Teo (2009), S. 88-90.

²⁴⁶ Teo (2009), S. 87-90, Zitat auf S. 90.

Lotus Temple blieb auch *Temple of the Red Lotus* keine alleinstehende Produktion. Doch wo der bahnbrechende Erfolg des Meilensteins von 1928 noch 17 Fortsetzungen und zahlreiche Ableger nach sich zog, folgten auf die Shaw-Variante von 1965 mit *Twin Swords* (*Yuanyang jianxia* 鸳鸯剑侠, 1965) und *The Sword and the Lute* (*Qinjian enchou* 琴剑恩仇, 1967) lediglich noch zwei Nachfolger. Da der erhoffte Erfolg der Reihe ausblieb, wurde ein geplanter vierter Teil gestrichen. Als eigentliche Startschüsse des Neuen *wuxia*-Films gelten daher vielmehr King Hus *Come Drink with Me* (*Dazuixia* 大醉侠, 1966) und Chang Chehs *One-armed Swordsman*, dessen Erfolg – Reminiszenzen an *Burning of the Red Lotus Temple* und das frühe *wuxia*-Fieber weckend – nicht nur zwei direkte Fortsetzungen, sondern auch Ableger wie *The One-armed Magic Nun* (*Dubi shenni* 独臂神尼, 1969) oder *One-armed Swordswoman* (*Nü dubi dao* 女独臂刀, 1972) und Crossover wie *Zatoichi Meets the One-armed Swordsman* (*Dubi dao dazhan mangxia* 独臂刀大战盲侠, 1971) nach sich zog. Letzterer, eine Koproduktion mit Japan, wurde hinsichtlich seiner beiden nationalkulturellen Produktionskontexte mit unterschiedlichen Enden versehen. In der japanischen Fassung geht der blinde Samurai Zatoichi als Sieger hervor, in der für chinesischsprachige Märkte vorgesehenen Fassung der einarmige Schwertkämpfer.

In den 1970er Jahren unternahmen die Shaw Brothers und andere Hongkonger Filmstudios zudem Koproduktionen mit US-amerikanischen und europäischen Firmen, wie den britischen Hammer-Studios, und mischten den Kung-Fu-Film mit populären Genres wie dem Horrorfilm (*The Legend of the 7 Golden Vampires* von 1974), Giallo (*Killer in the Dark* (*Duo ming ke* 夺命客) von 1973) oder Western (*The Stranger and the Gunfighter* von 1974). Auch ein Film wie John Woos (Wu Yusen 吴宇森) *Hand of Death* (*Shaolin men* 少林门, 1976) zeigt deutliche Anleihen populärer Genres bzw. Genreklischees. War schon John Woos Mentor Chang Cheh stark von den Filmen Sam Peckinpahs und insbesondere von Western wie *The Wild Bunch* (1969) beeinflusst, entwickelte dieser in seinen eigenen Filmen nicht nur eine in Beziehung zu

diesen stehende Ästhetik der Gewalt (*baoli meixue* 暴力美学), sondern nimmt auch sehr direkt Bezug auf gängige Westernklischees. So in *Hand of Death*, wenn der Protagonist in Manier des westertypischen *strangers* in die Stadt kommt, in der Regierungstruppen gerade im Begriff sind, einen zum Tode Verurteilten (einen von der Qing-Regierung verfolgten Shaolin-Führer) hinzurichten, und ihm die Kamera in einem *tracking shot* folgt, während sich im Hintergrund verängstigte Bewohner in ihren Häusern verschanzen und auf den Dächern Angreifer in Position gehen. Auch die musikalische Untermalung der Szene nimmt direkten Bezug auf das Westerngenre. Umgekehrt nahm beispielsweise das britische Hammer-Studio in seinen Produktionen der 1970er Jahre Bezug auf den ostasiatischen Martial-Arts-Film. Dies zeigt sich nicht nur in Koproduktionen wie *Shatter* (1974) oder *The Legend of the 7 Golden Vampires*, sondern etwa auch in *Captain Kronos: Vampire Hunter* (1974), dessen Titelheld entgegen gängiger Vampirjäger-Klischees ein Samuraischwert führt.²⁴⁷

In den Crossovers der 1970er Jahre kommt jedoch geradezu, wie Derrida über den Mix von Genres schreibt, eine „essential purity of their identity“²⁴⁸ zum Ausdruck. Zwar ist nicht von „reinen“ oder „unverfälschten“ Genres und Kulturen auszugehen, die miteinander in Kontakt treten, jedoch von deren diskursiven Zuschnitten und Mythen, die aufeinandertreffen und dabei entsprechend ihrer zeitgenössischen soziopolitischen („Ost“ und „West“) und technischen (industrielle Hochmoderne) Weltordnung einer kulturellen Logik des „Inter“ oder „Trans“ folgen. Blicken wir etwa auf die heutigen *mash-up*-Kulturen, so zeigt sich den Informations- und Netzwerkgemeinschaften mit ihren nationenübergreifenden Arrangements entsprechend zunehmend eine Kulturpro-

²⁴⁷ In *Captain Kronos* kommt es in einer Gaststätte zu einer Konfrontation mit einigen Banditen, die sich wie eine typische Westernszene in einem Saloon abspielt (vergleichbar mit Filmen wie *A Fistful of Dollars* von 1964) und dabei Gestaltungsmerkmale des japanischen Samuraifilms aufgreift (schon *A Fistful of Dollars* selbst war eine Neuverfilmung von Akira Kurosawas Klassiker des Samuraifilms *Yojimbo* aus dem Jahre 1961). Der Held zückt blitzschnell sein Schwert, es fährt durch die Luft und verschwindet ebenso schnell wieder in seiner Scheide, noch bevor ersichtlich ist, welchen Schaden es angerichtet hat. Erst im Anschluss wird anhand der abgeschnittenen Zigarre und des abgeschnittenen Hutkragens seines Gegenübers die Verbindung von Geschwindigkeit und Präzision des Helden offenbart.

²⁴⁸ Jacques Derrida (1980), „The Law of Genre.“ In: *Critical Inquiry* 7.1, S. 55-81. Zitat auf S. 57.

duktion der Entgrenzung und Neumontage. Verglichen mit den genreübergreifenden Koproduktionen der 1970er Jahre folgt der Martial-Arts-Komplex im Informationszeitalter, wie das aus zahlreichen popkulturellen Versatzstücken bestehende schwedische Kurzfilmprojekt *Kung Fury* (2015) deutlich macht, einer medienkulturellen Ordnung des entgrenzten „Hyper“. Mit dem Aufstieg der globalen Informations- und Netzwerkgemeinschaften sind die Zeichen und Bilder des Martial-Arts-Films in einen endlosen Prozess von De- und Reterritorialisierung übergegangen. In ihm erfahren nationalkulturelle Zuschreibungen einen Wandel, wie 2015 eine Werbeanzeige des Onlinehändlers zavvi.com deutlich machte: Die Website warb mit einem Banner für DVDs und Blu-rays aus dem Bereich „Asian cinema“, wohinter sich Filme wie RZAs *The Man with the Iron Fists* oder *Man of Tai Chi* (2013) von Keanu Reeves verbargen, die ihrem nationalkulturellen Produktionskontext nach nicht (primär) dem asiatischen Film zugerechnet werden würden, in ihren textuellen Strukturen aber den Übergang eines „asiatischen“ Anderen in das Eigene widerspiegeln. Darin bricht und formiert sich eine neue, nicht länger geopolitisch gebundene Konzeption von asiatischem Film, die sich anstatt über fixe nationalkulturelle Grenzen vor allem über Zeichen und Bilder definiert.

Der von Schwertkampf, klassischen Kostümen und archaischen Settings geprägte *wuxia*-Film, der das Hongkong-Kino der 1960er Jahre dominierte, sollte in den frühen 1970er Jahren vom Trend des tendentiell zeitgenössisch angesiedelten, stärker auf die Techniken des Körpers und des häufig waffenlosen Kampfes setzenden Kung-Fu-Films überlagert werden. Dieser hatte einen Vorläufer in den Huang-Feihong-Filmen, die ihren Höhepunkt in den 1950er Jahren erreicht hatten, gilt im Vergleich zu diesen jedoch als weniger von strengen konfuzianischen Moralvorstellungen geprägt²⁴⁹ und setzte stärker auf die Schauwerte spektakulärer Körper und gewalttätiger Action, wie sie sich bereits im Neuen *wuxia*-Film angekündigt hatten. Nach Rückschlägen seiner Karriere in Hollywood kehrte Bruce Lee 1971 nach Hongkong zurück, wo er für seine Rolle in

²⁴⁹ Sek Kei (1980).

der US-amerikanischen Fernsehserie *The Green Hornet* (1966-67) als Star gefeiert wurde, in der er bereits im Ansatz seine Kampfkunsth Fertigkeiten hatte demonstrieren können. Lee hatte 1970 das Angebot der Shaw Brothers ausgeschlagen, sich dem Studio nach dessen Standard-Vertrag für 200 Dollar pro Woche auf sieben Jahre zu verpflichten. Stattdessen handelte er nach seiner Rückkehr 1971 einen Vertrag mit Raymond Chow (Zou Wenhui 邹文怀) von Golden Harvest (*Jiahe* 嘉禾) aus, deren Produktionen entscheidend die kommende Kung-Fu-Welle beflügeln und ihrem neuen Star zu globaler Berühmtheit verhelfen sollten.²⁵⁰ Mit geringeren Budgets und Produktionswerten, jedoch größerer Flexibilität als die Fließbandarbeiten der Shaws, setzten Raymond Chow und Golden Harvest auf die Wirkung Bruce Lees und einen Bruch mit den archaischen Settings des *wuxia*-Films.²⁵¹ Ihre erste Zusammenarbeit, der 1971 unter Regie von Lo Wei (Luo Wei 罗维) entstandene *The Big Boss* (*Tangshan daxiong* 唐山大兄), wurde zum größten Erfolg des Jahres und sollte von den Einspielergebnissen des ebenfalls von Lo Wei gedrehten *Fist of Fury* und Lees Regiearbeit *Way of the Dragon* (*Menglong guojiang* 猛龙过江, 1972) noch übertroffen werden. Bereits zuvor hatten Filme wie Chang Chehs Shaw-Produktion *Vengeance* (*Baochou* 报仇, 1970) Abstand vom kostümierten Schwertkampffilm genommen und die durch den globalen Erfolg Bruce Lees beflügelte Kung-Fu-Welle vorweggenommen. Diese ergriff auch den US-amerikanischen Kinomarkt, wo 1973 zwischenzeitlich die Golden-Harvest-Produktionen *Fist of Fury* und *Deep Thrust* (*Tie zhang xuanfeng tui* 铁掌旋风腿, 1972) gemeinsam mit der Shaw-Produktion *Five Fingers of Death* (*Tianxia di yi quan* 天下第一拳, 1972) die Top 3 der Box-Office-Charts bildeten. Mit diesen Hongkonger Kung-Fu-Filmen standen erstmals in der Geschichte drei ausländische Produktionen an der Spitze der US-Kinocharts.²⁵² Nach dem Tod Bruce Lees 1973 und dem Ausschleichen der großen Kung-Fu-Welle, die globale Spuren hinterlassen hat, wurde erst mit

²⁵⁰ Desser (2000), S. 33.

²⁵¹ Desser (2000), S. 33.

²⁵² Desser (2000), S. 19-24.

dem ebenfalls von Raymond Chow zu Erfolg verholfenem Jackie Chan und seiner komödiantischen, von der Akrobatik der Peking-Oper sowie später insbesondere von halsbrecherischen Stunts geprägten Actionkunst wieder ein Star des Martial-Arts-Films mit globaler Anziehungskraft gefunden. Die Körper- und Montageästhetik der Filme Chang Chehs, Bruce Lees und Jackie Chans wird Thema des folgenden Kapitels sein.

Als das Shaw-Brothers-Studio 1985 seine Filmproduktion einstellte, bedeutete dies das Ende des letzten vertikal integrierten Honkonger Filmstudios. Golden Harvest baute auf seinen Star Jackie Chan und intensivierte das Projekt seiner Vernetzung mit Hollywood, während parallel eine später zur „New Wave“ zusammengefasste Riege neuer, außerhalb des Studiosystems und häufig im Ausland geschulter Regisseure die Bildfläche betrat. Die aufkommenden, den Hongkong-Film in den Folgejahren bestimmenden Darsteller und Regisseure waren nicht länger, wie noch im Falle der Shaw Brothers, an ein Studio gebunden. Wo einst die Studios exklusive Verträge mit ihren Stars hatten und mindestens ebenso hell leuchteten wie diese, gehörte die neue Generation, wie es bei Gina Marchetti und Tan See Kam heißt, allen und niemandem, und marschierte mit neu gewonnener Mobilität quer durch die verschiedenen Filmstudios. Die Stars unterlagen damit nicht länger dem Label eines Studios, sondern sind ihre eigenen Labels geworden: Produktdifferenzierung werde im Zeitalter kapitalistischer Globalisierung vom Kult der Starpersönlichkeiten getrieben.²⁵³ Wir könnten ergänzen, dass es nicht allein (oder auch nur primär) die Persönlichkeiten der Stars sind, sondern gerade auch der Zeichenschatz von Stars und Figuren, der zu einer treibenden Kraft wird – auch deshalb werden wir im Anschluss an dieses Kapitel die Studioebene verlassen und uns, insbesondere im Kapitel „VorBilder“, Filmen entlang von Figuren und ihren Zeichen widmen, die nun mehr und mehr zu Labels werden.

²⁵³ Marchetti/Tan (2007), S. 2-3.

Affekt und Zitat

Zur Ästhetik des Martial-Arts-Films

Trausch, T.

2018, VIII, 424 S. 62 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-19433-8