

## Statt eines Vorworts – eine Einordnung. Stanley Kwan und das Hongkong-Kino

Wenn wir vom Hongkong-Kino sprechen, dann haben wir bestimmte Bilder im Kopf: auf der einen Seite Jacky Chan, Bruce Lee und John Woo, einsame Detektive im Kampf gegen das Böse, viel Filmb Blut und die Skyline der rasantesten Stadt des Universums im Hintergrund. Dem gegenüber stehen die ruhigen Zeitlupenfahrten eines Wong Kar-wai, der, um es mit Gilles Deleuze zu sagen, seine Filme nicht mehr als Bewegungs-Bild, sondern als Zeit-Bild inszeniert: Ebenso trägt wie präzise erfährt und erschwenkt und ertastet die Kamera Hotelzimmer, Leuchtreklamen, Jukeboxen und Kioske. Er dehnt Raum und Zeit, Aktion interessiert ihn nicht sonderlich, eher das Atmosphärische. Wong Kar-wai gehört zu einer Gruppe von Regisseuren, die zur New Wave oder auch Second Wave des Hongkong-Kinos zu zählen sind. Ihr gehören auch Stanley Kwan, Fruit Chan, Ann Hui, Patrick Tam und Tsui Hark an, deren Filme auf internationalen Festivals laufen und liefen. Im Westen sind ihre Filme in der Literatur kaum rezipiert worden – und das will der vorliegende Band ändern. Neben Wong Kar-wai ist Stanley Kwan einer der wichtigsten Vertreter der New Wave, jener Nouvelle Vague des Hongkong-Kinos, die ihren künstlerischen und politischen Anspruch aus den Wirren der 1980er und 1990er Jahre zieht, als klar wurde, dass die Kronkolonie im Jahr 1997 von Großbritannien an die Volksrepublik China zurückgehen würde. Beschäftigen wir uns deshalb kurz mit der historischen Dimension.

China hatte den Status der Kolonie nie akzeptiert, sprach von Hongkong immer als unter »britischer Verwaltung« stehend. Margaret Thatcher handelte noch allerlei für die 294 Inseln Hongkongs heraus: unter anderem einen neuen Flughafen, hauptsächlich aber und entscheidend einen 50 Jahre andauernden Sonderstatus mit dem Titel »Ein Land – zwei Systeme«. Darin festgeschrieben waren und sind bestimmte Rechte wie Presse- und Meinungsfreiheit, eine unabhängige Justiz sowie die Aussicht, in freien Wahlen selbst einen Gouverneur für den Stadtstaat wählen zu dürfen. Die Sonderverwaltungszone Hongkong ist also noch bis in das Jahr 2046 selbstbestimmt, doch wie weit diese Selbstbestimmung geht, entscheidet das Politbüro der Kommunistischen Partei in Peking. Wie die Hongkonger in den letzten Jahren erlebt haben (zum Beispiel durch die Verhaftung von Buchhändlern und Verlegern), wird die Volksrepublik alles tun, um Selbstbestimmung und freie Wahlen effektiv zu

unterbinden. Die mehrmonatige Umbrella Revolution von 2014 ist Teil des Ringens um die Autonomie, die die Hongkonger zunehmend einfordern. Mehr noch: Sie war der erste große und teilweise von ihrer eigenen Courage überraschte Ausdruck von Selbstbestimmung, mithin: Identität. Dieses Thema ist die Kulisse, vor der das künstlerische Schaffen einzuordnen ist. Denn nach der Unterzeichnung des sino-britischen Abkommens, das 1984 die Übergabe an China regelte, blieb zunächst unklar, wie die Zukunft aussehen würde. Kunst und Kino oblag es, innerhalb postmoderner Erzählungen Sinn zu stiften und Bilder für die Zukunft Hongkongs zu finden, im Wortsinne Visionen zu entwickeln, die für mehr standen als für Kung-Fu- und Action-Streifen. Es schlug die Stunde einer neuen Generation von Filmemachern, die im Fernsehen (Stanley Kwan) oder in der Werbung (Wong Kar-wai) oder im Mainstreamfilm (Fruit Chan) ihr Handwerkszeug erlernt hatten. Während Wong Kar-wai in fast allen seinen Filmen auf die 1960er Jahre zurückgreift, ist der historische Bezugsrahmen Stanley Kwans wesentlich größer und höher und breiter. Das europäische und japanische Kino lernt er kennen, als er Kommunikationswissenschaften studiert. Er schaut wie ein Besessener die Kung-Fu- und Actionfilme der 1970er Jahre. Aber er beschäftigt sich genauso intensiv mit den Stummfilmstars des frühen chinesischen Kinos. Er versteht, dass das Hongkong-Kino vom »Festland-Kino« (insbesondere dem frühen Kino Shanghais) nicht zu trennen ist: dass es bei allen Unterschieden eine gemeinsame Geschichte gibt. In seinem Werk lotet er diese Differenzen aus, zieht bis tief in die chinesische Filmgeschichte Verbindungslinien (wie in RUAN LINGYU/CENTER STAGE, 1992, und CHANGHEN GE/EVERLASTING REGRET, 2005), er bedient sich großer literarischer Vorlagen (wie in HONG MEI GUI BAI MEI GUI/RED ROSE WHITE ROSE, 1994), aber auch aktueller chinesischer Undergroundliteratur (wie in LAN YU, 2001). Ihn interessiert die Biografie genauso wie das Drama, besonders die klassischen Beziehungsthemen haben es ihm angetan (hier ähnelt er Ann Hui und Patrick Tam).

Auch formal erweitert Stanely Kwan herkömmliche Gattungsgrenzen, sei es, dass er über weite Strecken dokumentarische Film-im-Film-Szenen in CENTER STAGE einbaut, sei es, dass er einen Dokumentarfilm wie YANG UND YIN – DAS SPIEL DER GESCHLECHTER IM CHINESISCHEN KINO (1996) dazu nutzt, sich als schwul zu outen, oder dass er Elemente des Geisterfilms mit einem Melodram wie YANZHI KOU (ROUGE, 1988) vermischt. Wir haben es also mit einem Regisseur zu tun, der sehr unterschiedliche Filme realisiert hat, die allerdings – und das ist wirklich erstaunlich – als Werk immer eine klare Handschrift tragen. Wiederkeh-

rende Elemente wie melancholischer Kanton-Pop, der Umgang mit Licht und Schatten, eine Innenraumgestaltung und damit einhergehende Kadrage, die höchst präzise und sehr kinematografisch schon im Dekor auf das melodramatische Konzept verweist (welches besagt, dass sich das Innenleben der Figuren im Außen spiegeln müsse), und nicht zuletzt eine Montagetechnik, die Aufmerksamkeit erfordert. Stanley Kwan springt in der Zeit, ohne diese Sprünge explizit zu kennzeichnen: Manchmal ist ein kleines Detail ausschlaggebend, manchmal erschließt sich ein Sprung (*flash forward* oder Rückblende) erst im Nachhinein und schafft dadurch neben dramaturgischen Überraschungsmomenten auch einen erzählerischen Sog, dem man sich schwer entziehen kann. Und wie Wong Kar-wai nutzt auch Stanley Kwan filmische Mittel, um Raum und Zeit zu dehnen, in Zeitlupen und langen Kamerafahrten verweigert er sich der Hektik des klassischen Hongkong-Action-Kinos. Er setzt auf gesprochene Off-Texte seiner Protagonisten, der Einsatz der Musik ist nie als Klangteppich zu verstehen, sondern erfüllt immer einen klaren dramaturgischen Zweck. In gewisser Weise ist Stanley Kwan der Almodóvar des Hongkong-Kinos: ein Melodramen-Regisseur, der über das Leiden und die Leidenschaft von Frauenschicksalen einen Zugang zur Welt findet (beziehungsweise diesen weiblichen Blick nutzt, um etwas über die Mechanik von Macht- und Abhängigkeitsstrukturen zu erzählen); und gleichzeitig ist er, ebenfalls wie Almodóvar, ein schwuler Regisseur. Betörende Aufnahmen von jungen, halbnackten Männern tauchen wie selbstverständlich schon in den ganz frühen Filmen auf, und auch scheinbar vollkommen abwegige Szenarien, wie eine Episode in einem Arbeitslager während der Kulturrevolution, nutzt Kwan dazu, den männlichen Körper als begehrenswert zu inszenieren (EVERLASTING REGRET).

Wer Kwans Filme noch nicht kennt, erhält im Beitrag »Verbotene Liebe« von Johannes Rosenstein einen Überblick über dessen Œuvre: Am Beispiel der Filme YUE KUAI LE, YUE DUO LUO (HOLD YOU TIGHT, 1998) und LAN YU widmet sich der Artikel einerseits der historischen Dimension Hongkongs als Bild sowohl des Urbanen als auch des Queeren im Film, andererseits schlägt er einen Bogen weit in die chinesische Geschichte der Homosexualität, mit der sich Kwan in LAN YU verstärkt auseinandersetzt. Gleichzeitig macht der Text deutlich, dass Stanley Kwan immer auch ein politischer Regisseur ist, der die Geschehnisse seiner Heimatstadt mit der Volksrepublik China sinnig verwebt.

Anna Stecher untersucht im zweiten Beitrag Kwans Qualität als Literatur(ver)filmer. Der Roman *Changhenge* (*Das Lied der ewigen Trauer*, 1995)

von Wang Anyi bildet die Grundlage für seinen Film *EVERLASTING REGRET*. Stechers Überlegungen zu den filmischen und erzählerischen Mitteln, mit denen Stanley Kwan die Biografie der Protagonistin Wang Qiyao in Verbindung mit der Entwicklung Shanghais quer durch das 20. Jahrhundert inszeniert, geben einen sehr präzisen Einblick in die beinahe lustvolle Beschäftigung Kwans mit literarischen Vorlagen (die auch in Filmen wie *RED ROSE WHITE ROSE* oder *LAN YU* zu spüren ist).

*EVERLASTING REGRET* ist einer von Kwans bekanntesten Werken und bietet mehrerlei Anknüpfungspunkte. Martin Gieselmann betrachtet den Film aus einer anderen Perspektive und setzt ihm mit *REN ZAI NIU YUE* (*FULL MOON IN NEW YORK*, 1989) ein frühes Werk des Regisseurs als Kontrapunkt entgegen. Er untersucht die räumlichen und zeitlichen Bedingungen und Konzeptionen, die beide Filme auszeichnen, und arbeitet heraus, inwiefern Hongkong als identitärer Bezugspunkt eine Rolle für den chinesischen Kulturraum generell spielt. Denn gerade weil beide Filme *außerhalb* der jetzigen Sonderverwaltungszone spielen, ist die Frage nach Heimat und Exil hier besonders virulent.

Mit *FULL MOON IN NEW YORK* beschäftigt sich auch Isabel Wolte in ihrem Aufsatz »Stanley Kwans Faszination vom Festland«. Hier liegt der Fokus auf dem, was sie als das »gemeinsame Chinesische« identifiziert: Gelingt es Kwan, quasi als außenstehender Hongkong-Regisseur, überhaupt, seine Faszination mit der Geschichte, Tradition und Kultur der Volksrepublik China adäquat umzusetzen? Wolte findet in ihrer Analyse eine gemischte Antwort, die dadurch deutlich macht, wie komplex und unterschiedlich die Geschichten Chinas und Hongkongs sind.

Tim Trausch widmet sich einem weiteren bekannten Werk Stanley Kwans. *CENTER STAGE* ist eine Mischung aus dokumentarischer und fiktionaler Erzählung, in der die Metaebene des Filmemachens ebenso thematisiert wird wie die Filmerzählung selbst. Auch hier greift Kwan auf chinesische Kinogeschichte zurück: Maggie Cheung, einer der großen Stars des Hongkong-Kinos, spielt einen der größten chinesischen Stummfilmstars, Ruan Lingyu, und reflektiert gleichzeitig ihren und den Starmodus ihrer Vorgängerin. Tim Trausch untersucht in seinem Beitrag den Selbstmord als Wiederholung – schließlich ist *CENTER STAGE* ein Film, der von Doppelungen, Mehrdeutigkeiten und Spiegelungen in alle Richtungen durchzogen ist; ein extrem reflektiertes und (selbst-)reflexives Kino. Mit Clemens von Haselbergs Beitrag über das Frühwerk *DEI HA CHING* (*LOVE UNTO WASTE*, 1986) kehren wir von Shanghai nach Hongkong zurück. Er untersucht den Film, eine Freundschafts- und Liebesgeschichte mit unaufgeklärtem Mord, mit Blick auf die Verlust-

dimension, die der Film absteckt. Hongkong als Stadt des *déjà disparu*, wie die berühmte Formel des Literaturwissenschaftlers und Hongkong-Kenners Ackbar Abbas lautet, wird hier noch einmal aufgegriffen und ausgeführt (nachdem in den Beiträgen von Johannes Rosenstein und Isabel Wolte darauf bereits Bezug genommen wurde).

Mit Hendrike Bakes Filmkritik zu *ROUGE* endet der Band. Ebenso kurz wie präzise stellt sie Stanley Kwans filmischen Durchbruch vor. Einerseits ordnet sie ihn in einen historischen Zusammenhang innerhalb der Entwicklung des Hongkong-Kinos ein, andererseits macht sie deutlich, dass Kwan aufgrund seines Stils zu einem der postmodernsten und intellektuellsten Regisseure Hongkongs zählt. *ROUGE* bildet nicht nur die Sehnsucht nach einer nostalgischen Vergangenheit ab, sondern dekonstruiert im selben Atemzug eben diese Sehnsucht als Mythos.

Ich bin Hendrike Bake zu besonderem Dank verpflichtet, denn sie hat mich vor einigen Jahren mit dem Werk Stanley Kwans vertraut gemacht – ohne sie würde dieser Band also nicht erscheinen.

Doch selbstredend wäre dieser Band auch nicht möglich gewesen, hätten nicht geduldige und intensiv arbeitende Autorinnen und Autoren mit ihrem Blick und ihrer Lust am Kwan'schen Werk daran mitgewirkt. Vor allem ihre kulturelle und sprachliche Perspektive als Sinologen hat auch mir als Filmwissenschaftler neue Facetten in Kwans Filmen eröffnet. Ihnen gilt mein größter Dank.

Ich danke den ReihenherausgeberInnen, Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende, für ihre konstruktive und prompte Lektüre, Michelle Koch für die redaktionelle Über- und Durchsicht, und ich möchte mit vorliegender Ausgabe der *Film-Konzepte* allen Leserinnen und Lesern Lust machen, die Filme Stanley Kwans näher kennenzulernen.

Eine letzte Anmerkung zur Schreibweise und den Titeln: Wir haben uns für die geläufigeren englischen Titel und damit gegen chinesische Schriftzeichen im Fließtext entschieden; dies ist allein der besseren Lesbarkeit geschuldet. In der Filmografie werden natürlich die kompletten Originaltitel verwendet. Wir sind und bleiben nun mal in unseren westlichen Denkmustern verhaftet – umso mehr freue ich mich, wenn wir mit diesem Band das Fenster in den Osten etwas weiter aufstoßen.