

Peiqi Han

Soziale Ausgrenzung in den Dokufiktionen des chinesischen Regisseurs Jia Zhangke



Tectum

Peiqi Han

Soziale Ausgrenzung in den Dokufiktionen des chinesischen Regisseurs Jia Zhangke

Peiqi Han

Soziale Ausgrenzung in den Dokufiktionen des chinesischen Regisseurs Jia Zhangke

Tectum Verlag

Peiqi Han

Soziale Ausgrenzung in den Dokufiktionen des chinesischen Regisseurs
Jia Zhangke

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2018
Zugl. Diss. Univ. Universität Leipzig 2016

E-Book: 978-3-8288-6846-5

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-3949-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: shutterstock.com © chuyuss; fotolia.com © soolima

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Vorwort

Es handelt sich bei dieser Studie um eine leicht geänderte Version einer Dissertation, die bis Anfang 2015 angefertigt und im Januar 2016 bei der Fakultät für Sozialwissenschaften und Philosophie der Universität Leipzig vorgelegt wurde. Die im zweiten Kapitel dieser Studie verwendete Literatur über die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft stammt hauptsächlich aus den 2000er Jahren (insgesamt aus dem Zeitraum 1993 bis 2012). Die Anforderungen an die Filmanalyse sind dabei trotzdem erfüllt, da die ausgewählten Filme im Zeitraum von 1997 bis 2008 produziert wurden und somit die entsprechenden soziologischen Studien in Bezug auf die in den Filmen dargestellte soziale Realität passend sind. Allerdings erscheint die Formulierung der zentralen Fragestellung dieser Studie, wie Jias Dokufiktionen die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft reflektieren, die beim Schreiben dieser Dissertation noch angemessen war, nun im Zusammenhang mit der Aktualität der Forschungsliteratur problematisch. Eine nachträgliche Änderung der Formulierung wurde vor der Veröffentlichung trotzdem nicht vorgenommen. Die Gründe dafür werden im Folgenden erklärt.

Das Problem mit der Aktualität der Forschungsliteratur betrifft grundsätzlich nur die erste Teilfrage, die durch die Filmanalyse bearbeitet wird, nämlich inwieweit die Dokufiktionen von Jia Zhangke die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart reflektieren (siehe Kapitel 6). Die zweite und dritte Teilfrage sind von diesem Problem nicht betroffen. In Bezug auf die erste Teilfrage liegt der Beitrag dieser Dissertation in erster Linie in ihrer Methodendiskussion. Dabei zeigt diese Studie, wie die soziologischen Kategorien für die Filmanalyse verwertbar gemacht werden können. Genau dies ist aber zeitlos. Außerdem hat das Problem keine Auswirkungen auf die Forschungsergebnisse, da, wie erwähnt, der Zeitraum der verwendeten soziologischen Literatur und der filmischen Storys identisch ist (1990er und 2000er Jahre). Aus den oben genannten zwei Gründen geht die Autorin davon aus, dass das Problem mit der Aktualität der Forschungsliteratur für dieses Buch kei-

ne entscheidende Rolle spielt. Die originale Forschungsfrage sollte daher beibehalten werden.

Ich möchte allen Menschen danken, die mich in den letzten Jahren bei der Fertigstellung dieser Dissertation mit allen Mitteln und Kräften unterstützt haben. Zuerst gebührt meiner Familie – Hongfeng Wei, Xiguoguo Han, Sheng Li und Noah – Dank, die mir durch diese Jahre immer mit Rat und Tat zur Seite stand und auch in den schwierigen Momenten immer wieder Verständnis und liebevolle Unterstützung entgegengebracht hat.

Mein tiefer Dank und Respekt gilt meinem betreuenden Doktorvater, Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz. Er hat diese Promotion ermöglicht und mit viel Geduld betreut.

Große Unterstützung ist mir auch durch Prof. Dr. Doris Weidemann zuteilgeworden. Ihr verdanke ich nicht nur anregende Gespräche voller konstruktiver Hinweise und kritischer Anregungen, sondern auch einen freundlichen Beistand, den ich weit über das Wissenschaftliche hinaus schätze.

Den Kollegen der Fakultät Angewandte Sprachen und Interkulturelle Kommunikation der Westsächsischen Hochschule Zwickau, vor allem Prof. Dr. Doris Fetscher und Prof. Dr. Thomas Johnen, danke ich herzlich für vielen Hinweise, Unterstützung und Hilfe aller Art.

Des Weiteren danke ich sehr herzlich der Konrad-Adenauer-Stiftung, ohne deren großzügige Förderung diese Studie nicht möglich gewesen wäre.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|---------------|
| Einleitung | 1 |
| Filme als wirklichkeitsnahes Spiegelbild sozialer Realität | 1 |
| Forschungsstand und Zielsetzung dieser Studie | 4 |
| Jia Zhangkes Filme und Dokufiktionen | 12 |
| Fragestellung und Gliederung dieser Studie | 17 |
| 1 Der Filmmacher Jia Zhangke und das Dispositiv seiner Filme | 21 |
| 1.1 Das Dispositiv in dieser Studie | 22 |
| 1.2 Der künstlerische Werdegang Jia Zhangkes. | 24 |
| 1.3 Historische Verortung: Die Sechste Generation ... | 27 |
| 1.3.1 Die Generationen der chinesischen Filmmacher | 27 |
| 1.3.2 Konfrontation mit der Filmpolitik | 36 |
| 1.3.3 Konfrontation mit dem Markt | 38 |
| 1.4 International: Die Wurzeln des Realismus-Konzepts | 40 |
| 1.5 Jia Zhangkes persönliche Handschrift | 44 |
| 1.6 Jia Zhangkes Filmwerke | 51 |
| 1.7 Zwischenfazit | 60 |
| Theoretische Untersuchung | 63 |
| 2 Die soziale Ausgrenzung im soziologischen Diskurs | 63 |
| 2.1 Vorbemerkungen: Soziologie als Diskurs über soziale Realität. | 64 |
| 2.2 Der Begriff und das Phänomen der „sozialen Ausgrenzung“ | 66 |

| | | |
|-------|---|-----|
| 2.3 | Die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft | 70 |
| 2.4 | Die Dimensionen sozialer Ungleichheit in der heutigen chinesischen Gesellschaft | 79 |
| 2.5 | Zwischenfazit | 100 |
| 3 | Soziale Ausgrenzung aus phänomenologischer Perspektive | 101 |
| 3.1 | Soziale Ausgrenzung als subjektive Erfahrung | 101 |
| 3.2 | Metaphern für die Sinnkonstitution sozialer Ausgrenzung | 106 |
| 3.2.1 | Metaphorische Darstellungen über soziale Ausgrenzung | 106 |
| 3.2.2 | Die Funktionen der Metaphern | 110 |
| 3.2.3 | „Innen und Außen“ als Sinnbildungskonzept für gesellschaftliche Verhältnisse | 115 |
| 3.3 | Filmische Konstruktion sozialer Ausgrenzung von Figuren | 118 |
| 3.4 | Zwischenfazit | 124 |
| 4 | Dokufiktion | 127 |
| 4.1 | Filmgattungen: Dokumentarfilm und Spielfilm ... | 127 |
| 4.2 | Kategorisierung der Mischformen und Definition der Dokufiktion | 133 |
| 4.3 | Dokufiktion als Diskurs über die soziale Realität | 145 |
| 4.3.1 | Wirklichkeitskonstruktion des Films | 145 |
| 4.3.2 | Exkurs: Dokumentarfilm als Discourse of Sobriety | 154 |
| 4.3.3 | Die Spezifik der Dokufiktion | 156 |
| 4.4 | Zwischenfazit | 161 |
| 5 | Zusammenfassung des theoretischen Teils | 163 |

| | |
|---|------------|
| Empirische Untersuchung | 167 |
| 6 Methodisches Vorgehen | 167 |
| 6.1 Fragestellungen und Hypothesen..... | 167 |
| 6.2 Darstellung des methodischen Vorgehens..... | 170 |
| 6.2.1 Inhaltsanalyse..... | 173 |
| 6.2.2 Hermeneutisches Interpretationsverfahren .. | 175 |
| 6.3 Operationalisierung..... | 177 |
| 6.3.1 Zur ersten Teilfrage und Hypothese | 178 |
| 6.3.2 Zur zweiten Teilfrage und Hypothese | 188 |
| 6.3.3 Zur dritten Teilfrage und Hypothese | 190 |
| 6.4 Gegenstand der Untersuchung | 196 |
| 7 Filmanalyse | 199 |
| 7.1 Pickpocket (Xiǎo Wǔ, CHN 1997) | 199 |
| 7.1.1 Story..... | 199 |
| 7.1.2 Dimensionen des ‚Außen‘ | 201 |
| 7.1.3 Die filmische Konstruktion der sozialen Ausgrenzung der Figuren..... | 207 |
| 7.1.4 Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene | 215 |
| 7.1.5 Zwischenfazit | 221 |
| 7.2 The World (shìjiè, CHN 2004)..... | 224 |
| 7.2.1 Story..... | 224 |
| 7.2.2 Dimensionen des ‚Außen‘ | 226 |
| 7.2.3 Die filmische Konstruktion der sozialen Ausgrenzung der Figuren..... | 230 |
| 7.2.4 Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene | 239 |
| 7.2.5 Zwischenfazit | 245 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 7.3 | Still Life (sānxiá hǎorén, CHN 2006) | 246 |
| 7.3.1 | Story | 246 |
| 7.3.2 | Die Dimensionen des ‚Außen‘ | 249 |
| 7.3.3 | Die filmische Konstruktion von sozialer Ausgrenzung der Figuren | 255 |
| 7.3.4 | Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene | 262 |
| 7.3.5 | Zwischenfazit | 268 |
| 7.4 | 24 City (èrshísì chéng jì, CHN 2008) | 270 |
| 7.4.1 | Hintergrundinformationen | 270 |
| 7.4.2 | Dimensionen des ‚Außen‘ | 271 |
| 7.4.3 | Die filmische Konstruktion sozialer Ausgrenzung der Figuren | 277 |
| 7.4.4 | Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene | 284 |
| 7.4.5 | Zwischenfazit | 293 |
| 8 | Resümee der empirischen Untersuchung | 297 |
| 9 | Schlussfolgerung und Ausblick | 313 |
| | Literaturverzeichnis | 323 |
| | Anhang | |
| | Anhang 1: Filmprotokolle | 339 |
| | A. Filmprotokoll Pickpocket | 339 |
| | B. Filmprotokoll The World | 356 |
| | C. Filmprotokoll Still Life | 370 |
| | D. Filmprotokoll 24 City | 386 |
| | Anhang 2: Filmographie | 401 |

Einleitung

Dieses Buch thematisiert die filmische Darstellung sozialer Ausgrenzung in China. Den empirischen Ausgangspunkt der Bearbeitung dieses Themas bilden die Dokufiktionen des chinesischen Regisseurs Jia Zhangke. Im Vorfeld dieses Buchs soll zunächst verdeutlicht werden, warum eine wissenschaftliche Studie über die filmische Darstellung sozialer Ausgrenzung notwendig ist. Danach wird der Stand der Erforschung filmischer Darstellung sozialer Ausgrenzung dargelegt, um diese Studie im diesbezüglichen wissenschaftlichen Feld zu verorten. Um den Lesern einen Überblick über den Forschungsgegenstand zu vermitteln, werden der Regisseur Jia Zhangke, die wichtigsten Merkmale seiner Filme und der Begriff der Dokufiktion kurz vorgestellt. Die Auswahl seiner Filme als Forschungsgegenstand dieser Studie wird zudem begründet. Im letzten Teil der Einleitung erfolgen die Formulierung der zentralen Fragestellung sowie die Vorstellung des inhaltlichen Aufbaus des Buchs.

Filme als wirklichkeitsnahes Spiegelbild sozialer Realität

Es wird allgemein anerkannt, dass Filme ein wirklichkeitsnahes Spiegelbild sozialer Realität bieten können. Filme beziehen sich durch Inhalt und Repräsentation auf die gesellschaftlichen Diskurse,¹ indem sie die sozialen und kulturellen Lebensweisen, Konflikte, Werte, Normen, Ideologien sowie diesbezügliche Entwicklungsprozesse reflektieren. Schroer schreibt: „Filme stellen eine stetig sprudelnde Quelle dar, um sich über den Zustand einer Gesellschaft, ihre Krisen und Konflikte, ihre Werte und Moralvorstellungen Aufschluss zu verschaffen.“² Insofern sollte Filmanalyse aus der Perspektive der Filmsoziologie gleich auch Gesellschaftsanalyse sein: „Filmsoziologie ist Gesellschaftsanalyse“.

1 Vgl. Mikos, 2003, S. 101.

2 Schroer, 2007, S. 7.

se, die uns direkt zu den gesellschaftlichen Konflikten, Sinnstrukturen und Ideologien führt, die unser Handeln prägen.“³ Der Funktionalismus, also eine theoretische Perspektive der Soziologie auf die Massenmedien, weist darauf hin, dass Filme auch Quellen des Wissens über die Gesellschaft darstellen. So behaupten Mai und Winter: „Kein Bereich der Gesellschaft wird [vom Kinofilm, *die Verfasserin*] ausgespart, alles wird dem überwachenden Auge der Kamera unterworfen. So werden unsere Erfahrungen und unser Erleben im Alltag zunehmend von unseren Medienerfahrungen geprägt und überlagert.“⁴ Das Wissen, die Informationen und Bilder über eine Gesellschaft könnten also zu einem großen Teil aus Filmen stammen. Gerade aus dem Grund der Erkenntnisgewinnung soll sogleich auf die These verwiesen werden, dass die Filmanalyse hinsichtlich der sozialen Ausgrenzung im heutigen medialen und gesellschaftlichen Kontext von großer Bedeutung sein müsste. Da sich viele Menschen mit der soziale Ausgrenzung im alltäglichen Leben nicht befassen können, vermitteln ihnen Filme Vorstellungen und Bilder von sozialer Ausgrenzung – sowohl von der in der eigenen Gesellschaft als auch von der in anderen Kulturkreisen. Die Verfasserin geht davon aus, dass Jia Zhangkes Filme durch ihre visuelle Präsenz ein wirklichkeitsnahes Spiegelbild der sozialen Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft vermitteln. Der Fokus auf Jias Filme liefert dabei einen im deutschsprachigen Raum bisher unzureichend diskutierten sozialen und medialen Gegenstand. Damit bietet diese Studie die Möglichkeit für Reflexionen und eine Erweiterung des Blicks der deutschen Filmwissenschaft und Soziologie.

Heinze weist darauf hin: „Film ist nicht nur ein Darstellungs-, sondern auch ein Selbstreflexionsmedium und erfüllt damit wichtige erkenntnistheoretische Qualitäten.“⁵ Filme können das Weltbild und die Handlungen eines jeden Individuums beeinflussen. Insofern sollen Filme nicht nur zur Unterhaltung dienen, sondern auch ihrer Verantwortung, welche sie als Massenmedium für die Gesellschaft tragen, nachkommen. Es ist zwar oft zu sehen, dass Filme die sozial benachteiligten Gruppen thematisch aufgreifen, aber viele Darstellungen sind oberflächlich und vermeiden eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Problemen der sozial benachteiligten Gruppen. Dies sieht man in zahlreichen kom-

3 Mai/Winter, 2006, S. 14.

4 Mai/Winter, S. 12.

5 Heinze/Moebius/Reicher, 2012, S. 8.

merziellen Spielfilmen: Der Hauptakteur gerät zwar kurzfristig in soziale Schwierigkeiten, findet aber rasch einen Ausweg, der die Handlung des Spielfilms für ihn letztlich positiv enden lässt. Oder der Zuschauer sieht eine arme Familie im Dokumentarfilm: „Wir sind arm, aber wir sind glücklich.“ Solche Bilder sieht man besonders oft, wenn die Filmbranche nicht vollkommen selbstständig agieren kann, sondern direkt oder indirekt politischen Vorgaben unterliegt – wie z. B. in den chinesischen Filmen der 1950er bis 1970er Jahre. Die Bilder der sozial benachteiligten Gruppen und die soziale Schattenseite werden filmisch ausgeblendet, abgeschwächt oder verschönert. In Bezug auf soziale Probleme können Filme also harmonische Bilder erzeugen, sehr kritisch sein oder eine neutrale Einstellung einnehmen. Es ist insofern sinnvoll, wissenschaftlich zu überprüfen, inwieweit die filmischen Bilder die soziale Ausgrenzung in der Realität reflektieren, und zu verdeutlichen, was für eine Einstellung die Filme gegenüber der sozialen Ausgrenzung oder den sozial benachteiligten Gruppen zeigen. Faulstich meint: „Die soziologische Filminterpretation bewertet den Film im Hinblick auf seine Wiedergabe von Wirklichkeit.“⁶ Es gehört also zur Aufgabe der soziologischen Filminterpretation zu untersuchen, was für eine Einstellung der Film selbst bei der Vermittlung der sozialen Realität einnimmt – also die Werte des Films zu analysieren.

Es gibt in jeder Kultur zahlreiche ‚realistische‘ Filme, in denen soziale Ausgrenzung und sozial benachteiligte Gruppen thematisiert werden. Auch in vielen Filmen, die nicht danach streben, die soziale Realität wiederzugeben, kommen Figuren vor, deren Darstellung sich auf das Thema sozialer Ausgrenzung bezieht. Dass manche Figuren im Film zu einer „sozial schwachen Gruppe“ oder einer „Randgruppe“ gehören, wird üblicherweise vom Zuschauer angesichts einzelner Aspekte wie deren Beruf, Gesundheitszustand, Einkommen oder Familie als Selbstverständlichkeit oder Gegebenheit angenommen. Der bei den Zuschauern entstehende Eindruck von sozialer Ausgrenzung von Figuren entsteht aber nicht nur durch diese Faktoren. Die eigentliche Bedingungsebene, die sich aus dem filmischen Code ergibt, wird oftmals nicht weiter hinterfragt. Unberücksichtigt bleibt in diesem Fall, dass der Film nicht einfach eine Abbildung der Realität ist, sondern mit seinem audiovisuellen Zeichensystem eine Kunstform darstellt. Er spricht mit seinen technischen Gestaltungsmöglichkeiten die Wahrnehmung des Zuschauers

6 Faulstich, 1995, S. 57.

an. Das bedeutet, dass der Eindruck des Zuschauers von der sozialen Ausgrenzung von Figuren neben dem Umstand, dass dabei bestimmte stereotype Vorstellungen von bestimmten Gruppen und Berufen wie z. B. Prostituierten, Drogenabhängigen, Dieben eine Rolle spielen, noch durch filmische Gestaltungsmittel erzeugt werden könnte. So erhält beispielsweise der Zuschauer nicht den Eindruck, dass der von Til Schweiger verkörpert Hauptcharakter in *Barfuß* (R.: Til Schweiger, D 2005) sozial ausgegrenzt wird, obwohl dieser mehrmals in Arbeitslosigkeit gerät, als Reinigungskraft arbeitet und sich zeitweise sogar als Dieb durchschlägt. Im Gegensatz dazu ist die Hauptrolle im italienischen neorealistischen Film *Fahrraddiebe* (Originaltitel: *Ladri di biciclette*, R.: Vittorio de Sica, ITA 1948) ebenso arbeitslos und stiehlt ein Fahrrad. Dass er unter sozialer Benachteiligung leidet, berührt das Herz des Zuschauers tief. Es ist durch diesen Vergleich deutlich, dass der vom Film erzeugte Eindruck von sozialer Ausgrenzung der Figuren nicht nur von ihrem Beruf oder ihren Einkommensverhältnissen abhängig ist. Die vom audiovisuellen Medium Film erzeugten Bilder der sozialen Ausgrenzung zeigen ein ganz anderes Charakteristikum auf als die soziologischen Forschungsmodelle nahelegen. Insofern ist eine filmwissenschaftliche Studie über die filmische Konstruktion der sozialen Ausgrenzung sinnvoll, um die dahinter stehenden filmischen Strategien offenzulegen.

Forschungsstand und Zielsetzung dieser Studie

Die Untersuchung sozialer Ausgrenzung hat seit langem einen festen Platz in der Soziologie. Sie wird dem Forschungsbereich zur sozialen Ungleichheit, die in der Soziologie ein gewichtiges Thema ist, zugerechnet. Sowohl die traditionellen Klassen- und Schichtungsansätze hinsichtlich der sozialen Ungleichheit als auch die neueren Lebensstil- und Milieumodelle, die Raumansätze sowie das Konzept der sozialen Lagen weisen einen starken empirischen Bezug auf. Diese Forschungsansätze entwickeln sich aus der jeweiligen zeitgenössischen Gesellschaft und zielen darauf ab, empirisch umgesetzt zu werden und damit die Lebensverhältnisse zu regulieren. Da die soziologischen Studien über soziale Ungleichheit unüberschaubar sind, lassen sie sich hier nicht alle aufzählen. Allerdings sind zwei Studien für die vorhandene Arbeit erwähnenswert: die von Sina Farzin verfasste Studie „Die Rhetorik der

Exklusion“⁷ und die von Imke Schmincke vorgelegte Arbeit „Gefährliche Körper an gefährlichen Orten“.⁸ Farzins Studie ist für die vorhandene Arbeit insofern sehr nützlich, als sie darauf hinweist, dass Metaphern die Thematik der sozialen Ausgrenzung in die Wahrnehmungsräume der Rezipienten übertragen. Die Studie „Gefährliche Körper an gefährlichen Orten“ ist vor allem dahingehend interessant, dass sie die soziale Marginalisierung durch die ‚Sichtbarkeit der Körper‘ als Wahrnehmungsergebnis erklärt und somit das Subjektive in den Vordergrund gestellt wird. Für die Untersuchung der sozialen Ausgrenzung im Film ist es sehr hilfreich, den Zusammenhang zwischen sozialer Ausgrenzung und Wahrnehmung der Menschen herauszuarbeiten. Daher sind die oben genannten beiden Studien für die vorhandene Arbeit von wegweisender Bedeutung.

Im Vergleich zu den zahlreichen soziologischen Studien existieren bisher nur wenige Publikationen zur filmischen Darstellung sozialer Ausgrenzung im Allgemeinen. Ein Grund dafür ist, dass Filmen als Forschungsgegenstand seitens der Soziologie bislang wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde.⁹ Zu der mangelnden Beachtung des

- 7 Farzin, Sina: Die Rhetorik der Exklusion. Zum Zusammenhang von Exklusionsthematik und Sozialtheorie. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2011. In „Die Rhetorik der Exklusion“ zeigt Farzin aus der Perspektive der Soziologie die Problematik auf, dass nicht-wissenschaftliche sprachliche Beschreibungsformen, die sich durch Anschaulichkeit und eindruckliche Bildhaftigkeit auszeichnen, sowohl in wissenschaftlichen Texten als auch in den öffentlichen Medien den Begriff der sozialen Exklusion prägen. Damit lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die rhetorischen Mittel in der Exklusionsthematik. Farzin ist der Meinung, dass Metaphern als sprachliche Ausdrucksformen den sprachlichen und damit verbunden den subjektiven Charakter eines soziologischen Textes veranschaulichen. Nach Farzin machen Metaphern das Phänomen der sozialen Ausgrenzung für die Rezipienten evident.
- 8 Schmincke, Imke: Gefährliche Körper an gefährlichen Orten. Eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung. Bielefeld: transcript 2009. Die Besonderheit der Studie besteht darin, dass das Körperliche als Dimension von sozialer Marginalisierung thematisiert wird. Schmincke kommt nach der theoretischen und empirischen Untersuchung zum Ergebnis, dass die Sichtbarkeit von Körpern sowie die Wahrnehmung von Körperpraktiken eine zentrale Rolle beim Ausschluss aus einem Raum und materieller Absicherung spielen.
- 9 An dieser Stelle finden nur die im letzten Jahrzehnt erschienenen drei Studien der Filmsoziologie eine Erwähnung: Mai und Winter gaben 2005 „Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge“ heraus. Schroer veröffentlichte 2007 den Sammelband „Ge-

Films in der Soziologie schreiben Mai und Winter: „(...) so hat die Disziplin [die Soziologie] den Film in den letzten Jahrzehnten doch sehr vernachlässigt.“¹⁰ Schroer ist der Meinung: „Die Auseinandersetzung mit Film besetzt allenfalls eine kleine Nische im Haus der Soziologie.“¹¹ „[Die Soziologie] hat eine Auseinandersetzung mit der visuellen Kultur bisher aber eher gescheut.“¹² Lesch fordert, auch filmästhetische Mittel für Gesellschaftskritik einzusetzen.¹³ Nach Ansicht der Filmsoziologen sind die Auseinandersetzungen mit dem Film in der Soziologie noch unzureichend. Zudem gibt es in der Soziologie keine kontinuierliche Beschäftigung mit dem Film, obwohl die Behandlung gesellschaftlicher Phänomene im Film eine weit zurückreichende Tradition aufweist.¹⁴ Kunz und Schäfers vermuten, dass der Grund für die mangelnde Thematisierung des Films in der Soziologie darin liegt, dass „die ästhetisch-inhaltlichen Fragen schwierig zu beantworten sind“¹⁵. Vor diesem Hintergrund ist es nachvollziehbar, dass die filmischen Bilder sozialer Ausgrenzung in der Soziologie nur wenig Aufmerksamkeit finden.

Bei den soziologisch orientierten Filmtheorien werden im Grunde genommen zwei Richtungen unterschieden: die soziologische Filminterpretation und die Mediensoziologie. Während die soziologische Filminterpretation die Darstellung von Gesellschaft im Film untersucht, fokussiert sich die Mediensoziologie auf den Umgang der Gesellschaft mit Film sowie seine Bedeutung für Einzelne oder Gruppen. Die Mediensoziologie untersucht also „die komplexe Wechselbeziehung zwi-

sellschaft im Film“. Heinze, Moebius und Reicher legten 2012 „Perspektiven der Filmsoziologie“ vor. Alle drei Bücher versuchen, Film als Forschungsgegenstand stärker in das Blickfeld der Soziologie zu rücken.

10 Mai/Winter, 2006, S. 7.

11 Schroer, 2007, S. 8.

12 Ebd., S. 9.

13 Vgl. Lesch, 2005, S. 13–31.

14 Diese Aussage wird durch die folgenden Autoren und Werke untermauert: Emilie Altenloh veröffentlichte bereits 1913 ihre Dissertation „Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher“. Der Soziologe Herbert Blumer verfasste 1933 „Movies and Conduct“. Siegfried Kracauer veröffentlichte seine „Theorie des Films“ 1960, Dieter Prokop legte 1970 eine „Soziologie des Films“ vor. 1974 erschien „Film und Gesellschaft, Struktur und Funktion der Filmindustrie“ von I. C. Jarvie und Rainer Winter verfasste im Jahr 1992 seine Arbeit zur „Filmsoziologie“.

15 Kunz/Schäfers, 2007, S. 18.

schen den Medien auf der einen Seite und Gesellschaften/sozialen Beziehungen, deren Strukturen bzw. Akteuren auf der andern“¹⁶.

Die These der soziologischen Filminterpretation wurde 1988 von Faulstich aufgestellt. Für ihn geht es dabei um Folgendes:

„Mit Hilfe der soziologischen ‚Brille‘ wird der Film in einen allgemeinen oder umfassenden gesellschaftlichen Kontext versetzt. Es geht um den Bezug des Films zur Gesellschaft seiner Zeit. Ausgehend von der Gesellschaftsbedingtheit des Films wird nach seiner sozialen Bedeutung und Funktion gefragt. Es geht um seine Parteilichkeit für oder gegen bestimmte Randgruppen, Schichten, Institutionen oder Personen, auch in Problemfragen und Interessengegensätzen.“¹⁷

Aufgrund des Themas der sozialen Ausgrenzung verortet sich diese Studie in der soziologischen Filminterpretation. Dabei werden die Dokumentationen von Jia im gesellschaftlichen Kontext Chinas, genauer gesagt in Bezug auf das gesellschaftliche Phänomen der sozialen Ausgrenzung untersucht.

Über das Thema sozialer Ausgrenzung liegen in den beiden oben genannten Forschungsansätzen Studien vor. Aus der mediensoziologischen Perspektive wird die Wechselbeziehung zwischen Massenmedien und dem gesellschaftlichen Phänomen sozialer Ungleichheit untersucht.¹⁸ Dabei werden die Funktion und die Wirkung der Massenmedien, also der Medien, die große Publikumszahlen erreichen, hinsichtlich ihres Repräsentationsvermögens und ihrer Nutzung in der modernen Gesellschaft hinterfragt und analysiert. Massenmedien stellen nicht nur die gesellschaftlichen Normvorstellung und sozialen Kon-

16 Bentele/Brosius/Jarren, 2006, S. 185.

17 Faulstich, 2008, S. 196.

18 Diesbezügliche Studien: Lenz, Thomas / Zillien, Nicole: Medien und soziale Ungleichheit. In: Jäckel, Michael (Hg.): Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder. Wiesbaden 2005, S. 237–254. Studien über die Mediensozialisation gibt es zudem von Niesyto, Horst: Digitale Medien, soziale Benachteiligung und soziale Distinktion. In: Medienpädagogik. Zeitschrift der Theorie und Praxis der Medienbildung. Themenheft der Nr. 17: Medien und soziokulturelle Unterschiede. <http://www.medienpaed.com> Seier, Andrea/Waitz, Thomas (Hg.): Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen. Münster, 2014.

flikte dar, sondern können Vorstellungen hinsichtlich der sozialen Unterschiede konstruieren, worauf auch Lenz und Zillien hinweisen:

„Medien beeinflussen nicht nur die Wahrnehmung von sozialer Ungleichheit, sondern formen auch die Vorstellung davon, was überhaupt als Ungleichheit anzusehen und was von dieser Ungleichheit als gerechtfertigte Ungleichheit zu interpretieren ist. Massenmedien produzieren und reproduzieren somit gesellschaftliche Ungleichheitsnormen.“¹⁹

Im Forschungsansatz der soziologischen Filminterpretation sind bisher nur drei Studien und zwei Texte im deutschsprachigen Raum erschienen. Die drei Sammelbände sind: „Prekäre Obsession: Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder“²⁰, „Fremdbilder. Auswanderung und Exil im internationalen Kino“²¹ und „Krisenkino. Filmanalyse als

19 Lenz/Zillien, 2005, S. 239.

20 Colin, Nicole / Schößler Franziska / Thurn, Nike (Hg.): Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder. Bielefeld, 2012. Dieser Band untersucht Fassbinders Repräsentationen verschiedener Minderheiten in seinen filmischen und dramatischen Werken aus interdisziplinärer Perspektive. Die Texte gehen davon aus, dass Fassbinder in seinen Werken die heterogenen und komplexen Identitäten der exkludierten Gruppen darstellt. Dabei werden seine dafür eingesetzten verschiedenen Strategien in den Blick genommen. In diesen Studien werden neben Genrefragen, psychoanalytischen Ansätzen und der Problematik von Identitätszuschreibungen vor allem die Kopplung von gesellschaftlichen Ausschlussstrategien mit entsprechenden Minoritätsdiskursen analysiert. Diese Texte haben zwar Filme als Forschungsgegenstand, lassen sich aber nach Ansicht der Autorin im soziologischen Feld verorten. Dies lässt sich damit begründen, dass einerseits theoretische soziologische Ausführungen mit ihren Fachbegriffen direkt in den Texten verwendet werden, um filmische Phänomene zu beschreiben, andererseits bilden in diesen Texten Modelle und Strukturen soziologischer Gesellschaftsanalyse den theoretischen Grundstein.

21 Meurer, Ulrich / Oikonomou, Maria (Hg.): Fremdbilder. Auswanderung und Exil im internationalen Kino. Bielefeld: transcript Verlag, 2009. Dieser Band untersucht die Darstellung von Migration im Film und vertritt die Ansicht, dass der Film eine geeignete Kunstform ist, um moderne Migrationsphänomene zu reflektieren. Die Begründungen dafür lauten zum einen, dass die Themen „Auswanderung“ und „Fremdheit“ eng mit dem Medium Film in Verbindung stehen. In dem Zusammenhang wird gezeigt, dass sowohl die Auswanderung als auch das Kino historische Phänomene sind, die mit den Kontrollmechanismen und Maschinen der Moderne ihre Konjunktur erlebten. Zum anderen weisen die beiden eine strukturelle Verwandtschaft auf, da beide Phänomene bzw.

Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm²². Weiter sind noch zwei Texte kurz zu erwähnen: Oliver Berli Studie „Grenzen des Aufstiegs. Soziale Ungleichheit und kulturelle Unterschiede als Gegenstand des Films“²³ und Flickers und Zehenthos

Formen – Film und Migration – kontinuierliche, aber begrenzte Serien ausbilden. Das bedeutet, dass Bewegungsphasen wie Anfang, Wechsel und Ankunft sowohl die Auswanderung als auch die Erzählstrukturen und technischen Bedingungen des Films konstituieren. Sowohl Auswanderung als auch Film erscheinen als Reflektoren, die einander spiegeln. Die untersuchten Filme erstrecken sich, was ihre Produktion angeht, über eine große zeitliche und räumliche Distanz: Von Chaplin bis Spielberg wird das internationale Kino in Betracht gezogen. Der Schwerpunkt der Studie von Meurer und Oikonomou bei der Untersuchung der Filme liegt auf ihrer künstlerischen Repräsentation von Auswanderung; als interdisziplinäre Untersuchung integriert sie methodisch die Bereiche Cultural Studies, Medienwissenschaft sowie auch Philologien.

- 22 Wende, Waltraud Wara/Koch, Lars (Hg.): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. Dieser Band analysiert die filmischen Repräsentationen und die Dramaturgie von Grenzziehung bzw. Transgression, mithilfe derer das kollektive Imaginäre immer wieder aufs Neue aushandelt, welche kulturellen Praktiken und Lebensformen im Moment der Krise als normal und welche als abweichend bewertet werden. Diese Studie betrachtet die Filmanalyse als Kulturanalyse, da der Spielfilm als Leitmedium des 20. Jahrhunderts eine Mittlerfunktion zwischen gesellschaftlichen Ereignissen einerseits und ihren symbolischen Deutungen andererseits wahrnimmt. Sie stellt die These heraus, dass Filme Normalität und Abweichung im Krisendiskurs, also Grenzziehungen als Basis der sozialen und kulturellen Vergemeinschaftung und sozialen Kohäsion sichtbar machen. Wie die oben genannte Studie „Fremdbilder. Auswanderung und Exil im internationalen Kino“ macht auch diese Studie mit Verweis auf den Aspekt der Narration ihr Thema plausibel: Sowohl das Material des Krisendiskurses auch das des Spielfilms bedienen sich des Mittels der Narration. Die sinnhafte Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden dem Krisendiskurs wie auch dem Film zugeschrieben, der aus einer kontinuierlichen Kopplung der Bilder besteht. Insofern ist der Film als Medium geeignet für die Darstellung von Krisen. Diese Studie ist nach Ansicht der Autorin insofern interessant, als es die filmische Konstruktion ist, die den Ausgangspunkt der Untersuchung des gesellschaftlichen Phänomens von ‚Normalität‘ und ‚Abweichung‘ bildet. Hier sind also die Autoren nicht von soziologischen Untersuchungen ausgegangen, um deren Aussagen mit Blick auf den Film zu bestätigen oder zu negieren, sondern vom Film selbst. Filme können also allgemeine Annahmen darüber ausdrücken, was als ‚normal‘ und was als ‚Abweichung‘ gilt.

- 23 Berli, Oliver: Grenzen des Aufstiegs. Soziale Ungleichheit und kulturelle Unterschiede als Gegenstand des Films. In: Heinze, Carsten/Moebius, Stephan/Rei-

fers „Geschlechternarrationen im Kontext sozialer Ungleichheit. Soziologische Perspektiven auf den jüngeren österreichischen Kinospielfilm“²⁴ im selben Band.

Mit Blick auf diese sehr begrenzte Anzahl an Studien ist zu erkennen, dass die Thematik der filmischen Darstellung sozial benachteiligter Gruppen bzw. der sozialen Ausgrenzung bisher sehr unzureichend diskutiert wurde. Die meisten Studien haben sich nicht von klassischen Objektivitäts- und Abbildungsvorstellungen gelöst, sondern betrachten Filme nur als einen passiven Forschungsgegenstand der Soziologie. Dieses Problem kritisiert Faulstich im Kontext der soziologischen Filminterpretation; er beklagt, dass der Fokus vieler Studien nur auf dem soziologischen Inhalt des Films liege und der Status des Films als ästhetisches Gebilde übersehen werde. Er schreibt: „Film darf nicht in seiner Tauglichkeit als soziologisches Objekt aufgehen, so als wäre er nicht zugleich auch ein ästhetisches Phänomen.“²⁵ In vielen Studien wird zumeist nicht hinterfragt, wie Filme mit ihren Darstellungsverfahren,

cher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz und München, 2012, S. 330–351. In dieser Studie dient die ungleichheitsanalytische Kultursoziologie Pierre Bourdieus als theoretischer Rahmen. Methodisch versucht der Autor, die filmischen Szenen mit den Bourdieuschen Kategorien aufzuschlüsseln. Er geht davon aus, dass die Bourdieuschen Konzepte auch für eine Produktanalyse von Filmen fruchtbar sind. Dabei werden zwei US-amerikanische Filme untersucht: *Schmalspurganoven* (R.: Woody Allen, USA 2000) und *Pretty Woman* (R.: Garry Marshall, USA 1990).

- 24 Flicker, Eva / Zehenthofer, Irene: Geschlechternarrationen im Kontext sozialer Ungleichheit. Soziologische Perspektiven auf den jüngeren österreichischen Kinospielfilm. In: Heinze, Carsten/Moebius, Stephan/Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München, 2012, S. 220–244. Diese Studie untersucht die filmischen Geschlechternarrationen in Lebensfeldern sozialer Ungleichheit und Armut im österreichischen Kinofilm. Thematisch konzentriert sie sich auf Kleinfamilie und Gewalt in Geschlechterbeziehungen. Methodisch legt diese Studie sehr gut ihren eigenen Ansatz dar: Die Autorinnen entwickeln selbst einen Forschungsansatz, den sie als soziologisches Filmlesen bezeichnen. Das soziologische Filmlesen zielt darauf ab, durch eine kritische, reflexive Beschreibung filmischer Konstruktion sozialer Verhältnisse bestimmte Ausprägungen medialer Diskurse über Gesellschaft nachzuzeichnen, um sie damit sichtbar und diskutierbar zu machen. Dabei werden die Filme auf der Figurenebene auf die Darstellung von Handlungsspielräumen und Interaktionen hin untersucht. Von Nachteil ist allerdings, dass die Leser den Vorgang der konkreten Filmanalyse nicht nachvollziehen können, da er ihnen gegenüber unsichtbar bleibt.

- 25 Faulstich, 1995, S. 65.

ren den Zuschauern eine bestimmte Vorstellung, ein Sinnmuster, Werte und Ideologien hinsichtlich sozialer Ausgrenzung vermitteln und eventuell einen bestimmten Effekt bei ihnen erzeugen können.

Darüber hinaus betonen die oben genannten Studien zwar in verschiedenem Maße das Darstellungsvermögen des Films, setzen sich aber mit den konkreten filmischen Darstellungsstrategien der sozialen Ungleichheit kaum systematisch auseinander. Der Grund dafür könnte teilweise darin liegen, dass die systematische Erforschung des Inhalts und der Sinnebenen von Filmen in soziologischen Untersuchungen eine besonders große Schwierigkeit darstellt.²⁶ Außerdem wurde keine einheitliche Forschungsmethode hinsichtlich dieses Themas für die Filmanalyse herausgearbeitet, stattdessen wurden je nach Film interdisziplinäre Ansätze aufgegriffen.

Genau in dieser Forschungslücke sieht die vorliegende Studie ihre Aufgabe. Mit ihrem Forschungsergebnis will diese Studie in erster Linie einen neuen Forschungsansatz bezüglich der filmischen Konstruktion sozialer Ausgrenzung von Figuren liefern. Dabei wird ausgegangen von dem Verständnis, dass der Eindruck sozialer Ausgrenzung von Figuren eine filmkünstlerische Konstruktion ist. In zweiter Linie will diese Studie herausfinden, inwieweit die Filme von Jia als wirklichkeitsnahe Spiegelbilder die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft aufgreifen. Auch die ‚realistischen‘ Filme sollten nicht als Abbild sozialer Realität angesehen werden. Filme können zwar wirklichkeitsnahe Spiegelbilder sein, aber „es [ist] dem Film auf seine Weise gegeben, das Gesamte der Realitäten einer Gesellschaft zum Ausdruck zu bringen“²⁷. Insofern kann man allein durch die Analyse von Jias Filmen nicht direkt die Frage beantworten, wie die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft aussieht. Erst durch die gemeinsame Betrachtung des Ergebnisses der Filmanalyse mit soziologischen Untersuchungen lässt sich etwas darüber aussagen, inwieweit Jias Filme die soziale Ausgrenzung in der Realität darstellen. Des Weiteren will diese Studie herausarbeiten, wie das Format Dokufiktion die filmische Konstruktion von sozialer Ausgrenzung realisiert. Der Grund dafür, warum sich diese Studie hier auf die Dokufiktion bezieht, liegt in Jias Handschrift. Dies wird im Folgenden erläutert.

26 Vgl. Heinze/Moebius/Reicher, 2012, S. 9.

27 Silbermann, 1980, S. 18.

Eine Bemerkung zur Verortung soll zur Verdeutlichung vorangeschickt werden: Mit dem Thema „Soziale Ausgrenzung in Dokufiktionen“ stehen Soziologie und Filmwissenschaft in einem interdisziplinären Verhältnis, sie werden miteinander in einen die jeweiligen disziplinären Grenzen übersteigenden Dialog gebracht. Diese Studie versteht sich als eine filmwissenschaftliche Untersuchung. Das bedeutet, dass sie sich der filmwissenschaftlichen Forschungsmethode bedient und in erster Linie darauf abzielt, die filmkünstlerischen Leistungen in Bezug auf das Thema der sozialen Ausgrenzung herauszuarbeiten.

Jia Zhangkes Filme und Dokufiktionen

Die sich mit rasanter Geschwindigkeit verändernde chinesische Gesellschaft erfordert eine adäquate Anpassung seitens der Bevölkerung Chinas. In dieser schwierigen Situation treten unvermeidbar Konflikte zwischen dem Individuum und seinen Mitmenschen, zwischen sozialen Gruppen und staatlichen Institutionen sowie zwischen den alten und neuen gesellschaftlichen Werten und Normen zutage. Die zentralen Fragen in Jias Filmen befassen sich mit der Neuorientierung des Einzelnen in der Gesellschaft und den zwischenmenschlichen Beziehungen, welche sich im zeitlichen Wandel und im Zuge der Modernisierung veränderten. Eine große Aufmerksamkeit gilt dabei den Gefühlen und Empfindungen der einfachen Menschen innerhalb des gesellschaftlichen Wandels.

Jias Filme zeichnen sich durch einen unverstellten Blick auf die chinesische Gegenwart aus. Sie zeigen Bilder der aktuellen gesellschaftlichen Realität, in denen soziale Widersprüche herrschen. Ein Grundthema seiner Filme ist die rasante Modernisierung Chinas seit den 1980er Jahren mit ihren vielschichtigen Facetten. Die Gründe für die Eignung der Filme Jias als Gegenstand der Untersuchung der filmischen Konstruktion sozialer Ausgrenzung liegen einerseits in ihren thematischen Merkmalen – seine Filme schildern meist die alltäglichen Probleme der einfachen Menschen vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels –, andererseits in seiner persönlichen Handschrift. Jia arbeitet mit der Eigenwilligkeit des Erfindungsgeistes und formuliert eine persönliche, ambitionierte Filmsprache, eine dokumentarische Kameraarbeit, die fast alle seine Filme, darunter auch die fiktiven Storys, durchzieht. Jias individuelle Handschrift kommt seit dem Debütfilm in seiner kon-

tinuierlichen Arbeit zunehmend reifer zum Ausdruck. Mit der thematischen Behandlung sozialer Probleme unter Ausgestaltung seines eigenen Stils wendet Jia sich nicht nur von seinen Vorgängern ab, sondern füllt mit seinen Produktionen eine Lücke in der Filmlandschaft Chinas.

In dieser Arbeit werden vier Dokufiktionen zur konkreten Analyse herangezogen, in denen die soziale Ausgrenzung ein zentrales Thema darstellt: *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, CHN 1997), *The World* (shìjiè, CHN 2004), *Still Life* (sānxiá hǎorén, CHN 2006) und *24 City* (èrshísì chéng jì, CHN 2008).²⁸ Diese über einen Zeitraum von mehr als zehn Jahren entstandenen Filme zeichnen nicht nur die Geschichte der Entwicklung und des Wandels der chinesischen Gesellschaft auf, sondern beleuchten außerdem unterschiedliche Personengruppen wie Wanderarbeiter, Minenarbeiter, Diebe und Arbeitslose. Die Autorin geht davon aus, dass die in den ausgewählten Filmen verarbeiteten Inhalte ungeachtet ihrer Fiktionalität unmittelbar im Zusammenhang mit dem Diskurs der sozialen Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft stehen.

In China gewinnt Jia Zhangke schon seit seinem ersten Spielfilm *Pickpocket* im Jahr 1997 zunehmend an Aufmerksamkeit bei Film- und Kulturwissenschaftlern. Es gibt zahlreiche chinesische Studien, die die Darstellungen sozialer Probleme und gesellschaftlicher Wandlung in Jias Filmen untersuchen. Allein schon hinsichtlich der thematischen und narrativen Merkmale wurden Jias Filme in China bereits ausgiebig untersucht und diskutiert, was einen umfangreichen Literaturbestand zur Folge hat, auf den diese Studie zurückgreifen kann. Um nur einige Beispiele zu nennen: Chen Xihe und Peng Jixiang haben Motive in Jias Filmen wie z. B. die kleinen Städte und ihre kulturelle Konstruktion aus Sicht der chinesischen Filmgeschichte analysiert.²⁹ Ding Yajun und Wu Jiang haben sich damit beschäftigt, wie Jias Filme mit lokalen Themen weltweit Beachtung gefunden haben.³⁰ Auch hinsichtlich der Themen „Randgruppen“ und „Unterschicht“ erhalten Jias Filme viel Aufmerksamkeit. Allerdings gehen diese Studien zumeist von der Annahme aus, dass Jias Filme eine bestimmte soziale Gruppe filmisch thematisieren. Das heißt, sie betrachten die auftretenden Figuren mit ei-

28 Die Begründung für die Filmauswahl wird im sechsten Kapitel noch ausführlich dargelegt.

29 Vgl. Chen/Peng, 2010.

30 Vgl. Ding/Wu, 2009.

nem vorgefertigten Blick und sehen den Beitrag des Films insofern nur in der neuartigen Darstellungsweise und -perspektive hinsichtlich der gegenwärtigen sozialen Realität. Der filmische Konstruktionsprozess für die Darstellung der sozialen Ausgrenzung wird dagegen nicht in Betracht gezogen.

Untersuchungen zu Jia Zhangkes Filmen nehmen seit den letzten Jahren auch in der westlichen Forschung zu. Plätzen und Hu zeigen durch Interviews mit den Filmschaffenden, dass Jia vor dem Hintergrund der soziokulturellen Übergangszeit in China versucht, seine eigenen Widersprüche ernst zu nehmen und Kunstwerke originell und individuell zu erschaffen.³¹ Berry interpretiert die langen Einstellungen in Jias Film *Pickpocket* unter dem Aspekt der Zeit- und Bewegungskonstruktion.³² Außerdem betrachtet er Jia und seine Filme aus der postsozialistischen Perspektive und setzt seine Filme in diesen Kontext.³³ Der Fokus der genannten Studien liegt häufig auf der Mediensozialisation, genauer gesagt auf dem Verhältnis zwischen Filmschaffen und den soziokulturellen Kontexten der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft. In diesem Zusammenhang behandeln sie nicht nur die Werke Jia Zhangkes, sondern eher das Phänomen des sogenannten „Urbanen Realismus“³⁴. Eine intensive und ausführliche Analyse von Jias Filmen auf der ästhetischen und narrativen Ebene findet in der westlichen Medienforschung noch keine ausreichende Beachtung.

Wie oben erwähnt, ist bei vielen Filmen Jias eine Kategorisierung nach der Gattung sehr schwer, da er seine Storys gerne mit einer unverwechselbar dokumentarischen Filmsprache erzählt. Dabei stellen seine Produktionen Mischformen aus Spiel- und Dokumentarfilm dar. Die Mischformen werden auch als Doku-Hybriden bezeichnet. Ein paar wichtige und interessante Beiträge über Doku-Hybriden im deutschsprachigen Raum lassen sich hier kurz nennen: Christian Hißnauer beschäftigt sich in seiner Dissertation „Fernsehdokumentarismus“ mit verschiedenen Hybridformen des Fernsehdoku-

31 Vgl. Plätzen/Hu, 2009.

32 Dabei bedient sich Berry des Konzepts von Gilles Deleuze. (Siehe Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main, 1997. Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main, 1997)

33 Vgl. Berry, 2009, S. 111–129; Berry, 2008, S. 250–257.

34 Vgl. Kramer, 1997, S. 221. Der Begriff „Urbaner Realismus“ wird im ersten Kapitel dieser Studie noch ausführlich erklärt.

mentarismus und identifiziert sie als Dokumentarspiel, Doku-Drama, Interviewdokumentarismus, Fake-Doku, Fiktive Dokumentation, Real-Life-Soap.³⁵ Der Sammelband „Spiel mit Wirklichkeit: Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen“³⁶ befasst sich mit Entwicklung, Geschichte und Ästhetik doku-fiktionaler Formate in Deutschland. Peter Zimmermann beobachtet in seinem Heft „Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm“³⁷ die Entwicklung hybrider Mischformen des Dokumentarfilms seit den 1980er Jahren und stellt verschiedene Mischformen vor. Dabei beziehen sich die Mischungen nicht nur auf Dokumentar- und Spielfilm, sondern auch noch auf die verschiedenen medialen Formen. Anne Drees untersucht in ihrer Magisterarbeit „Das Dokumentarische im Animationsfilm“³⁸ das Phänomen der Verknüpfung von Dokumentar- und Animationsfilm am Beispiel von Vincent Paronnauds und Marjane Satrapis *Persepolis* und Ari Folmans *Waltz with Bashir*. In Deutschland wecken Doku-Hybriden als Fernsehsendungen vor allem im Bereich der Geschichtsvermittlung die Aufmerksamkeit der Medienwissenschaftler.³⁹ Dabei handelt es sich meist um Doku-Dramen. In diesem Buch geht es jedoch mit Blick auf Jias Filme um Dokufiktionen, also eine andere Form von Doku-Hybriden. Der Begriff der Dokufiktion bezeichnet in dieser Studie fiktive filmische Storys, die mittels des dokumentarischen Darstellungsverfahrens realisiert werden. Im vierten Kapitel dieser Studie wird die Dokufiktion aus filmtheoretischer Perspektive ausführlich erläutert. Zu erwähnen ist jedoch, dass die Quellenlage in der deutschsprachigen Forschung zur vollständigen Bearbeitung der Doku-Hybriden nicht ausreicht, obwohl bereits viele Studien über die Mischformen von Dokumentar- und Spielfilmen im deutschsprachi-

35 Hißnauer, 2011a, S. 247.

36 Hoffmann, Kay / Kilborn, Richard / Barg, Werner C. (Hg.): *Spiel mit der Wirklichkeit*. Konstanz, 2012.

37 Zimmermann, Peter: *Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm*. Goethe Institut Filmprogramm. Goethe Institut 2001.

38 Drees, Anne: *Das Dokumentarische im Animationsfilm. Die Erweiterung dokumentarischer Darstellungsmöglichkeiten durch die Animation in Vincent Paronnauds und Marjane Satrapis „Persepolis“ (2007) und Ari Folmans „Waltz with Bashir“ (2008)*. GRIN Verlag, 2011.

39 Beispiele dafür sind die Fernsehfilme: *Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei* (R.: Dror Zahavi, D 2005) und *Die Sturmflut* (R.: Jorgo Papavassiliou, D 2006)

gen Raum zu finden sind.⁴⁰ Die Doku-Hybriden werden – wenn überhaupt – auf internationalem Parkett wissenschaftlich diskutiert, sodass für eine komplexe Darstellung zusätzlich englischsprachige Quellen herangezogen werden müssen.⁴¹

- 40 Weitere Studien über die Hybridformen im deutschsprachigen Raum: Brauburger, Stefan: Fiktionalität oder Fakten: welche Zukunft hat die zeitgeschichtliche Dokumentation? In: Korte, Barbara / Paetschek, Sylvia (Hg.): *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript. 2009, S. 203–213.
- Ebbrecht, Tobias / Steinle, Matthias: „Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive“. In: *ME-DIENwissenschaft*, Nr. 3/2008, S. 250–265.
- Hißnauer, Christian: *Hybride Formen des Erinnerns: Vorläufer des Doku-Dramas in den 1970er Jahren*. In: Heinemann, Monika et al. (Hg.): *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch*. München 2011;
- Steinle, Matthias: *Geschichte im Film: Zum Umgang mit den Zeichen der Vergangenheit im Dokudrama der Gegenwart*. In: Korte, Barbara / Paetschek, Sylvia (Hg.): *History Goes Pop: Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript. 2009, S. 147–166.
- Steinle, Matthias: *Good Bye Lenin – Welcome Crisis! Die DDR im Dokudrama des historischen Event-Fernsehens*. In: Ebbrecht, Tobias et al. (Hg.): *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg, 2009.
- Steinmetz, Rüdiger: *Zwischen Realität und Fiktion. Mischformen zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm*. In: ders. (Hg.): *Zeiten und Medien – Medienzeiten. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Friedrich Reimers*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 1995, S. 164–181.
- Von Keitz, Ursula / Hoffmann, Kay (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg: Schüren Pressverlag GmbH, 2001.
- Wolf, Fritz: *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (Hg.) Band 25. 2003.
- 41 Die folgende englischsprachige Literatur wird für die Bearbeitung der Doku-fiktion herangezogen: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris (Hg.): *docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006. Juhasz, Alexandra / Lerner, Jesse (Hg.): *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis, London 2006. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, New York: Manchester University Press 2001.

Fragestellung und Gliederung dieser Studie

Diese Studie geht der Frage nach, wie die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft in Jias Dokufiktionen reflektiert wird. Diese zentrale Fragestellung wirft eine Vielzahl an Fragen auf. In erster Linie sollen die wichtigen Begriffe „soziale Ausgrenzung“ und „Dokufiktionen“ verdeutlicht werden. Es wird dargelegt, wie die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft aussieht und inwieweit diese in Jias Filmen reflektiert wird. Weiter müssen die Fragen rund um den Regisseur Jia und seine Filme geklärt werden, da seine Filme den Forschungsgegenstand dieser Studie bilden. Es soll also dargestellt werden, wer Jia Zhangke ist, welche Art Filme er gedreht hat, wodurch sich seine Handschrift auszeichnet, mit welchen Themen er sich in seinen Filmen beschäftigt, wo er damit in der chinesischen Filmlandschaft zu verorten ist und womit die Auswahl der Filme für die Filmanalyse der vorliegenden Studie zu begründen ist. Zum Schluss wird durch die Filmanalyse die besondere Wirkung von Dokufiktionen zur Darstellung der sozialen Ausgrenzung im Vergleich zu den Dokumentar- und Spielfilmen dargelegt.

Die Arbeit ist in drei Teile gegliedert, wobei das 1. Kapitel das Dispositiv von Jias Filme behandelt, die Kapitel 2 bis 5 den theoretischen Teil bilden und die Kapitel 6 bis 8 die empirische Forschung beinhalten. Im ersten Kapitel werden der Filmemacher Jia Zhangke und seine Filme im soziokulturellen Kontext der chinesischen Gesellschaft und Filmlandschaft vorgestellt. Die Beschaffenheit von Jias Filmen unterliegt zahlreichen Einflüssen. Seine Lebenserfahrungen in der Jugendzeit, seine künstlerischen und gesellschaftlichen Belange, die Verhältnisse der damaligen chinesischen Filmlandschaft und noch viele andere Faktoren stellen die Gründe dafür dar, dass Jia in seinen Filmen gerne die sozialen Probleme der einfachen Menschen im gesellschaftlichen Wandel mit seiner persönlichen Handschrift thematisiert. Zum besseren Verständnis der sozialen Ausgrenzung als Thema von Jia Zhangkes Filmen und der Dokufiktion als seiner persönlichen Handschrift werden einzelne Aspekte rund um den Regisseur und seine Filme im ersten Kapitel konkret aufgezeigt.

Im theoretischen Teil wird die Forschungsfrage in der Auseinandersetzung mit relevanten Theorie- und Themenfeldern präzisiert. Der theoretische Teil ist in drei unterschiedliche thematische Blöcke gegliedert, die jeweils im zweiten, dritten und vierten Kapitel dargestellt wer-

den. Im zweiten Kapitel wird die soziale Ausgrenzung im soziologischen Diskurs betrachtet. Zunächst wird der Begriff der sozialen Ausgrenzung anhand soziologischer Untersuchungen erläutert. Danach sollen das Phänomen der sozialen Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft und seine vorwiegenden Ursachen vorgestellt werden. Schwerpunkt im letzten Schritt ist es dann, einen Überblick über die wichtigsten Dimensionen der sozialen Ausgrenzung zu bieten. Die herausgebildeten Dimensionen bilden einen wichtigen Hintergrund für die empirische Studie. Die zugrunde liegenden Informationen sind sowohl der chinesischen und als auch der westlichen Fachliteratur entnommen. Dabei soll aber kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden.

Diese Studie geht davon aus, dass der Eindruck der sozialen Ausgrenzung einer bestimmten Figur im Film nicht allein durch ihre körperlichen und sozialen Voraussetzungen – wie z. B. ihren Beruf, ihren Familien- und Gesundheitszustand – determiniert wird, sondern filmisch konstruiert ist. Im dritten Kapitel wird die soziale Ausgrenzung aus phänomenologischer Perspektive betrachtet. Damit wird der Umstand der sozialen Ausgrenzung einer bestimmten Person in den alltäglichen Wahrnehmungsraum übertragen. Erst dadurch wird die Erfassung der filmischen Konstruktion ermöglicht. Es wird als Ergebnis dieses Kapitels ein eigenes, handhabbares Konzept gesellschaftlicher Ausgrenzung von Figuren entwickelt, das diese am konkreten Fall des Films darzustellen vermag.

Im vierten Kapitel wird auf die Dokufiktion, also eine Mischform aus Dokumentar- und Spielfilm, eingegangen. Dafür werden die Kategorisierungen innerhalb der Mischformen vorgestellt und die jeweiligen Merkmale und Charakteristika diskutiert. Ziel ist es, die zu untersuchenden Filme Jias in diesem Themenfeld zu verorten und einen passenden Begriff für sie zu finden. Dass Jias Filme dem Zuschauer den Eindruck der sozialen Ausgrenzung verschaffen, setzt voraus, dass seine Filme mittels der dokumentarischen Filmsprache den Zuschauern Wirklichkeitsbilder vermitteln können. Daher wird in diesem Kapitel weiterhin noch die Wirklichkeitskonstruktion des Films untersucht. Damit soll verdeutlicht werden, wie der Wirklichkeitseindruck in den Dokufiktionen zustande kommt und auf welche Weise der dokumentarische Darstellungsmodus den Wirklichkeitseindruck bewirkt. Im letzten Schritt folgt eine Auseinandersetzung mit der speziellen Leistung

der Mischformen und deren Wirkung auf die Zuschauer im Vergleich zu Dokumentar- und zu Spielfilmen.

Im daran anschließenden fünften Kapitel werden in einem Zwischenresümee die theoretischen Ergebnisse zusammengeführt.

Der empirische Teil besteht aus zwei Kapiteln. Der Filmanalyse geht im sechsten Kapitel die Vorstellung der dafür angewandten Forschungsmethode voraus. Als Erstes werden anhand der theoretischen Auseinandersetzungen drei Teilfragen zur zentralen Fragestellung entworfen. Es werden in den vier Filmen die gleichen Fragestellungen und Hypothesen eingesetzt, um systematische Ergebnisse zwischen den dargestellten Thematiken aufstellen zu können. Auf diese Weise soll der Leser einen direkten und anschaulichen Einblick in die unterschiedlichen Befunde der Untersuchungen erlangen können. Als Zweites werden die Analyseebenen für die jeweiligen Teilfragen herausgearbeitet. Drittens wird die Auswahl der vier Filme *Pickpocket*, *The World*, *Still Life* und *24 City* für die Filmanalyse begründet. Nach dem Entwurf der wissenschaftlichen Methodik im sechsten Kapitel werden die vier ausgewählten Dokufiktionen Jias auf ihre Konstruktion der sozialen Ausgrenzung hin untersucht. Die Betrachtung der Filme verläuft nach den im sechsten Kapitel entworfenen Teilfragen in einem dreistufigen Prozess: Zunächst soll anhand der im zweiten Kapitel herausgearbeiteten Dimensionen sozialer Ausgrenzung festgestellt werden, inwieweit die Darstellung der sozialen Ausgrenzung im Kontext der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft zu verorten ist. Der folgende zweite Schritt geht damit einher, das im dritten Kapitel entworfene Konzept über soziale Ausgrenzung in den Filmen zu überprüfen. Als Ergebnis soll verdeutlicht werden, wie die soziale Ausgrenzung der Figuren in den jeweiligen Filmen konstruiert wird. Zum Schluss soll herausgefunden werden, welchen Beitrag das Format Dokufiktionen in der Darstellung der sozialen Ausgrenzung leistet.

Im darauf folgenden Zwischenresümee, dem achten Kapitel, werden die Ergebnisse der vier Filmanalysen zusammengefasst, um die im methodischen Kapitel aufgeführten Teilfragen zu beantworten.

Zum Schluss werden der theoretische und der empirische Teil systematisch aufeinander bezogen. Dabei wird der Beitrag dieser Studie als wissenschaftliche Untersuchung der filmischen Darstellungen der sozialen Ausgrenzung verdeutlicht. Zudem wird abschließend ein Ausblick über die Entwicklung von Jia Zhangke und seinen Filmen geboten.

*„Film ist die Form, mit der ich die Freiheit suche.
Dies gilt auch für alle Chinesen.“⁴²*

Jia Zhangke

1 Der Filmemacher Jia Zhangke und das Dispositiv seiner Filme

Jia Zhangkes Filme stellen das Material dieser Studie dar. Daher ist es notwendig, in diesem Kapitel auf die Bedingungen, Bestimmungen und Kontexte des künstlerischen Schaffens von Jia einzugehen, da sie seine Filme konstituieren. Diese Studie führt daher den Begriff „Dispositiv“ ein, um diese verschiedenen Aspekte zu erfassen (siehe Unterkapitel 1.1). Im Anschluss daran werden der künstlerischen Werdegang Jia Zhangkes (Unterkapitel 1.2), seine historische Verortung in der chinesischen Filmlandschaft (Unterkapitel 1.3) sowie die Wurzeln seines Realismus-Konzepts im internationalen Kino (Unterkapitel 1.4) erläutert. Dadurch sollen Jias künstlerisches Streben, sein Anspruch sowie sein Interesse am Thema der sozialen Ausgrenzung verdeutlicht werden. Außerdem soll Jias persönliche Handschrift herausgearbeitet werden (Unterkapitel 1.5), die seine Filme kennzeichnet und/oder von anderen Filmen abgrenzt. Zum Schluss werden Jias Filmwerke kurz vorgestellt (Unterkapitel 1.6), um so die Grundlage für die Filmauswahl der später durchzuführenden ausführlichen Analyse zu legen.

42 Übersetzung der Autorin. Jia Zhangke, 2011, S. 191. Im Original: „电影是我寻找自由的一种方法，也是中国人寻找自由的一种方法“.

1.1 Das Dispositiv in dieser Studie

Um die oben genannten Aspekte in ihrer Gesamtheit zu erfassen, greift diese Studie den Begriff des „Dispositivs“ auf. Dazu ist es notwendig, diesen Begriff speziell für diese Studie zu klären. Die Auseinandersetzung mit dem Begriff „Dispositiv“ wurde durch Michel Foucault geprägt. Foucault liefert aber keine kohärente Definition des Begriffs. Unter dem Dispositiv versteht er ein Netz von heterogenen diskursiven wie nicht-diskursiven Elementen. Diese Elemente können z. B. Diskurse, Institutionen, Gesetze und wissenschaftliche Aussagen sein. Dispositive bilden zu einer bestimmten Zeit bzw. historischen Epoche eine Art Netz oder Formation bestimmter diskursiver, praktischer und gegenständlicher Elemente, die sich mit Wissen und Macht verbinden und damit eine Wirklichkeit konstituieren.⁴³ Für die Analyse des Dispositivs muss die Natur der Verbindung der Elemente aufgedeckt werden, die in einem ständigen Positionswechsel und einer Funktionsveränderung innerhalb des Dispositivs stehen.

Der Dispositivbegriff wird auch auf das Kino übertragen. Dabei sind zwei Aufsätze von Jean-Louis Baudry von zentraler Bedeutung.⁴⁴ Baudry spricht in diesen Texten vom „kinematographischen Dispositiv“. Er betont die Funktion des Gesamt-Dispositivs für den Kino-Effekt und versteht das Dispositiv als die metapsychologischen Bedingungen für die Erzeugung des Realitätseindrucks.⁴⁵ Nach Müller konzipiert Baudry „das kinematographische Dispositiv als das Ganze der institutionellen und technologischen Bedingungen, welche die filmischen Projektions- und Rezeptionsbedingungen im Kino regeln“⁴⁶. Baudry analysiert also die kinematographischen Techniken in ihren Korrespondenzen mit Wahrnehmungs- und Bewusstseinsaktivitäten des Zuschauers. Danach bezieht sich das Dispositiv in der Filmwissenschaft allgemein auf die technischen Wahrnehmungsbedingungen des Kinos. Als Dispositiv wird üblicherweise das Netzwerk aus apparativer räum-

43 Vgl. Jäger, 2001, S. 72–89; Link, 2008, S. 239.

44 Die zwei Aufsätze sind: Baudry, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster, 2003, S. 27–40; Baudry, Jean-Louis: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: ebd., S. 41–62.

45 Baudry, 2003b, S. 57.

46 Müller, 2003, S. 247.

lich-technischer Anordnung im Kino verstanden. Zu den Elementen des Dispositivs zählen u. a. der dunkle Kinoraum, die Platzierung der Zuschauer darin, der bildimmanente Filmraum etc. Die Apparatstheoretiker entwickeln diesen Begriff weiter. Comolli meint, dass das Dispositiv nicht nur aus technologischen, sondern auch aus wirtschaftlichen und ideologischen Aspekten bestehe.⁴⁷ Er fügt also dem Apparat und den Techniken einen sozialen Stellenwert sowie eine soziale Funktion hinzu. Das Kino ist seinem Ansatz nach eine gesellschaftliche Maschine.⁴⁸ Comolli weist darauf hin, dass man den Film als permanente Einlösungsleistung kultureller Prämissen bezüglich des Realitätskonzepts betrachten sollte. Der Film ist immer im Rahmen von kulturellen Bedeutungssystemen angesiedelt, die im Kontext soziokultureller, historisch bedingter sozialer Realität fest verankert sind. Nun ist das Dispositiv „ein Netzwerk von sozialen Konventionen, technischen Voraussetzungen und Dispositionen der Einbildungskraft“⁴⁹.

Es ist zu erkennen, dass das Wesentliche im Begriff des Dispositivs all die Faktoren sind – ob nun technische oder kulturelle –, die die Wahrnehmung der Zuschauer beeinflussen und sich miteinander verbinden. Genau in diesem Sinne funktioniert der Begriff des Dispositivs in der vorliegenden Arbeit. Mit dem Begriff des Dispositivs bezeichnet diese Arbeit also die verschiedenen gesellschaftlichen, kulturellen und ästhetischen Faktoren, die Jias Filmschaffen und die Rezeption von seinen Filmen konstituieren und beeinflussen. Daher werden die verschiedenen Aspekte des Kontexts, wie der künstlerische Werdegang Jias, die historische Verortung von Jias Filmen in der chinesischen Filmlandschaft, die Wurzel des Realismus-Konzepts im internationalen Kino sowie Jias persönliche Handschrift als ein Netzwerk verstanden, dessen einzelne Komponenten in Wechselwirkung und Beziehung zueinander stehen.⁵⁰ Jia Zhangkes Filme sollen nicht als isoliertes Feld betrachtet werden, dessen Artikulationen ausschließlich vom Konzept des Realismus oder dem Diskurs über soziale Probleme der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft beeinflusst oder bestimmt werden. Vielmehr können sie als Fluchtpunkt aufgefasst werden, an dem die große Wandlung der chinesischen Gesellschaft, die Filmpolitik, die historische Entwick-

47 Vgl. Comolli, 2003, S. 64.

48 Vgl. ebd.

49 Schanze, 2002, S. 66.

50 Vgl. Hickethier, 1995, S. 63.

lung des chinesischen Films und die künstlerischen Bestrebungen des Regisseurs selbst zusammenlaufen. Insofern kann der Begriff des Dispositivs sehr dabei helfen, das Thema der sozialen Ausgrenzung in Jias Filmen und seine Mischformen von Dokumentar- und Spielfilm, mit denen in den folgenden Kapiteln eine ausführliche Auseinandersetzung stattfindet, im Kontext zu verstehen.

1.2 Der künstlerische Werdegang Jia Zhangkes

1970 wurde Jia Zhangke als zweites Kind einer mittelständischen Familie in Fenyang, einer kleinen Stadt in der Provinz Shanxi im Nordwesten Chinas, geboren. Seine Heimat spielt eine große Rolle in seinem späteren künstlerischen Schaffen. Dies zeigt sich in zwei Ausprägungen: Zum einen stellen Jias erste drei lange Filme⁵¹ die einfachen Menschen und ihr Leben in dieser Stadt dar. Die kleine Stadt Fenyang, ebenso wie viele andere kleine Städte des chinesischen Binnenlands, wurde erst von den 1980er Jahren an von den Wirtschaftsreformen beeinflusst, so dass zahlreiche Veränderungen in kürzester Zeit stattfanden. Jia erlebte in seiner Jugendzeit den Prozess der Modernisierung seiner Heimatstadt. Diese alltäglichen Lebenserfahrungen prägten Jias Erinnerungen an seine Jugend.⁵² Zum anderen beeinflusste diese kleine Stadt mit ihren kulturellen Angeboten in den 1980er Jahren Jias kulturelles Leben in der Jugendzeit. Während in den 1980er Jahren in Metropolen wie Peking und Shanghai die Wirtschaftsreformen bereits größere Auswirkungen zeigten und es zahlreiche westliche kulturelle Angebote wie Bücher und Filme gab, war die kleine Stadt Fenyang noch nicht so weit. Dort waren es noch die Filme aus Hongkong, welche ebenfalls dank der Öffnungspolitik ins chinesische Inland gelangten, die bei den Jugendlichen sehr angesagt waren. Die Hongkonger Gangster-, Geister- und Wuxia-Filme⁵³, die zuvor aufgrund der strengen Filmpolitik in Festlandchina einem Verbot unterlagen, waren nun endlich auch in den kleinen

51 *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, CHN 1997); *Platform* (zhàn tái, CHN 2000); *Unknown Pleasures* (rèn xiǎo yáo, CHN 2002).

52 Vgl. Hongkong Buchmesse (2009): Jiǎ Zhāngkē wèi xīnlíng jīngzhì de xiězuò (Jia Zhangke schreibt mit ganzem Herz). Interview-Video mit Jia Zhangke am 28. Juli 2009. URL: http://v.youku.com/v_show/id_XMTMxMzQzMtA0.html.

53 Wuxia-Filme sind ein Genre des chinesischen Films. Sie sind zumeist Literaturverfilmungen aus Wuxia-Romanen und zeichnen sich z. B. durch Schwert-

Städten zugänglich. Diese Filme waren sehr populär und übten einen großen Einfluss auf das kulturelle Leben der Jugendlichen aus. In vielen von Jias Filmen haben die damaligen Hongkong-Filme ihre Spuren hinterlassen. So erwähnt Jia auch selbst in einem Interview, dass gerade seine Lebenserfahrungen aus seiner Jugendzeit in dieser kleinen Stadt seinen charakteristischen künstlerischen Weg bestimmten.⁵⁴

In der Schule waren Jias Leistungen nicht besonders gut. Das neue Leben auf der Straße, das mit der Modernisierung Chinas Einzug hielt, zog ihn mehr an als die Lehrbücher, gibt er in einem Interview zu.⁵⁵ Nach der Schule lernte er nach dem Willen seiner Eltern in Taiyuan, der Hauptstadt der Provinz Shanxi, Malerei und veröffentlichte gleichzeitig Literaturtexte. Aber weder durch die Malerei noch durch die Literatur fand er einen für sich stimmigen künstlerischen Ausdruck. Erst dank eines zufälligen Kinobesuchs entschied Jia sich für den Film als Beruf: Der Film *Gelbe Erde* (huáng tǔdì, R.: Chen Kaige, CHN 1984) inspirierte Jia, selbst Filme zu drehen. Er entschied sich dann für ein Studium an der Peking Filmakademie (běijīng diànyǐng xuéyuàn), in die aufgenommen zu werden für Jia damals eine sehr große Herausforderung darstellte. Erst 1993 gelang es ihm, von der Peking Filmakademie als Gaststudent in die Abteilung *Film Literature* aufgenommen zu werden – sein nunmehr dritter Versuch war somit erfolgreich. In der Zwischenzeit gründete er mit zwei Kommilitonen die „Gruppe der jungen Filmemacher für experimentelle Filme der Peking Filmakademie“⁵⁶. Mit dem Kurzfilm *Xiaoshan Going Home* (Xiǎoshān huíjiā, CHN 1995) gewann Jia 1996 den Preis des besten Films beim Hongkong Independent Short Film & Video Award in der Kategorie Spielfilm. Dies war der Beginn seiner filmkünstlerischen Karriere. Jia Zhangkes erster, mehrfach preisgekrönter langer Film *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, CHN 1997) ent-

kämpfe, die Beherrschung übernatürlicher Kraft der Figuren und die Bewahrung der ethischen Normen aus.

- 54 Vgl. Hongkong Buchmesse (2009): Jiǎ Zhāngkē wèi xīnlíng jīngzhì de xiězuò (Jia Zhangke schreibt mit ganzem Herz). Interview-Video mit Jia Zhangke am 28. Juli 2009.
- 55 Vgl. Jìlùpiān: Rénshēng zàixiàn (Dokumentarfilm: Das Leben ist online). Die 19. Episode (2014). URL: <http://www.letv.com/ptv/vplay/1333876.html>.
- 56 Übersetzung der Autorin. Originaler Titel: „běijīng diànyǐng xuéyuàn qīngnián shíyàn diànyǐng xiǎozǔ.“

stand im Jahr seines Studienabschlusses. Dieser Film markiert den Anfang von Jias Karriere in der internationalen Filmlandschaft.⁵⁷

Jias Werdegang nach dem Abschluss an der Pekinger Filmakademie kann nach Ansicht der Autorin zeitlich in zwei Phasen eingeteilt werden: Von 1997 bis 2003 arbeitete er als Filmkünstler im Bereich des Untergrundfilms⁵⁸ und fertigte seine bekannte Heimat-Trilogie⁵⁹ und zwei Dokumentarfilme⁶⁰ an. In dieser Zeit wurde Jias Filmarbeit von einem japanischen und einem französischen Unternehmen finanziert. Dies führte dazu, dass seine Filme von der restriktiven chinesischen politischen Richtlinie relativ wenig beeinflusst wurden. Dem chinesischen Publikum waren allerdings diese Filme, die ohne Zustimmung der staatlichen Behörden entstanden waren und daher nicht in die chinesischen Kinos gelangten, lediglich in Form von Raubkopien zugänglich. Die zweite Phase beginnt im Jahr 2004, als Jia mit *The World* (shìjiè, CHN 2004) – einem Film in Zusammenarbeit mit einem der staatlichen Filmstudios – der Zugang zu den chinesischen Kinos gelingt. Diese Entwicklung – vom Untergrund bis ins Kino – verdankt sich auch teilweise der Milderung des Filmzensursystems in China. In der zweiten Phase, die bis heute andauert, dreht er die Filme *The World* (shìjiè, CHN 2004), *Dong* (dōng, CHN 2006), *Still Life* (sānxiá hǎorén, CHN 2006), *Useless* (wúyòng, CHN 2007), *Our 10 Years* (wǒmen de shínián, CHN 2007), *Cry me a river* (hé shàng de àiqíng, CHN 2008), *Black Breakfast* (hēisè zǎocān, CHN 2008), *24 City* (èrshísì chéng jì, CHN 2008), *I wish I knew* (hǎishàng chuánqí, CHN 2010), *A Touch of Sin* (tiān zhù dìng, CHN 2013) und *Mountains May Depart* (shānhé gùrén, CHN 2015). Obwohl Jia so viele Filme gedreht hat, sagt er in einem Interview: „Ich weiß stets genau, was ich in jedem meiner Filme ausdrücken will. Diesbezüglich

57 Der Film *Pickpocket* wurde weltweit mehrfach mit Filmpreisen ausgezeichnet: 1998 bekam er beim Jungen Forum der Internationalen Filmfestspiele in Berlin den Wolfgang-Staudte-Preis, 1999 beim Buenos Aires International Festival of Independent Cinema den Preis der Official Selection, beim Nantes Three Continents Festival in Frankreich den Preis der Golden Montgolfiere, usw.

58 Wegen des Films *Pickpocket* wurde Jia mit einem Arbeitsverbot belegt. Danach konnte er nur noch heimlich drehen. Unter solchen Bedingungen entstehen die Filme werden üblicherweise als „Untergrundfilme“ bezeichnet. Der Begriff „Untergrundfilm“ wird im Kapitel 2.2.2 noch ausführlich erklärt.

59 Die Heimat-Trilogie beinhaltet die Filme *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, CH 1997), *Platform* (zhàntái, CH 2000) und *Unknown Pleasures* (rèn xiǎo yáo, CH 2002).

60 Diese zwei Dokumentarfilme sind *In Public* (gōnggòng chǎng suǒ, CH 2001) und *Der Zustand der Hunde* (gǒu de zhuàngkuàng, CH 2001).

war ich nie unsicher.“⁶¹ International am bekanntesten ist der Film *Still Life*, mit dem Jia 2006 den Goldenen Löwen in Venedig gewinnt. Diese Auszeichnung hat eine starke Wirkung bei den Filmemachern in China. Sie stellt nicht nur eine Anerkennung für Jia selbst dar, sondern für alle Filmemacher seiner Generation, die unter den gegebenen schlechten Arbeitsbedingungen nach einem realistischen Kino in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft streben. Diese Generation wird im Folgenden ausführlich vorgestellt.

1.3 Historische Verortung: Die Sechste Generation

Versteht man Jias Filme als Phänomen, das thematisch und hinsichtlich der Repräsentationsform unmittelbar im historischen Kontext der chinesischen Filmlandschaft und Filmpolitik verortet ist, so versteht man den Grund, warum Jia hohe Anerkennung auch unter den Künstlern im Inland erhält und als einer von wenigen chinesischen Filmemachern die Aufmerksamkeit der internationalen Filmwissenschaftler und -experten auf sich ziehen kann. Jias Filme spiegeln nicht kontinuierlich die Geschichte und Entwicklung des chinesischen Films wider, sondern stellen einen Paradigmenwechsel dar. Im Folgenden werden Jias Filme und ihr Verhältnis zur chinesischen Filmgeschichte und -politik analysiert.

1.3.1 Die Generationen der chinesischen Filmemacher

Allgemein kann von verschiedenen Generationen von Filmemachern in der chinesischen Filmlandschaft ausgegangen werden.⁶² Hier soll zunächst die dritte Generation vorgestellt werden. Die Gründe dafür sind,

61 Übersetzung der Autorin. Vgl. Rénwù. Fēngmiàn rénwù jìshí (Dokumentarfilm über Prominente auf der Titelseite der Zeitschrift „Portrait“) (2013): Jia Zhangke: yíge kěnéng wéidà de zhōngguó dàoyǎn“ (Jia Zhangke: Ein potentiell großartiger chinesischer Regisseur). URL: http://v.youku.com/v_show/id_XNjE4NzE5MjMy.html.

62 Die Einteilung der Generationen folgt in unterschiedlichen Studien nicht unbedingt einheitlichen Kriterien und fällt daher nicht immer gleich aus. Aber es besteht in der chinesischen Filmlandschaft immerhin eine gemeinsame Grundkenntnis darüber.

dass zum einen die zeitliche Distanz der ersten und zweiten Generation zu den gegenwärtigen Filmen so groß ist,⁶³ dass diese kaum noch Einfluss auf die heutige chinesische Filmlandschaft haben. Zum Zweiten zeigt sich die Filmsprache der ersten und zweiten Generation noch nicht so fruchtbar wie die der späteren. Daher ist es hier nicht nötig, auf sie zurückzublicken. Nach der Gründung der Volksrepublik China 1949 entstand die dritte Generation der Filmschaffenden in den 1950er Jahren. Mit der Gründung des mächtigen Zentralstaats war das Filmwesen Chinas auch einer einheitlichen Filmpolitik unterworfen. Charakteristisch für diese Zeit war, dass die kommunistische Politik großen Einfluss auf das Filmwesen ausübte. In diesem Kontext verstand sich der Film als Mittel zur Vermittlung der kommunistischen Ideologie. Film funktionierte also als parteiliches Sprachrohr und stand unter zentraler Kontrolle. Stefan Kramer bewertet die Filme dieser Zeit wie folgt: „Film wurde in China zum Vermittler und Dokumentaristen eines ideologisch beschränkten Geschichtsbildes und zeugt damit von einer Phase geistiger Austrocknung.“⁶⁴ Um möglichst eindeutig ideologische Aussagen vermitteln zu können, wurden die Filmsprache und die Handlungsentwicklung stark vereinfacht. Es gab fast in jedem Film die positiven Figuren, die mit ideologisch geprägtem Vorbildcharakter als Helden konstruiert werden. Das Gut-Böse-Schema war praktisch überall zu finden.

Während der Kulturrevolution zwischen 1967 und 1977 wurde die Filmproduktion sehr stark reduziert. In diesen zehn Jahren entstanden nur sehr wenige Filme, da zum einen zahlreiche Filmemacher verfolgt wurden und zum anderen der Inhalt der Filme sehr streng kontrolliert wurde. Die Filme dieser Zeit wurden ausschließlich nach politischen Dogmen gefertigt. Sie wurden also auf ihre didaktischen Aufgaben reduziert und beschränkten sich auf ihre Erziehungsfunktion. Film als Kunst war in dieser Zeit unerheblich.

Nach der Kulturrevolution begannen bestimmte Filmkünstler, die eigene nationale Geschichte und geschichtliche Abwege zu reflektieren. Diese Gruppe von Filmemachern wird in der Filmgeschichte als die Vierte Generation bezeichnet. Anders als die ersten drei Generatio-

63 Die erste Generation der Filmemacher wird der Zeit von Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre zugerechnet, die zweite Generation den 1930er bis 1940er Jahren.

64 Kramer, 1997, S. 47.

nen absolvierten die Filmemacher der Vierten Generation ihr Studium im Fach Film und beherrschten daher das Fachwissen.⁶⁵ Sie versuchten, die chinesischen Filme sowohl ästhetisch als auch dramaturgisch von der Nachmachung der Theater zu befreien. Da diese Filmemacher die Kulturrevolution selbst erlebt hatten, beschäftigten sie sich zumeist mit dem Thema, wie das Schicksal des Einzelnen durch Kulturrevolution und Gewalt in die Tragödie führte. Dabei blickten sie zumeist auf das Leben auf dem Land und beschäftigten sich mit dem großen Sinn im alltäglichen Leben. Durch ihre Filme zeigten sie starke gesellschaftliche Verantwortung.

Den größten Einfluss auf Jia Zhangke und die gegenwärtige chinesische Filmlandschaft übte aber die sogenannte Fünfte Generation aus, die in den 1950er Jahre geboren wurden, seit den 1980er Jahren langsam im chinesischen Kino auftauchte und bis heute aktiv ist. Ein wichtiger Vertreter ist z. B. Zhang Yimou⁶⁶. Zu dieser Generation gehören z. B. auch Chen Kaige und Tian Zhuangzhuang.⁶⁷ In den 1980er Jahren waren sie Avantgardisten und ihre Werke waren innovativ, wobei es zumeist um die Reflexion von erlebter chinesischer Geschichte ging. Dabei griffen sie vielfältige visuelle und auditive Mittel auf. Es ist erst die Fünfte Generation, welche die internationale Aufmerksamkeit auf das chinesische Kino lenkte. Kramer beurteilt die Fünfte Generation wie folgt:

„[Sie haben] eine eigenständige filmische Ausdrucksweise, die zwar – mit Ausnahmen – kulturübergreifend verständlich ist, dabei aber unübersehbar chinesische Charakteristika aufweist, über die sich das Kino der Fünften Generation als nationale Kinematographie definiert.“⁶⁸

65 Die meisten Filmemacher der Vierten Generation studierten vor der Kulturrevolution in den Peking- und Shanghaier Filmakademien.

66 Wichtige Filmwerke von Zhang Yimou (geboren 1951) sind z. B. *Die rote Laterne* (dà hóng dēnglóng gāogāo guà, CH 1991), *Leben* (huó zhe, CH 1994), *Held* (yīngxióng, CH 2002). Außerdem entwarf er die Eröffnungszeremonie für die Olympischen Spiele 2008.

67 Als wichtige Filmwerke von Chen Kaige (geboren 1952) gelten z. B. *Gelbe Erde* (huáng tǔdì, CHN 1984), *Lebewohl meine Konkubine* (bà wáng bié jì, CHN 1992), *Xiaos Weg* (hé nǐ zài yìqǐ, CHN 2003). Als bedeutende Filmwerke von Tian Zhuangzhuang (geboren 1952) sind z. B. *The Blue Kite* (lán fēngzheng, CHN 1993) und *Springtime in a small Town* (xiǎo chéng zhī chūn, CHN 2002) zu nennen.

68 Kramer, 1997, S. 156.

Die Filme der Fünften Generation bereicherten nach Kramer den chinesischen Film sowohl künstlerisch als auch auf der Ebene von Inhalt und Aussage.⁶⁹ Dieses Phänomen hatte nicht zuletzt mit dem gesellschaftlichen und kulturellen Kontext zu tun. Die 1980er Jahre zählten zu den ersten ‚freien‘ Zeiten für die Kunst nach Gründung der Volksrepublik. Die vorher herrschende marxistische und maoistische Ideologie lockerte sich langsam; westliche Produkte mit ihrer Kultur gelangten in großem Umfang nach China. Die politische Einmischung in die Kunst war relativ gering. Die Intellektuellen riefen die Bevölkerung auf, bezüglich der eigenen Kultur umzudenken und sich von herkömmlichen Ansichten zu befreien. Mit dieser Befreiung der Gedanken kamen in Literatur, Film und anderen künstlerischen Bereichen vielfältige Strömungen hervor.⁷⁰ Vor diesem toleranten gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund traten die Filmemacher der Fünften Generation, die in ihrer Kinder- und Jugendzeit unter der Kulturrevolution gelitten hatten, mit großer Leidenschaft in das Filmschaffen ein und strebten in Bezug auf die Filmsprache und die filmischen Storys nach etwas Neuem.

Diese freie kulturelle und gesellschaftliche Atmosphäre erreichte ihren Höhepunkt vor der Studentenbewegung im Jahr 1989 auf dem Platz des Himmlischen Friedens. Danach trat die Domäne der Kunst aufgrund politischer Einmischung wieder in eine relativ ruhige Zeit ein. In den 1990er Jahren stand die Fünfte Generation des chinesischen Films schon auf festen Füßen. Ihre Filme seit den 2000er Jahren richten sich am kommerziellen Erfolg aus. Sie zielen stark auf Publikumserfolg ab und sind im Kino auch tatsächlich erfolgreich. Thematisch sind ihre Filme dennoch sehr begrenzt. Sie konzentrieren sich auf das Wuxia-Genre und erzählen gerne Mythen, wobei diese Themen mit großem Budget und bekannten Schauspielern verfilmt wurden. Gesellschaftlicher Alltag und Wirklichkeit kommen in diesen Filmen hingegen kaum noch vor.

Seit den 1990er Jahren melden sich die Filmschaffenden der Sechsten Generation zu Wort. Damit sind Regisseure gemeint, die nach 1960 geboren sind und Ende der 1980er Jahre an der Pekinger Filmakademie, der Communication University of China (zhōngguó chuánmèi dà-

69 Ebd. S. 155.

70 Die Darstellungen dieses Abschnitts über die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Verhältnisse in den 1980er Jahren basieren auf der Literatursichtung seitens der Autorin.

xué) oder der Central Academy of Drama (zhōngyāng xìjù xuéyuàn) studiert haben, aber auch etliche Freiberufler im Filmwesen sind darunter. Sie begannen in den 1990er Jahren, Filme zu machen. Ihre Bezeichnung als „Sechste Generation“ verbreitete sich Ende des 20. bzw. Anfang des 21. Jahrhunderts allmählich und ist mittlerweile anerkannt. Wichtige Vertreter dieser Gruppe sind Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Zhang Yuan, Zhang Yang, Li Yu und Wang Quan'an. Diese Filmschaffenden haben die politischen Ereignisse der Kulturrevolution nicht mehr direkt erfahren. Stattdessen erleben sie die Modernisierung der chinesischen Gesellschaft: Seit 1978 wird die Reform- und Öffnungspolitik von Deng Xiaoping (1904–1997) Schritt für Schritt fortgesetzt. Damit setzt sich auch der chinesische Wirtschaftsboom fort.

Die Filmschaffenden der Sechsten Generation sind bestrebt, sich von ihren Vorgängern abzugrenzen. Statt Sprachrohr der Politik – wie im Fall der Dritten Generation – oder Ausdruck der nationalen Kultur und Geschichte – wie im Fall der Vierten Generation – ist Film für sie ein Medium ihrer Visionen und Reflexionen und ihres persönlichen Ausdrucks. Im Unterschied zur Fünften Generation, die sich gerne mit dem kollektiven Gedächtnis und kultureller Identität beschäftigte, hat diese jüngere Generation einen stärkeren Wirklichkeitsbezug. Ihre Vertreter blicken auf die Menschen und beziehen sich auf ein wirklichkeitsnahes Alltagsleben. Sie befassen sich vor dem Hintergrund der Modernisierung entweder mit sozial benachteiligten Bevölkerungsgruppen, wie Kriminellen, Prostituierten und Wanderarbeitern, oder erzählen ihre individuellen Geschichten und Erfahrungen des Erwachsenwerdens. Diese Filmemacher richten ihre Aufmerksamkeit auf die aus den gesellschaftlichen Wandlungen entstehenden sozialen Probleme, die bis dahin von der Kinokultur Chinas ignoriert worden sind, und auf Aspekte des Alltagslebens. Sie stehen im Vergleich zum Mainstreamkino für einen freieren und persönlicheren Film. Sie verstehen sich als Gegenkultur, deren Aufgabe darin liegt, die Belange und Sensibilitäten von Außenseitern in ungeschliffenen, kompromisslosen Werken zu artikulieren.⁷¹ Die Filme der Sechsten Generation befördern somit in der chinesischen Filmlandschaft eine Veränderung der filmgeschichtlichen Entwicklung, die sich sowohl auf die Aspekte der filmischen Gattungen, Formen und Thematiken bezieht als auch auf die Filmwirtschaft

71 Die Darstellungen dieses Abschnitts über die Filmemacher der Sechsten Generation basieren auf der Film- und Literatursichtung seitens der Autorin.

und deren gesellschaftliche Wirkung. Insofern bilden die Filmwerke der Sechsten Generation nach Ansicht der Autorin einen Paradigmenwechsel in der chinesischen Filmgeschichte.

Die Filme der Sechsten Generation zogen von Anfang an die Aufmerksamkeit und Anerkennung der internationalen Filmfestivals auf sich. Um nur ein paar Beispiele zu nennen: Zhang Yuan erhielt mit *Seventeen Years* (guònián huíjiā, CHN 1999) auf dem 56. Venice Film Festival den Special Director's Award. *Suzhou River* (sūzhōuhé, CHN 2000) von Lou Ye wurde im Jahr 2000 auf dem 29. International Film Festival Rotterdam mit dem Tiger Award ausgezeichnet. Auch in den späteren Jahren setzen die Filme der Sechsten Generation ihren Siegeszug auf den internationalen Festivals fort. *Apart Together* (tuányuán, R.: Wang Quan'an, CHN 2010) wurde 2010 auf der Berlinale mit dem Silbernen Bären für das beste Drehbuch ausgezeichnet. Lou Ye erhielt mit *Tuina* (Tuíná, CHN 2013) auf der 65. Berlinale den Silbernen Bären für eine herausragende künstlerische Leistung. Diese Filme haben mit ihrer künstlerischen Innovation ein anderes Gesicht des chinesischen Films gezeigt als die der Fünften Generation; die neuen Filme stellen sich für das westliche Publikum als ‚Wirklichkeitsbilder Chinas‘ dar.

Es sollte aber noch erwähnt werden, dass die Bezeichnung „Sechste Generation“ fachlich gesehen sehr problematisch ist. Diese vage Bezeichnung ist wie ein „Eintopf“, der eine Menge an Filmen und Filmemachern ohne weitere Differenzierung in sich vereint. Es fehlt an klaren Kategorisierungsprinzipien: Dabei kommt es weder ausschließlich auf die zeitliche Verortung oder die Hochschulzugehörigkeit der Filmemacher an noch auf das Thema oder das Genre eines Films, sondern auf eine ganze Reihe von Faktoren. Die Sechste Generation kann nicht nach einigen wenigen Kriterien kategorisiert werden. Wegen ihrer Vielfältigkeit werden die entsprechenden Filme von westlichen Wissenschaftlern auch als „Urbaner Realismus“⁷² bezeichnet, was dazu dienen soll, die-

72 Die seit rund 20 Jahren entstehende Strömung des „Urbanen Realismus“ zeichnet sich gegenüber dem Mainstream-Kino in China unter anderem durch ihre Themen und Handlungsorte aus. Ihre Filme schildern meistens alltägliche Lebenserfahrungen des Individuums vor dem Hintergrund des sich im Umbruch befindlichen Großstadtlebens (wie in Peking und Shanghai) und unterstreichen die Kontraste zwischen oberflächlichem Konsum und sozialer Armut, die Hinwendung zur westlichen Kultur und den Zerfall des traditionellen Moral-systems, die Globalisierungsprozesse und die Orientierungslosigkeit des In-

se Filme nach ihren gemeinsamen Merkmalen in einer Gruppe zusammenzubringen.

Jia Zhangke wird von Filmkritikern der Filmgruppe der Sechsten Generation zugerechnet,⁷³ wobei er in dieser der jüngste ist. Zu dieser Zugehörigkeit äußert sich Jia in einem Interview:

„Ich bin der Meinung, dass es im Wesentlichen das Gleiche ist, eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Generation zu betonen und zu verneinen. Sich nicht einer Gruppe zuordnen zu lassen, bedeutet eigentlich, seine Individualität zu betonen oder die negativen Aspekte einer Generation nicht sich selbst zuschreiben zu lassen. So wird zum Beispiel die Sechste Generation immer mit schlechten Kasseneinnahmen verbunden. Nun gut, demnach bin ich auch einer der ‚Sechsten Generation‘.“⁷⁴

Mit den anderen Filmemachern der Sechsten Generation teilt Jia die Abwendung von epischen Historienfilmen über das traditionelle China, mit denen die Filmemacher der Fünften Generation Welterfolge feierten. Die Darstellung der traditionellen chinesischen Gesellschaft, wie sie in den Filmen von Zhang Yimou und Chen Kaige zum Ausdruck kommt, hat sich der Legendenbildung verschrieben. Die aktuelle chinesische Realität mit den Schattenseiten der Modernisierung wird hingegen ignoriert:

dividuums. Vertreten wird der „Urbane Realismus“ durch Regisseure wie Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai, Lou Ye, Li Yu usw.

73 An wenigen Stellen wird Jia Zhangke auch der sogenannten Siebten Generation zugeordnet.

74 Übersetzung der Autorin. Zitiert aus dem Vortrag von Jia Zhangke: Wǒ bù xiāngxìn nǐ néng cāi duì wǒmen de jiějù (Ich glaube nicht, dass du unser Ende erraten kannst). Internet-Dokument von Nanfang Zhoumo (Southern Weekly). Veröffentlichungsdatum: 23.07.2010. URL: <http://www.infzm.com/content/47901> Im Original: „我一直觉得，过分地强调自己是第几代，或者过分地排斥自己是第几代，本质上是一样的。不想把自己归为一个群体，某种程度上是想强调个人的独特性，或者想回避“某代”所具有的负面影响。比如，一说‘第六代’，就说票房差，这反而让我觉得，如果别人愿意，那好吧，我就是‘第六代’。“

„In den konventionellen Filmen⁷⁵ sieht man weder die aktuelle Lebenslage der Chinesen noch den gesellschaftlichen Zustand Chinas. Es sieht so aus, als ob jeder diesem Thema ausweichen würde. [Die Filmkünstler] übersehen die gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnisse und Lebensumstände. Dieser Mangel an filmischen Bildern macht mir Sorge und Ungeduld.“⁷⁶

Während die Filme ihrer Vorgänger einen unverstellten Zugang zur Realität erschwerten oder gar nicht erst beabsichtigten, verfolgt Jia ein diametral entgegengesetztes Ziel. Ihm geht es darum, die zeitgenössische Realität in ihrer Alltäglichkeit und Vielfalt möglichst unkonventionell, unmittelbar und unverstellt zu reflektieren. Sein Anliegen ist es, sich dem Hier und Jetzt zuzuwenden. Seine Filme zeigen Bilder einer ausgeblendeten Realität, in der die sozialen Widersprüche unmittelbar im Vordergrund stehen. Das ist nicht nur für das chinesische Publikum etwas Neues, sondern auch für die internationalen Filmexperten, welche an die Filme der Fünften Generation wie *Die Rote Laterne* (dà hóng dēnglóng gāogao guà, R.: Zhang Yimou, CH 1991) gewöhnt sind; sie wurden von dieser Form des „neuen chinesischen Films“ überrascht. Außerdem geben Jias Filme den Versuch auf, ihrem Publikum eine ideologisch-philosophische Ordnung vorzuspiegeln, der die Filme seiner Vorgänger prägte.

75 Mit „konventionellen Filmen“ bezeichnet Jia Zhangke vor allem die Filme der Fünften Generation des chinesischen Kinos. Sie interessierten sich vorrangig für Mythen, die Darstellung des traditionellen Chinas und Themen aus der Vergangenheit.

76 Übersetzung der Autorin. Jias Angabe über den Anlass für das Drehen *Pickpocket*. URL: <http://www.baike.com/wiki/贾章柯> Im Original: „在传统的影像里面，看不到当下中国人的生活状态，也看不到当下中国社会的状态，几乎所有的人都回避这个问题，对当下社会的状况、人的处境视而不见。影像在九十年代的缺失令人非常焦灼。“



Filmplakat zu: *Die Rote Laterne* (R.: Zhang Yimou, CHN 1991)

Dass sich Jia von seinen Vorgängern abwendet, bedeutet nicht, dass er ihre Filme vollständig negiert. Wie schon erwähnt, ist es Chen Kaiges berühmter Film *Gelbe Erde* (huáng tǔdì, R.: Chen Kaige, CHN 1984), der ihn zum Filmemachen inspiriert hatte. In diesem Film erkennt Jia überhaupt erst das künstlerische Ausdruckspotenzial des Films. „So kann man Film machen!“⁷⁷ Das war Jias erster Eindruck nach diesem Kinobesuch. Außerdem gibt es noch zwei weitere Filme seiner Vorgänger, die großen Einfluss auf Jias künstlerischen Stil ausübten. Der eine ist der von dem taiwanesischen Regisseur Hou Hsiao-hsien gedrehte Film *The Boys From Fengkue* (fēngguì lái de rén, R.: Hou Hsiao-hsien, Taiwan 1983). Die Darstellung persönlicher Empfindungen in diesem Film, welche aufgrund der kommunistischen Filmpolitik in damaligen chinesischen Filmen kaum anzutreffen ist, beeindruckte Jia. Er erkannte nach eigener Aussage, dass die Unterdrückung der Individualität in der chinesischen Gesellschaft dazu führt, dass individuelle Empfindungen und Gefühle in den Filmen so weit wie möglich reduziert werden. Dieses Problem will Jia in seinen Filmen überwinden. Der andere ihn prägende Film heißt *Straßenengel* (mǎlù tiānshǐ, R.: Yuan Muzhi, CHN 1937). Die erfolgreichen Darstellungen alltäglicher Details in diesem alten Schwarzweißfilm gefallen Jia sehr gut.⁷⁸ Tatsächlich ist keiner von

77 Übersetzung der Autorin. Cheng Qingsong / Huang Ou, 2010, S. 316. Im Original: „我没想到电影还能这样，完全没有。“

78 Vgl. Jia Zhangke (2006): Jiǎ Zhāngkē tán sān wèi diànyǐng qǐméng lǎoshī (Jia Zhangke redet über seine drei Lehrer für Filmgrundkenntnis). Interview-Vi-

Jias eigenen Filmen ein Melodrama. Es sind die alltäglichen Lebenserfahrungen kleiner Menschen, auf die sich Jias Filme konzentrieren.

1.3.2 Konfrontation mit der Filmpolitik

In Bezug auf die chinesische Filmpolitik ist Jia Opfer und auch Kämpfer zugleich. Zur Filmzensur äußert sich Jia einmal wie folgt: „Ich verstehe meine Werke nicht als Ergebnis eines Kompromisses.“⁷⁹ Zunächst kämpft Jia um die Qualifikation als Filmmacher und seine Freiheit zum Drehen. Bis in die 1990er Jahre durften in der VR China nur die 16 staatlichen Filmstudios Filme produzieren und veröffentlichen.⁸⁰ Vor diesem Hintergrund sind die damaligen schwierigen Arbeitsbedingungen, denen Jia und seine Berufskollegen, die keinem staatlichen Filmstudio angehörten, unterworfen waren, gut vorstellbar. Jia musste grundsätzlich mit dem Status des „illegalen“ Filmmachers leben. Seine Filme werden in den Medien daher als „Untergrund-Filme“ bezeichnet. An die schwierige Arbeit in dieser Zeit erinnert sich Jia so: „Wir mussten nicht nur ganz allein unter dem ideologischen Druck alle Probleme mit dem Drehbuch lösen und selbst das Geld für den Film einwerben, sondern den Film auch noch selbst verkaufen.“⁸¹ Trotz dieser schwierigen Bedingungen machte Jia keine Kompromisse und fertigte in dieser Zeit seine bekannte Heimat-Trilogie an. Ohne staatliche Genehmigung aber konnten seine Filme nicht im Kino aufgeführt werden. Jia versuchte, wie viele andere Berufskollegen, durch den Erfolg seiner Werke auf internationalen Filmfestivals Aufmerksamkeit im eigenen Land zu gewinnen. Der Film *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, CHN 1997)

deo mit Jia Zhangke. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=AWVujpO4V0M&list=PLEECD5591C3F69720>

- 79 Übersetzung der Autorin. Der originale Text lautet „我的电影是毫不妥协的产物。“ Jias eigene Angabe im Video *Rénwù. Fēngmiàn rénwù jìshí* (Dokumentarfilm über Prominente auf der Titelseite der Zeitschrift „Portrait“) (2013): Jia Zhangke: *yíge kěnéng wěidà de zhōngguó dàoyǎn* (Jia Zhangke: Ein potentiell großartiger chinesischer Regisseur). URL: http://v.youku.com/v_show/id_XN-jE4NzE5MjMy.html.
- 80 Erst seit November 2004 dürfen auch private Unternehmen Filme produzieren und veröffentlichen.
- 81 Übersetzung der Autorin. Jia Zhangke, 2011, S. 70. Im Original: 他们不仅在意识形态的压力中自己动手来运作剧本，还要自己去找钱，甚至要自己想办法去推销自己的影片。

wurde mehrfach mit internationalen Filmpreisen ausgezeichnet. Allerdings war die Teilnahme an internationalen Filmfesten ohne Genehmigung der *State Broadcasting Film and TV Administration* (SARFT) verboten. So wurde Jia nach dem Film *Pickpocket* mit einem Arbeitsverbot belegt. Dabei ist zu erwähnen, dass Jia nicht der Einzige war, der darunter zu leiden hatte. Auch seine Berufskollegen Zhang Yuan und Lou Ye⁸² wurden aus ähnlichen Gründen mit Arbeitsverboten belegt. Trotz dieses Arbeitsverbots drehte Jia weiterhin Filme, weshalb er mit noch mehr Hindernissen bei seinen Dreharbeiten, vor allem seitens der administrativen Ebene, zu kämpfen hatte.⁸³

Durch die Liberalisierung Chinas in den 1990er Jahren erfuhr die vormals staatlich dominierte Filmbranche eine radikale Veränderung. 2004 trat die „Interim Provisions on Operation Qualification Access for Movie Enterprises“⁸⁴ in Kraft. Seitdem dürfen auch private Unternehmen Filme produzieren und veröffentlichen. Das bedeutet aber nicht, dass alle gedrehten Filme für den Markt freigegeben werden. Es gibt in China keine Freigabe nach dem Alter, stattdessen nach der Filmzensur. Die SARFT ist die zentrale Behörde, die in China für die Filmzensur zuständig ist. In der Vergangenheit wurden alle Filmdrehbücher bereits vor Beginn der Dreharbeiten von der SARFT überprüft. Seit 2002 ist dort nur noch eine inhaltliche Beschreibung des Drehbuchs zu registrieren, nach Abschluss der Produktion muss dann der fertige Film der SARFT vorgelegt werden. Sollte ein Film nach Ansicht der Prüfungskommission unzulässige Szenen, Wörter oder Bilder beinhalten oder unerwünschte politische Einstellungen zum Ausdruck bringen, gehen dem Filmproduzenten konkrete Änderungsvorschläge zu. Dementsprechend muss der Film geändert werden, bevor er erneut zur Prüfung eingereicht wird. Dieser Vorgang kann sich mehrmals wiederholen, bis eine positive Entscheidung ergeht und eine Lizenz zur öffentlichen Vorführung erteilt wird. Ohne vorherige Genehmigung der Zensurbehörde

82 2006 wurde Lou Ye aufgrund der ungenehmigten Aufführung seines Filmes *Summer Palace* (yí hé yuán, R.: Lou Ye, CHN 2006) bei den Filmfestspielen in Cannes von der chinesischen Regierung mit einem fünfjährigen Arbeitsverbot belegt.

83 Dafür gab Jia ein Beispiel in einem Interview: Er möchte eine Straße für die Dreharbeiten kurz sperren, was aber von der staatlichen Verwaltung mit Verweis auf sein Arbeitsverbot nicht gestattet wurde.

84 Der chinesische Originaltitel lautet: diànyǐng qìyè jīngyíng zìgé zhǔnrù zànxíng guǐdìng.

darf ein Film nicht öffentlich gezeigt werden.⁸⁵ Da die Darstellung der Kehrseiten der Modernisierung von der chinesischen Regierung nicht erwünscht ist, haben die Filmemacher der Sechsten Generation nicht selten Probleme mit der Zensur. Allerdings muss man auch berücksichtigen, dass sich die Filmzensur mittlerweile immer mehr gelockert hat. Seit 2004 bis heute wurde kein Film von Jia verboten.⁸⁶

Aus verschiedenen Gründen – wie Aspekten der Behördenkontrolle oder der Berücksichtigung des ausländischen Markts – sind Jias Filme häufig Co-Produktionen mit Japan, Korea, Frankreich oder auch Hongkong. Jia ist sich bewusst, dass sich Film, um im globalen Zeitalter erfolgreich zu sein, auf multinationale Förderung und Produktion sowie internationalen Vertrieb stützen muss.

1.3.3 Konfrontation mit dem Markt

Jia beginnt ausgerechnet auf einem Tiefpunkt des chinesischen Kinos, Mitte der 1990er Jahre, Filme zu drehen. Zu dieser Zeit erlebte das chinesische Kino eine seiner schlechtesten Zeiten in der Filmgeschichte. Zum Ersten verlor das Kino seinen Markt an neue Medien wie Fernsehen und Video und konnte sich aufgrund der Einschränkungen des Marktsystems nicht weiter entwickeln. Nur wenige Leute gingen zu dieser Zeit noch ins Kino. Die Funktion des Kinos als massenkultureller Treffpunkt ging verloren und das Kino musste sich neu orientieren. Zum Zweiten hatten die chinesischen Filme gegenüber der Konkurrenz aus Hollywood mit ihrer technischen Machart, welche im Rahmen der Reform- und Öffnungspolitik zunehmend in den chinesischen Markt eingeführt wurde, das Nachsehen. In dieser Zeit war Jia aber ohnehin mit einem Arbeitsverbot belegt, weshalb seine Filme nicht im Kino vorgeführt werden durften und lediglich in Form von Raubkopien zugänglich waren.

Seit 2004 darf Jia endlich wieder offiziell Filme drehen und diese sind offiziell auf DVD erhältlich. Dafür hat er es nun schwer, gegen die Konkurrenz der kommerziellen Kinofilme anzukämpfen, wie sie

⁸⁵ Vgl. Han Peiqi, 2011, S. 23–25.

⁸⁶ Ob Jias Film *A Touch of Sin* (tiān zhù dìng, CHN 2013), in dem es um Gewalt und soziale Probleme geht, von der SARFT für die Aufführung im Inland genehmigt wurde, ist unbekannt. Nach Jias eigener Angabe hat er dafür die Erlaubnis erhalten, aber dieser Film ist nicht im Kino gelaufen.

seit 2000 von den Filmemachern der Fünften Generation gedreht werden. Zhang Yimou z. B. produzierte *Hero* (yīngxióng, CHN 2002)⁸⁷ und ist damit sehr erfolgreich. Es folgen *The Promise* (wú jí, R.: Chen Kaige, CHN 2005) und *The Banquet* (yè yàn, R.: Feng Xiaogang, CHN 2006). Jias Filme dagegen verstehen sich als Gegenpol zum chinesischen Mainstream-Kino, das sich an den ästhetischen Konventionen und Produktionsbedingungen des Hollywood-Studiosystems orientiert. Der Grundton der früheren Arbeiten Jias verhindert eine entspannte Konsumtion, da er den Sehgewohnheiten des Massenpublikums nicht entspricht: Die Bilder sind wackelig und oftmals in solch sparsamer Ausleuchtung gehalten, dass die Filme mit höchster Konzentration angeschaut werden müssen. Man findet keine spannenden und sensationellen filmischen Storys. Eine solche Dramaturgie beschreibt die Menschen aber so, wie sie in der Realität sind. Die Zuschauer könnten angesichts „tragischer“ Schicksale sogar in einen leichten Pessimismus verfallen. Dies ruft teilweise Ablehnung der Filme bei den Rezipienten hervor. Jia beharrt allerdings auf seiner Thematisierung der sozialen Probleme und seinem dokumentarischen Filmstil. Dazu äußert er sich wie folgt:

*„Die Filme können die Erinnerungsbilder der Zuschauer abrufen. Wenn der Zuschauer passiv bleibt und sich seine Erinnerung und Gefühle nicht vergegenwärtigen lässt, findet er den Film langweilig. Wenn der Zuschauer im Leben schon viel erlebt hat und Erfahrungen hat, sich mit anderen über die Gefühle und Erlebnisse auszutauschen, findet er den Film wahrscheinlich nicht mehr langweilig.“*⁸⁸

Seine Filme stehen daher nicht im Zentrum des Publikumsinteresses und haben unter der Überlegenheit der kommerziellen Filme zu leiden. Das Publikum der Filme Jias setzt sich hauptsächlich aus Intellektuellen zusammen. Außerdem leiden Jias Filme unter dem System der Filmvorführung insgesamt, denn es gibt in China fast keine Filmtheater

87 Die Kasseneinnahmen von *Hero* betragen auf dem chinesischen Festland 2.500.000.000 RMB (umgerechnet 294.000.000 Euro), womit er den größten Kassenrekord Chinas erzielt hat.

88 Übersetzung der Autorin. Jia Zhangke, 2011, S. 243. Im Original: 我们的影响是可以调动别人的记忆的。如果你非常被动，不愿意调动自己的记忆与感情，你可能就会觉得这个电影很闷；如果你有了生命的阅历，有了这种情感互相补充和沟通的阅历，那么你或许就不觉得闷了。

speziell für Kunst- und Dokumentarfilme.⁸⁹ Vor diesem Hintergrund sind die Kasseneinnahmen von Jias Filmen im Vergleich zu den kommerziellen Filmen schlecht: Sein bekanntester Film *Still Life* spielt ca. zwei Millionen RMB⁹⁰ (umgerechnet ca. 235.000 Euro) ein, während es der kommerzielle Film *Curse of the Golden Flower* (mǎn chéng jīn dài huángjīnjiǎ, R.: Zhang Yimou, CHN 2006) aus dem gleichen Jahr auf 290 Millionen RMB (umgerechnet ca. 34 Millionen EURO) bringt.⁹¹

Obwohl es Jias Filme nicht schaffen, auf dem inländischen Markt ein breites Publikum für sich zu gewinnen, sind sie dennoch bei der Kritik und auf den internationalen Filmfestivals sehr erfolgreich. Fast jeder Film von Jia gewinnt mehrere internationale Filmpreise.

1.4 International: Die Wurzeln des Realismus-Konzepts

Der realistische Stil in Jias Filmen und die Abkehr vom Mainstream-Film gehen auf eine lange Tradition in Europa und Asien zurück. Von allen realistischen Bewegungen und Strömungen übt der italienische Neorealismus ästhetisch den größten Einfluss auf Jias Filme aus.

Die Filmtheorie von André Bazin wurde erst in den 1980er Jahren in China aufgegriffen und bekannt.⁹² Daraufhin erlebten die Filme des

89 Dafür bestehen zwei Gründe: Der eine ist, dass im Kino gerne kommerzielle Filme gezeigt werden, die der Allgemeinheit gefallen. In diesem Fall werden die Kasseneinnahmen durch bekannte Schauspieler, aufwändige technische Gestaltung und umfangreiche Werbung gesichert. Der zweite Grund ist, dass es dem Kino für Kunst- und Dokumentarfilme an finanzieller Unterstützung von öffentlicher und staatlicher Seite fehlt. Allein durch die Kasseneinnahmen kann sich ein solches Kino nicht finanzieren, da sein Publikum zahlenmäßig sehr beschränkt ist.

90 Vgl. Hongkong Buchmesse (2009): Jiǎ Zhāngkē wèi xīnlíng jīngzhì de xiězuò (Jia Zhangke schreibt mit ganzem Herz). Interview-Video mit Jia Zhangke.. Am 28. Juli 2009. URL: http://v.youku.com/v_show/id_XMTMxMzQzMTA0.html.

91 Zwei Jahre darauf nimmt Jias Film *24 City* im Kino vier Millionen RMB (umgerechnet ca. 470.000 Euro) ein, der gleichzeitig im Kino aufgeführte Film *Red Cliff* (chìbì, R.: John Woo, Hongkong 2008) dagegen erreicht Kasseneinnahmen in Höhe von 400 Millionen RMB (umgerechnet ca. 47 Millionen Euro).

92 1987 übersetzte Cui Junxian „Was ist Film?“ von Andre Bazin ins Chinesische. Das Werk wird von der China Film Press (zhongguo dianying chubanshe) her-

italienischen Neorealismus und Bazins Filmtheorie einen Boom unter den chinesischen Künstlern und Intellektuellen.⁹³ Diese starke Rezeption war hauptsächlich dem damaligen gesellschaftlichen Kontext zu verdanken: Mit der Reform- und Öffnungspolitik von 1978 und dem wachsenden Einfluss des Westens wurden die chinesischen Intellektuellen sehr kritisch gegenüber ihren eigenen Konventionen. Dies schlug sich auch im Umfeld des Films nieder. Die Filmemacher und Filmwissenschaftler waren auf der Suche nach etwas Neuem und Unkonventionellem. In diesem Kontext stießen sie auf die Filmtheorien von Bazin und Kracauer und waren begeistert. Sie griffen deren Theorien zum Realismus auf, um sich gegen die alte Montagetheorie von Eisenstein zu stellen, die zuvor in der chinesischen Filmtheorie als das Maß aller Dinge betrachtet worden war. Ein weiterer Hintergrund besteht darin, dass sich die chinesischen Intellektuellen in den 1980er Jahren wieder verstärkt für die ‚Realität‘ interessierten – mit ihr wollten sie sich auseinandersetzen, nachdem die Kunst durch die Politik in der Phase der Kulturrevolution sozusagen auf Abwege geraten war. In diesem Kontext wurden die Filmtheorie von Bazin und die Literatur zu seiner Theorie übersetzt, in den Zeitungen veröffentlicht und an den Universitäten immer wieder diskutiert. Hinzu kommt, dass sich Bazins Texte sowohl auf die Filmtheorie als auch auf die Praxis beziehen: Seine Beiträge in „Was ist Film?“ geben konkrete Hinweise für die Handhabung praktischer Fragen der Dreharbeiten. So fielen also die Filmsprache des Neorealismus und die Filmtheorie von Bazin bei den Filmemachern der Sechsten Generation auf fruchtbaren Boden.⁹⁴

Der italienische Neorealismus, der in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien entstand, wendete sich mit seinem Konzept des Realismus gegen Hollywood. Auch Jias Filme verstehen sich als Gegenpol zu den kommerziellen Filmen in China, die sich durch großartige

ausgegeben. Schon zuvor wurden bereits zahlreiche Texte von Bazin und Texte über Bazins Filmtheorie ins Chinesische übersetzt.

93 Zur ausführlichen Information über die Rezeption von Bazin in China siehe Shao Rubo: *Bazan zai zhongguo* (Bazin in China). Masterarbeit der Southwest Normal University, Chongqing.

94 Vgl. zu diesem Abschnitt Yuan Ying, 1999, S. 189–190. Im Original: „这是因为纪实的概念对蒙太奇美学具有革命性的冲击力，符合中国电影界急于推翻旧有创作思想（苏式电影理论束缚）的心理；二是因为这套理论在剧作，导演，表演，摄影，美工，录音，服装，化妆等方面都有具体描述，形成比较完整的表现论和技巧说，对创作有直接的指导意义。“

Technik und ein großes Budget auszeichnen. Die Neorealisten versuchten durch wirklichkeitsnahe Kameraeinstellungen, die ihren Ausgangspunkt in Alltagsbanalitäten fanden, die gesellschaftliche Realität in Italien nach dem Zweiten Weltkrieg so realitätsnah wie möglich zu präsentieren. Der Neorealismus grenzte sich politisch gegen den Faschismus ab und strebte insofern nicht nur nach einem besonderen filmischen Stil, sondern vertrat auch eine spezifische soziale, moralische und politische Philosophie. Auch Jias Filme können nicht ausschließlich als rein künstlerische Werke betrachtet werden, denn das Entstehen seiner Filme ist mit dem gesellschaftlichen Hintergrund eng verbunden. Mit der Reform- und Öffnungspolitik erlebt die chinesische Gesellschaft intensive Veränderungen, die von den Filmemachern der Fünften Generation ignoriert werden. Jia will mit seiner realistischen Filmsprache die Gegenwart der chinesischen Gesellschaft zeigen, die von der Modernisierung entscheidend geprägt wird. Zugleich will er durch seine Filmwerke Ausdrucksfreiheit gegenüber ideologischem Druck demonstrieren.

Die Filmemacher des Neorealismus setzten die Kamera an Alltagsorten und auf der Straße ein. Landschafts- und Architekturaufnahmen, welche die Charakteristika und die spezifische Atmosphäre eines Schauplatzes betonen, nahmen daher großen Raum ein. Der Eindruck von Authentizität wurde noch dadurch unterstrichen, dass die Filmemacher häufig nicht mit professionellen Schauspielern, sondern mit Laiendarstellern arbeiteten, die mit Dialekt sprachen. Alle diese Aspekte der neorealistischen Arbeitsweise werden von Jia übernommen. Dies wird im Folgenden anhand von „Jias Handschrift“ noch ausführlich gezeigt. Insofern hat der Neorealismus auf der Ebene der filmischen Gestaltung eine wichtige Vorbildfunktion für Jias Filme.

Dennoch soll hier dem Missverständnis entgegengetreten werden, dass Jias Filme nur Nachbildungen des italienischen Neorealismus bzw. eine reine Übertragung auf China seien. Jia Zhangkes Filme unterscheiden sich von denen des italienischen Neorealismus in zwei Aspekten. Zum einen in ihrer Dramaturgie und Narration: Jias Filme weisen oft keine konventionelle dramatische Struktur auf, d. h. der dramaturgische Aufbau nach dem Muster „Anfang, Konflikt, Ende“ ist in vielen Filmen von Jia nicht deutlich zu erkennen. Außerdem verzichten Jias Filme häufig auf eine ausführliche und detaillierte Darstellung der einzelnen Figuren und Geschehen. Die Hauptfiguren ‚funktionieren‘ ausschließlich durch die Entfaltung von Handlungssträngen. Jias

Filme bieten ein Lebenspanorama eines bestimmten Ortes (sei es die kleine Stadt Fenyang, der Beijing World Park oder das Gebiet des Dreischluchten-Staudamms), an dem die Figuren jeweils mit ihren vielfältigen Geschichten verankert sind. Die neorealistischen Filme wurden hingegen als ‚klassische‘ Spielfilme konzipiert und besaßen einen zunächst herkömmlichen Plot. Bazin meint: „Auf die Handlung reduziert, sind sie [die neorealistischen Filme] oft nichts anderes als moralisierende Melodramen.“⁹⁵

Der zweite Unterschied liegt darin, dass die Filme des italienischen Neorealismus und Jias Filme unterschiedliche philosophische Ansichten über die Wirklichkeitskonstruktion des Films aufweisen. Die italienischen Filmemacher stellten die Behauptung auf, in ihren Werken die Realität unverfälscht zu Wort kommen zu lassen. Jias Filme zielen dagegen nicht mehr darauf ab, die gegenwärtige Lebenswelt so realitätstreu wie möglich zu repräsentieren, sondern legen mehr Wert auf die den Zuschauern vermittelte Wirklichkeit. Jia machte seine Ansicht zur Wirklichkeit in einem Vortrag deutlich, in dem er erklärte, eine wichtige Aufgabe des Films sei, Wirklichkeit für die Zuschauer zu rekonstruieren. Die Wirklichkeit, die für uns als einzelne Personen alltäglich zugänglich sei, sei beschränkt und bruchstückhaft. Die Funktion der Kunst, der Literatur wie auch des Films, bestehe gerade darin, durch die Kunstsprache die Zusammenhänge der Realität zu reflektieren, die Wirklichkeit zu rekonstruieren und den Rezipienten eine neu strukturierte Wirklichkeit zu bieten. Erst dadurch sei unsere Gesellschaft für die einzelnen Menschen überhaupt zu verstehen.⁹⁶ Jia sagt: „Ich bediene mich beim Filmdrehen sehr meiner Einbildungskraft. Je mehr man sich der Realität zu nähern versucht, desto mehr Einbildungskraft braucht man.“⁹⁷ Bei Jia geht es nicht darum, ob die Story real ist; es ist ihm auch nicht wichtig, die Realität im Detail abzubilden. Ihm geht es

95 Bazin, 2004, S. 302.

96 Vgl. Jia (2013): shíshí de chóng sù (Die Rekonstruktion der Wirklichkeit). Vortragsreihe „Get Inspired“. Vortragsvideo. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=i76tsnFVdr0>

97 Übersetzung durch die Autorin. Vgl. Yu Nan (2011): Duì Jiǎ Zhāngkē yào duō diǎn xiǎngxiànglì (Für Jia Zhangke braucht man mehr Phantasie). Interview mit Jia Zhangke. Internet-Dokument von Nanfang Renwu zhouban (Southern People Weekly). URL: http://www.nfpeople.com/story_view.php?id=375. Im Original: „电影本身越接近现实越需要有想象力。我在电影里倾注了非常大的想象力“.

vielmehr darum, den Zuschauern eine durch künstlerische Mittel geschaffene Wirklichkeit zu bieten, die ihnen Erkenntnisse über die Gesellschaft vermittelt.

1.5 Jia Zhangkes persönliche Handschrift

Obwohl Jias Filme mit ihrer Gestaltungsweise direkt an die Neorealisten anknüpfen, hat Jia seit seiner ersten filmischen Arbeit eine sehr persönliche Handschrift und seinen eigenen Darstellungswillen kontinuierlich entwickelt. Seine persönliche Handschrift grenzt Jia nicht nur vom italienischen Neorealismus ab, sondern diese zeichnet ihn auch innerhalb der chinesischen Filmlandschaft aus. Er hat die Drehbücher, die auf seinen eigenen Lebenserfahrungen basieren, meist selbst geschrieben und beim Schnitt wesentlich mitbestimmt. Jias Film *Still Life* (sānxiá hǎorén, CH 2006) hat eine besondere Bedeutung, nicht nur, weil er mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, sondern auch, weil dieser Film ein Beleg dafür ist, dass Jia über seinen Debüt-Film hinaus weiter an persönlichen Filmen festgehalten hat. Dass Jia eine kontinuierliche Arbeit mit persönlichem und künstlerischem Anspruch vorweisen kann, ist ein wesentlicher Grund, seine Filme in der vorliegenden Arbeit als Forschungsgegenstand heranzuziehen: Gerade diese Kontinuität ist für die Analyse der filmischen Bilder sozialer Ausgrenzung von großer Bedeutung.

Bevor auf Jias persönliche Handschrift eingegangen wird, soll zunächst erklärt werden, was Jia grundsätzlich unter Kunst versteht, denn sein Kunstverständnis bestimmt in großem Maß die Art und Weise, wie er mit der vorfilmischen Realität⁹⁸ umgeht. Nach Jias Ansicht können Kunschtchaffende die der nichtfilmischen Realität innewohnenden Zusammenhänge und anhand dieser durch das Kunstwerk eine neue Wirklichkeit aufbauen.⁹⁹ Er versucht also, das Abstrakte mit ästhetischer Methode zu visualisieren. Jia geht davon aus, dass die Kunst den Rezipienten eine Möglichkeit bietet, etwas über das Leben und die Ge-

98 Die vorfilmische Realität bezeichnet nach Eva Hohenberger die nichtfilmische Realität, die zum Sujet seines Films zu machen sich der Filmmacher letztendlich entschieden hat.

99 Vgl. Jia (2013): shìshí de chóng sù (Die Rekonstruktion der Wirklichkeit). Vortragsreihe „Get Inspired“. Vortragsvideo. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=i76tsnFVdr0>

sellschaft zu erfahren, was aus ihren eigenen Alltagserlebnissen allein nicht erfahrbar sei. Damit gewinnen die Rezipienten Erkenntnisse über die Umwelt, in der sie sich bewegen. Es geht bei der Kunst insofern um eine erweiterte Realitätswahrnehmung. Auch sei es der Kunst gegenüber ungerecht, sie ausschließlich nach der Anzahl der Rezipienten zu beurteilen.¹⁰⁰ Jia erklärt in einem Interview, dass Film für ihn eine Form des persönlichen Ausdrucks sei,¹⁰¹ er möchte über den Film seine Gefühle mit den Zuschauern teilen. Auch könne Kunst, wie Literatur und Film, die Schwierigkeiten der Menschen wie Leben oder Tod repräsentieren, die diese nicht selbst lösen könnten.¹⁰² Anhand von Jias Verständnis von Kunst ist zu erkennen, dass seine Werke weder auf Unterhaltung noch auf die Abbildung der Realität abzielen. Sein Anliegen besteht vielmehr darin, den Menschen ihre Lebenswelt zu reflektieren und sie zur Reflexion darüber anzuregen.¹⁰³ Jia betont, dass eine solche Reflexion in einer sich rasch entwickelnden Gesellschaft wie China von großer Bedeutung sei.¹⁰⁴ Um dies zu ermöglichen, entwickelt Jia seine eigene Filmsprache.

Fokus auf die sozialen Probleme

Ungefähr die Hälfte von Jias Filmwerken bezieht sich auf soziale Probleme, die bei der Modernisierung Chinas auftreten.¹⁰⁵ Außerdem dienen die Protagonisten in Jias Filmen oft als Vertreter oder Typus einer ganzen sozialen Gruppe. Die ‚Masse‘ wird also durch die Einzelnen vertreten. Da diese Perspektive die Besonderheit einzelner Leidensgeschichten aus den jeweiligen sozial benachteiligten Gruppen gewissermaßen

100 Vgl. Hongkong Buchmesse (2009): Jiǎ Zhāngkē wèi xīnlíng jīngzhì de xiězuò (Jia Zhangke schreibt mit ganzem Herz). Interview-Video mit Jia Zhangke am 28. Juli 2009. URL: http://v.youku.com/v_show/id_XMTMxMzQzMtA0.html.

101 Vgl. ebd.

102 Übersetzung der Autorin. Jia Zhangke, 2009b, DVD.

103 Vgl. ebd.

104 Vgl. ebd.

105 Hier sind nur die Filme gemeint, an denen Jia als Regisseur beteiligt war. Folgende Filme widmen sich sozialen Problemen: *Xiao Shan Going Home* (1995); *Pickpocket* (1997); *Unknown Pleasures* (2002); *The World* (2004); *Dong* (2006); *Still Life* (2006); *Useless* (2007); *24 City* (2008); *A Touch of Sin* (2013).

universalisiert, entsteht der Eindruck, dass Jias Filme ein großes Panorama der gesellschaftlichen Wandlung zeigen.

Zu dieser Thematisierung meint Jia: „Ich wollte eigentlich auch deshalb Filme machen, weil ich gespürt habe, dass es in der gesellschaftlichen Realität, in der ich lebe, viele Probleme gibt, die auch meine Gefühle und meinen Gemütszustand beeinflussen.“¹⁰⁶ Jias politisch mutige Filmkunst bewegt sich auf den Spuren der politischen Freiheit und Demokratie, welche die Studentenbewegung 1989 auf dem Platz des Himmlischen Friedens hinterlassen hat. Diesbezüglich sagt Jia in einem Vortrag:

„Wir wollen um unser Ausdrucksrecht kämpfen, dies ist die Verwirklichung des Versprechens in jener Bewegung. [Nach dieser Bewegung] versuchen [die Intellektuellen], aus einer anderen Perspektive [als der politischen] die Ausdrucksmöglichkeiten der Chinesen und die Freiheit der Gesellschaft zu erweitern. Deshalb verstehe ich diese Studentenbewegung als die erste demokratische Aufklärung für mich.“¹⁰⁷

Hinsichtlich der sozialen Probleme vertritt Jia die Einstellung: „Probleme zu präsentieren ist sehr wichtig, auch wenn wir die Lösung nicht kennen.“¹⁰⁸ Allerdings ist Jia dagegen, den Film als politisches Mittel zu benutzen und politische Meinungen im Film direkt zu äußern. Stattdessen sollten sie sich der Ästhetik unterwerfen.¹⁰⁹

106 Plätzen/Hu, 2009.

107 Übersetzung der Autorin. Zitiert aus dem Vortrag von Jia Zhangke (2010): Wǒ bù xiāngxìn nǐ néng cāi dūo de jiéjù (Ich glaube nicht, dass du unser Ende erraten kannst). Internet-Dokument von Nanfang Zhoumo (Southern Weekly). URL: <http://www.infzm.com/content/47901>. Im Original: 就是我们个人要争取表达的权利, 这延续了他们在那场运动里面的诺言, 他们开始从别角度扩展中国人的言语空间和社会的自由。因此, 我一直把那场风波看作是我最早的民主启蒙。

108 Übersetzung der Autorin. Vgl. Yu Nan (2011): Dui Jiǎ Zhāngkè yào duō diǎn xiāngxiàngli (Für Jia Zhangke braucht man mehr Phantasie). Interview mit Jia Zhangke. Internet-Dokument von Nanfang Renwu zhouban (Southern People Weekly). URL: http://www.nfpeople.com/story_view.php?id=375 Im Originaltext: “呈现问题很重要, 哪怕我们不知道怎样解决。”

109 Hongkong Buchmesse (2009): Jiǎ Zhāngkè wèi xīnlíng jīngzhì de xiězuò (Jia Zhangke schreibt mit ganzem Herz). Interview-Video mit Jia Zhangke am 28. Juli 2009. URL: http://v.youku.com/v_show/id_XMTMxMzQzMTA0.html.

Narrative Struktur

Anders als bei der klassischen Narration im Hollywoodfilm verzichten Jias Filme auf das übliche dramatische Modell, in dem „Anfang, Entwicklung, Höhepunkt und Ende“ deutlich erkennbar sind. Jia vermeidet sogar absichtlich dramaturgische Konflikte.¹¹⁰ Spannende Dialoge gibt es in seinen Filmen nur sehr wenige. Auch sind heftige Bewegungen der Figuren selten. Was die Handlung vorantreibt, ist oft das „zufällige“ Geschehen, das aus banalen und alltäglichen Kleinigkeiten ohne kausalen Zusammenhang besteht.

Außerdem dienen die Hauptrollen in vielen von Jias Filmen nur als Erzählstrang und solche Erzählstränge enthalten auch eine Menge von Nebenfiguren und alltägliche Kleinigkeiten. Diese Filme konzentrieren sich nicht auf die einzelnen Figuren, sondern vermitteln dem Zuschauer eher eine vielfältige Lebenswelt in „dieser Zeit und [an] diesem Ort“¹¹¹. Die Protagonisten sind meist eher triviale Leute mit einem banalen Alltagsleben.

In seinen neuesten Filmen erzählt Jia gerne mehrere Storys innerhalb eines Films, wobei die jeweiligen Storys meist in verschiedenen Regionen angesiedelt sind und keinen eindeutigen Zusammenhang untereinander aufweisen. Der Dokumentarfilm *Dong* zeigt die Arbeit des Malers Liu Xiaodong im Gebiet des Drei-Schluchten-Staudamms in China sowie in einem zweiten Strang seine Arbeit in Bangkok in Thailand. Im Dokumentarfilm *Useless* werden die Ausstellung der Kleidungsdesignerin Ma Ke im Rahmen der Paris Fashion Week, die Fließbandarbeit in einer Kleidungsfabrik in der Provinz Guangdong sowie das Handeln in den kleinen Schneidereien in der Provinz Shanxi erzählt. Mit solchen narrativen Strukturen, also damit, mehrere Figuren, Regionen und Storys in einem Film aufzubauen, will Jia die Vielfältigkeit und Komplexität der menschlichen Lebenswelt zeigen.¹¹²

110 Vgl. ebd.

111 Solche Filme sind z. B. *Xiao Shan Going Home* (1995), *Platform* (2000), *Unknown Pleasures* (2002), *The World* (2004), *Still Life* (2006), *24 City* (2008), *I Wish I Knew* (2013).

112 ^{vs}l. Jia (2013): „shìshí de chóng sù“ (Die Rekonstruktion der Wirklichkeit). Vortragsreihe „Get Inspired“. Vortragsvideo. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=i76tsnFVdr0>.

Ästhetische Merkmale

Jias realistischer Stil zeichnet sich vor allem durch zahlreiche Plansequenzen und lange Einstellungen aus, was auf Bazins Filmtheorie bezüglich des Realismus zurückgeht. In den langen Einstellungen finden wichtige und detaillierte Geschehen Raum. In Bezug auf die massive Einsetzung der Plansequenzen und dieser langen Einstellungen erklärt Jia in einem Vortrag, dass solche Einstellungen, also ohne Schnitt und Montage, der realen Zeit entsprächen. Diese ähnele am meisten den alltäglichen Erfahrungen der Menschen. Jia möchte sich – siehe die Länge solcher Darstellungen – nicht durch künstlerische Mittel in dieser Wirklichkeitserfahrung einmischen. Für ihn hat dies etwas mit der Objektivität des Filmemachers zu tun.¹¹³ Zudem hat Jia für die massive Einsetzung der langen Einstellungen noch zwei weitere Gründe. Zum einen will er mittels solcher Einstellungen die Gleichheit der Menschen ausdrücken – keine Figur werde durch Montage oder Großaufnahme bevorzugt. Zum anderen werde die Komplexität der Welt bewahrt, da keine ‚unnötige‘ Kleinigkeit durch Montage weggelassen werde.¹¹⁴ Auf Großaufnahme, Detailaufnahme und subjektive Einstellungen verzichtet der Regisseur in seinen ersten Filmwerken beinahe ganz.

Die Einstellungen in Jias Filme werden hauptsächlich mit Normallicht gefertigt. Übersicht und Untersicht bei der Figurenaufnahme sind in seinen Film kaum zu finden. Wenig zu finden sind auch Zoom-In und Zoom-Out. Es wird hauptsächlich die natürliche Lichtquelle eingesetzt. Bei Außenaufnahmen nutzt der Filmemacher tagsüber meist Sonnenlicht. Am Abend im Innen verwendet er bei Innenaufnahmen auch Lampen, wobei die Lichtquelle oft zu sehen ist. Außerdem sind Jias Filme nicht farbenfreudig, sondern es dominiert die kalte Farbe.

Vom Film *One Day in Peking* (yōu yì tiān zài běijīng, CHN 1994) bis zu *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, CHN 1997) ist eine Low-budget-Ästhetik kennzeichnend. Die Filme entfalten viele Momente der Improvisation, beziehen zufällige Passanten mit ein. Jias Kamera nimmt Menschenmassen auf der Straße auf, ohne es den Aufgenommenen bewusst zu machen, also vorher mitzuteilen. Daher sehen die Zuschauer manchmal, dass die Leute die Kamera anstarren. Oft wird in diesen Filmen eine Handkamera verwendet, die die Bewegung der Figuren verfolgt.

113 Übersetzung der Autorin. Vgl. Jia Zhangke, 2009b, DVD.

114 Ebd.

Während die Steadicam in Mainstreamfilm zur Minderung der Unebenheit und Wackler eingesetzt wird, sind die Bilder in Jias Filmen oft sehr wackelig und gehen daher in Richtung Dokumentarfilmästhetik. Dank der hinreichenden finanziellen Unterstützung realisiert Jia seit seinem Film *Platform* (zhàntái, CHN 2000) einen ästhetisierenden, gemesseneren, distanzierteren Stil. Die Handkamera wird nun weniger als zuvor eingesetzt. Stattdessen kommt es häufiger zu langsamen, kontrollierten Schwenks und leichten Ausschnittkorrekturen.

Ton

Dem Ton kommt eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf das Erleben der Handlung zu, indem er sie unterstützt oder ihr entgegenwirkt. Dialekt, Geräusche und Musik bilden relevante Elemente in Jias dokumentarischer Filmsprache. Der Shanxi-Dialekt ist beinahe ein festes Element in Jias Filmen.¹¹⁵ Zum Dialekt erklärt Jia in einem Vortrag, dass Dialekt im Vergleich zu Hochchinesisch manchmal subtile Gefühle und Emotionen besser ausdrücken könne. Hochchinesisch als einheitliche Sprache in ganz China sei für ihn oft zu kalt und trocken. Es widerspreche außerdem unserer Lebenserfahrung, wenn die Menschen in einer kleinen Stadt wie Fenyang alle Hochchinesisch sprächen. Der Dialekt habe nicht nur die Originalität des Ursprungs der Figuren gewährleistet, sondern werde auch in die Körper der Figuren eingeschrieben: Nach Jias Erfahrung können sich die Schauspieler, vor allem die Laiendarsteller, mit Dialekten besser darstellen.¹¹⁶

Populäre Lieder sind in Jias Filmen nicht zu vernachlässigen. In den meisten seiner Filme werden populäre Lieder mehrfach eingesetzt. Außerdem nimmt Jia den originalen Ton bei der Filmaufnahme mit. Es herrscht daher überall allerlei Lärm – aus dem Radio, aus Fernsehern, Lautsprechern und auch aus Karaoke-Bars, die in den 1990er und 2000er Jahren sehr populär waren.

115 Shanxi-Dialekt findet man in den folgenden Filmen: *Xiao Shan Going Home* (China 1995); *Pickpocket* (China 1997); *Platform* (China 2000); *In Public* (China 2001); *Unknown Pleasures* (China 2002); *The World* (China 2004); *Still Life* (China 2006); *Useless* (China 2007).

116 Übersetzung der Autorin. Vgl. Jia Zhangke, 2009b, DVD.

Verschmelzung der Grenze zwischen Dokumentar- und Spielfilm

Bei vielen Filmen von Jia ist eine Kategorisierung nach der Gattung sehr schwer, da er seine Storys gerne mit einer unverwechselbar dokumentarischen Filmsprache erzählt, egal ob diese Storys real sind oder nicht. Dokumentarfilme und Spielfilme zeigen bei ihm keinen wesentlichen Unterschied. Für ihn zielen beide Gattungen darauf ab, Wirklichkeit darzustellen.¹¹⁷ Die Dreharbeiten zu Dokumentarfilmen und Dokufiktionen finden bei Jia meist abwechselnd statt. Er erhielt die Inspiration zu einigen seiner Dokufiktionen während des Drehs von Dokumentarfilmen. Zum Beispiel kam er auf die Idee für *Unknown Pleasure* (rèn xiǎoyáo, CH 2002), als er den Dokumentarfilm *Öffentlicher Raum* (gōnggòng kōngjiān, CH 2001) drehte; die Inspiration für *Still Life* (sānxiá hǎorén, CH 2006) entstand aus dem Dokumentarfilm *Dong* (dōng, CH 2006). Auf der Grundlage der Dokumentarfilme entwirft Jia die fiktiven Figuren und die Storys, wobei die Kameraarbeit und der Handlungsort fast identisch bleiben. So entstehen die Dokufiktionen.

Starke Verbundenheit mit der Region

Der Ort des Filmgeschehens hat stets einen Stellenwert in Jias Filmen. Alle Storys spielen in der Stadt. In seiner Heimat-Trilogie hat er seine eigene Heimat Fenyang, eine kleine Stadt in der Provinz Shanxi, dargestellt. Anders als bei den Fernsehserien und dem Kino seiner Vorgänger, wo die kleine Stadt oft lyrisch, ruhig und liebevoll ist, sind die kleinen Städte in Jias Filmen in der Modernisierungsepoche kompliziert, unruhig, kalt und chaotisch. Seit den 2000er Jahren interessiert er sich zudem für große Städte: In *The World* (shìjiè, CHN 2004) spielt die Story im Beijing World Park. *24 City* (èrshísì chéng jì, CHN 2008) erzählt die Geschichte einer Militärfabrik in Chengdu, der Hauptstadt der Provinz Sichuan in Südwestchina. Bei *I Wish I Knew* (hǎi shàng chuánqí, CHN 2010) geht es um Shanghais Geschichte. Diese Städte dienen Jias Filmen nicht nur als Handlungsorte oder Kulissen, sondern sie bilden mit ihrer Geschichte, Kultur und ihren Eigenschaften einen unerlässlichen Teil

117 Jias Vortrag (2013): „shìshí de chóng sù“ (Die Rekonstruktion der Wirklichkeit). Vortragsreihe „Get Inspired“. Vortragsvideo. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=i76tsnFVdr0>

für die filmische Handlung. Manchmal ist es sogar schwer zu beurteilen, wer der Protagonist in Jias Film ist – die Schauspieler oder die Stadt.

Außerdem legt Jia viel Wert auf die Auswahl des Raums des filmischen Geschehens. Alle Filme Jias werden am realen Ort gedreht. In einem Vortrag erklärt Jia, dass ein Ort bzw. ein Raum eine eigene Atmosphäre habe, die von seiner Geschichte und seinen Benutzern geprägt werde. Die spezielle Atmosphäre des Raums sei wahrzunehmen, wenn man diesen Ort oder diesen Raum betrete. Insofern könne allein der Ort oder der Raum den Besuchern einen Vorstellungsraum bieten.¹¹⁸ Es sei für ihn nicht wichtig, ob der Raum des filmischen Geschehens sehr schön sei oder nicht. Er bevorzuge den Raum voller Geschichte und ‚Gefühle‘. Solche Räume bergen nach ihm die Ästhetik des alltäglichen Lebens in sich.¹¹⁹

Zum Schluss gilt es noch zu erwähnen, dass Jia oft Laiendarsteller nimmt, selbst für die Hauptrolle. Dazu erklärt er, dass er dies nicht aus einem rein finanziellen Grund mache, sondern dass die Laiendarsteller seinen künstlerischen Anspruch besser erfüllen könnten.¹²⁰ Jia ist der Meinung, dass die Aufgabe der Darsteller nicht darin bestehe, eine Rolle perfekt zu spielen, sondern darin, dass die Zuschauer durch ihr ‚natürliches‘ Verhalten in die innere Welt der Figuren eintauchen können.¹²¹

1.6 Jia Zhangkes Filmwerke

Jia Zhangke gehört zu den produktivsten Regisseuren des chinesischen Gegenwartskinos. Seit 1994 hat Jia insgesamt 19 Filme gedreht. Im Folgenden werden der Inhalt seiner Dokumentarfilme und die Storys der Spielfilme und Dokufiktionen sowie die erforderlichen Hintergrundinformationen kurz vorgestellt.¹²²

118 Übersetzung der Autorin. Vgl. Jia Zhangke, 2009b.

119 Übersetzung der Autorin. Ebd.

120 Übersetzung der Autorin. Ebd.

121 Vgl. Bresson, 1975. Übersetzt von Tan Jiangxiong und Xu Changming. Peking, 2001. Umschlagseite. Der chinesische originale Text lautet: 演员的作用不是演活某个角色，而是让人们通过他们不露痕迹的言行进入他们的内心存在状态。

122 Die Beschreibung und Zusammenfassung der Storys basiert überwiegend auf dem Betrachten der Filme durch die Autorin. Ausnahmen sind die Beschreibungen der Filme *One Day in Peking* und *Du Du*, da diese beiden nicht zu-

Die Darstellung des Filmkorpus ist notwendig, um die grundlegenden Informationen hinsichtlich der Auswahl der in dieser Studie untersuchten Filme zu vermitteln.

1) *One Day in Peking* (yǒu yì tiān zài běijīng, Kurzfilm, 1994, 15 min.)

Der 15-minütige Dokumentarfilm ist Jias erste Übung in der Pekinger Filmakademie. Eine eigene Kamera war für Jia damals noch unerreichbar. Er bekam einmal zufälligerweise eine Kamera und durfte sie nur für einen Tag behalten. Jia ging damit gleich auf den Platz des Himmlischen Friedens. Er blieb einen Tag lang dort und nahm einfach das Verhalten der Menschen auf diesem Platz auf. Hieraus entstanden Szenen wie z. B. „Soldaten auf dem Platz des Himmlischen Friedens“, „Gärtner auf der Grasfläche“, „Besucher machen Erinnerungsfoto“ und „Jugendliche machen Ausflug“. Da die Kamera so altmodisch war, war die Tonaufnahme sehr schlecht. In der Postproduktion unterlegte Jia daher den ganzen Film mit Yoga-Musik.

2) *Xiao Shan Going Home* (Xiǎo Shān huíjiā, 1995, 58 min.)

In diesem Film geht es um einen Wanderarbeiter in Peking, der Xiao Shan heißt. Xiao Shan arbeitet als Küchenhilfe und wird kurz vor dem chinesischen Frühlingsfest entlassen. Er möchte in Peking einen Kameraden oder eine Kameradin finden, um mit ihm oder ihr gemeinsam zum Frühlingsfest in die Heimat zu fahren. Die Kamera begleitet ihn im kalten Winter, nimmt alle Details während der Suche auf. Unter seinen Landsleuten gibt es Prostituierte, Studenten, Bauarbeiter, Schwarzhändler für Zugtickets und Kellner. Xiao Shan trifft sich mit ihnen, schließt sich aber mit keinem von ihnen für die Heimfahrt zusammen. Der Film endet mit der Szene, in der sich Xiao Shan auf der Straße seine lange Haare schneiden lässt. So werden in diesem Film durch die Kontakte von Xiao Shan zu den verschiedensten Menschen Lebensbilder von Wanderarbeitern skizziert, die sich in Peking durchschlagen.

Dieser Film war der erste Film der „Gruppe der jungen Filmemacher für experimentellen Film in der Pekinger Filmakademie“, die Jia Zhang-

gänglich sind. Zur Information über diese Filme bedient sich die Autorin des Artikels „wǒmen yìqǐ pāi bù diànyǐng ba – huíwàng qīngnián diànyǐng shíyàn xiǎozǔ“ (Lass uns zusammen einen Film drehen – Rückblick auf die Gruppe der jungen Filmemacher für experimentellen Film) von Gu Zheng, Mitglied „Gruppe junger Filmemacher für experimentelle Filme der Pekinger Filmakademie“. URL: <http://wenku.baidu.com/view/e54b692e3169a4517723a31f>.

ke mit zwei Kommilitonen zusammen gründete. Für *Xiao Shan Going Home* erhielt Jia auf dem Hongkong Independent Shortfilm&Video Awards 1996 den goldenen Preis. Dieser erste Preis, den Jia für einen Film erhielt, war für ihn ein Ansporn zu neuen Leistungen.

3) *Du Du* (Dū Dū, 1996, 50 min.)

Dieser ohne Drehbuch entstandene Film ist eine weitere Übung aus Jias Studienzeit. Dargestellt werden die psychischen Verwirrungen einer Studentin mit Namen Du Du.

Kurz vor dem Abschluss des Studiums fühlt sich Du Du im Sommer in Peking misstrauisch und von der für sie geleisteten ‚Hilfe‘ und ‚guten Erziehung‘ unterdrückt und gegängelt, als ihre Eltern für sie ein Date organisieren.

4) *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, 1997, 107 min.)

Die Story spielt in den 1990er Jahren. Der Dieb Xiao Wu kommt vom Land und schlägt sich in der nahe gelegenen kleinen Stadt Fenyang mit Taschendiebstählen durch. In der filmischen Handlung wird er von einem Freund, der Geliebten, der Familie und einem Kollegen abgewiesen. Schließlich wird er festgenommen.

Der Film *Pickpocket* als Abschlussarbeit an der Peking Filmakademie ist Jia Zhangkes erster langer Film. Diesen Film wird mit dem Wolfgang-Staudte-Preis auf der Berlinale und dem Dragon-and-Tigers-Preis des Internationalen Filmfestivals Vancouver ausgezeichnet. Mit diesem Film gewinnt Jia große Aufmerksamkeit in der chinesischen und internationalen Filmlandschaft.

5) *Platform* (zhàntái, 2000, 154 min.)

Der Film erzählt die Veränderungen im Leben von vier Schauspielern einer Künstlertruppe vom Ende der 1970er Jahre bis Anfang der 1990er Jahre in der kleinen Stadt Fenyang. Diese Künstlertruppe bietet in den 1970er Jahren Propagandaaufführungen und hat sich inzwischen mit der Einführung der Marktwirtschaft kommerzialisiert. Die jungen Schauspieler sind den Enttäuschungen und Aufregungen eines Lebens ausgesetzt, das scheinbar stets vor der ersehnten Erfüllung steht, die aber niemals eintritt. Die Veränderung dieser Künstlertruppe spiegelt die Wandlung der chinesischen Gesellschaft in den 1980er Jahren wider.

Platform ist Jias zweiter langer und sein erster 35mm-Film. Für diesen Film hat Jia vier Jahre gearbeitet. Dank des Erfolgs von *Pickpo-*

cket kann Jia hierbei auf finanzielle Unterstützung aus verschiedenen Quellen zurückgreifen. Die Investoren kommen aus Hongkong, Japan, Frankreich und Italien. Dieser Film wird von Takeshi Kitano's Produktionsfirma Office Kitano koproduziert. Jia identifiziert sich bei seinen Filmen seitdem als transnationaler Filmschaffender und ist global orientiert. Dieser Film erhält u. a. die Netpac-Auszeichnung auf Venice Filmfestival und wird als bester Film auf dem Buenos Aires International Festival of Independent Cinema ausgezeichnet.

6) *In Public* (gōnggòng chāngsuǒ, Dokumentarfilm, 2001, 31 min.)

Für diesen Dokumentarfilm wählt Jia mehrere öffentliche Räume aus: einen kleinen Bahnhof, eine Bushaltestelle, einen Bus, einen Busimbiss und ein Unterhaltungszentrum. Die Kamera nimmt das menschliche Verhalten in diesen öffentlichen Räumen auf. In diesem Film gibt es keine Figuren, die von Anfang bis Ende präsent sind, auch keine Handlung.

Dieser Film erhält 2002 den Grand Prix am International Documentary Film Festival of Marseille.

7) *Der Zustand der Hunde* (gǒu de zhuàngkuàng, Kurzfilm, 2001, 5 min.)

In diesem fünfminütigen Dokumentarfilm geht es um die kleinen Hunde auf der Straße, die von einem Hundehändler in einen Sack gesteckt werden. Die Hunde strengen sich an, dort wieder herauszukommen. Ein kleiner Hund schafft es sogar, den Kopf aus dem Sack zu stecken – aber der Hundehändler drückt seinen Kopf immer wieder in den Sack zurück.

8) *Unknown Pleasures* (rèn xiāoyáo, 2002, 113 min.)

Es geht hier um zwei 19-jährige junge Männer in der Stadt Datong, einer mittelgroßen Stadt in der Provinz Shanxi in Zentralchina. Die beiden Jungs stammen aus arbeitslosen Familien und können sich in der Gesellschaft nicht orientieren. Daher vertreiben sie sich nur die Zeit, fahren Motorrad, treiben sich in den Vergnügungsstätten herum. Auch in der Liebe mit ihren jeweiligen Freundinnen sehen sie keine Zukunft. Um sich aus dieser Langweile zu befreien, beschließen sie, eine Bank auszurauben. Einer wird vor Ort festgenommen, der andere flieht.

Dieser Film erhält 2003 den FIPRESCI Award auf dem International Singapore Filmfestival.

9) *The World* (shijiè, 2004, 108 min.)

In diesem Film geht es um die Wanderarbeiter in Peking, die im Beijing World Park arbeiten. Der Beijing World Park befindet sich in der Vorstadt von Peking. Dort wurden Sehenswürdigkeiten aus aller Welt im Maßstab 1:3 nachgebaut. Außerdem finden dort regelmäßige Modenschauen statt. Tao und Taisheng sind ein Liebespaar. Sie kommen aus der Provinz Shanxi und arbeiten zusammen im Beijing World Park. Jedoch ist ihre Liebesbeziehung sehr problematisch. Während Tao mit der Beziehung unsicher ist und ebenso ungewiss in ihre eigene Zukunft blickt, begeht Taisheng einen Seitensprung. Die beiden ziehen sich durch unsachgemäßen Umgang mit einem Ofen eine Gasvergiftung zu, als Taisheng Tao an diesem Abend um Verzeihung bittet. Neben den beiden treten noch viele Nebenfiguren auf. Zerstreut, unerwartet und in ihrem Auftreten im Grunde austauschbar tauchen sie im Laufe des Films auf.

The World ist der erste Film, bei dem Jia mit einem staatlichen Filmstudio zusammenarbeitet. Mit diesem Film gelingt Jia endlich der Schritt vom ‚Untergrund‘ sozusagen auf den Boden der chinesischen Filmbranche. Er darf also nun offiziell Filme drehen und seine Filme dürfen seitdem im Kino vorgeführt werden. 2004 wurde *The World* auf dem Venice Film Festival für den Goldenen Löwen nominiert.¹²³

10) *Dong* (Dōng, Dokumentarfilm, 2006, 70 min.)

In diesem Dokumentarfilm folgt Jia Zhangke einem Freund, dem Maler Liu Xiaodong, nach Fengjie in die Gegend des Drei-Schluchten-Staudamms in Südwestchina und nach Bangkok in Thailand, um dort den Prozess des künstlerischen Schaffens des Freundes aufzunehmen. Für den Bau des Drei-Schluchten-Staudamms am Yangtse-Fluss wurden zahlreiche Menschen umgesiedelt, viele Städte und Dörfer überflutet. Die Stadt Fengjie wurde gerade abgebaut. Liu malt die Abbrucharbeiter in Fengjie. In einem anderen Werk malt Liu eine Gruppe junger Frauen in Bangkok. Jia zeichnet mit seiner Kamera auf, was Liu denkt, was er tut und was er malt. Dabei wird die vielfältige innere Welt des Malers in Szene gesetzt.

Dong gewinnt den Doc/It Award und den Open Prize auf den Filmfestspielen von Venedig.

¹²³ Außerdem gewinnt der Film den Critics Award auf dem Sao Paulo International Film Festival und den TFCA, den Toronto Film Critics Association Award.

11) *Still Life* (sānxiá hǎorén, 2006, 105 min.)

Der Film spielt in der Kulisse der von Abriss und Untergang gezeichneten Stadt Fengjie, die dem Bau des Staudamms geopfert wurde. Der Bergbauarbeiter Han Sanming aus der Provinz Shanxi will in Fengjie seine von dort stammende Frau wiederfinden, die einst in der Provinz Shanxi entführt und an Han verkauft worden war, bevor sie später von der Polizei befreit wurde. Zur gleichen Zeit kommt Shen Hong, eine Krankenschwester aus Fenyang, in die kleine Stadt am Yangtse. Ihr Mann ist vor ein paar Jahren dorthin gezogen, um als Bauingenieur von dem boomenden Staudammprojekt zu profitieren. Seit zwei Jahren ist der Kontakt zu ihm abgerissen. Nun will Shen ihren Mann zur Rede stellen. Während der Suche findet Shen heraus, dass ihr Mann schon eine neue Partnerin hat, die im Zusammenhang mit dem Bau des Dreischluchten-Staudamms eine mächtige Stellung einnimmt. Shen hat schließlich ihren Mann gefunden. Aber die beiden lassen sich voneinander scheiden. Han hat seine Frau wiedergefunden und die beiden möchten wieder zusammen sein. Jedoch muss Han eine hohe Summe Lösegeld an ihren neuen „Chef“ zahlen. Sie beschließt, noch einmal in der alten Heimat als Bergbauarbeiterin zu arbeiten, um das Lösegeld zu verdienen.

Die Idee zum Film *Still Life* entstand während der Dreharbeiten zu *Dong* – Jia nahm sich nunmehr vor, einen fiktiven Film zu drehen. *Still Life* gehört zu dem bekanntesten Film von Jia. Mit diesem Film gewann er 2006 in Venedig den Goldenen Löwen.

12) *Useless* (wú yòng, Dokumentarfilm, 2007, 80 min.)

In diesem Dokumentarfilm bildet die Darstellung von Kleidungen den Handlungsstrang. Dabei werden drei unterschiedliche Sachverhalte thematisiert. Zunächst nimmt die Kamera eine Kleidungsfabrik in Kanton in den Blick. Dort werden Kleidungen in Fließbandarbeit schnell und in Massen produziert. Im Anschluss daran wird die bekannte Kleidungsdesignerin Ma Ke gezeigt, die ihre künstlerische Werke alle per Hand gefertigt und ihre eigene Marke „Wu Yong“ (*Useless*) gegründet hat. Sie teilt ihre Gedanken über den Beruf der Designerin mit – es ist die Handarbeit, mit der sie ihren Stücken Gefühl und Individualität zu verleihen versucht. Ma Ke nimmt mit ihren Werken an der Paris Fashion Week 2007 teil. Als Letztes zeigt der Film eine Schneiderei in einer kleinen Stadt in der Provinz Shanxi. Diese Branche dort ist heutzutage, im Zeitalter der industriellen Produktion, unrentabel geworden.

In seinem Vortrag „Rekonstruktion der Wirklichkeit“ (shìshí de chóng sù) nennt Jia diesen Film als Beispiel, um seine These zu untermauern, nämlich dass Kunst den Rezipienten eine Möglichkeit bieten könne, etwas über das Leben und die Gesellschaft zu erfahren, was aus ihren eigenen Alltagserlebnissen allein nicht erfahrbare sei. Die oberflächlich betrachtet nicht direkt zusammenhängenden drei Bereiche der Kleidungsproduktion zeigen im Ganzen gesehen eine neue Wirklichkeit – die Wirklichkeit der Industrialisierung des Textilgewerbes, welche die Zuschauer im alltäglichen Leben, also ohne Hilfe künstlerischen Schaffens, so kaum wahrnehmen könnten.¹²⁴ *Useless* wurde in Venedig mit dem Venice Horizons Documentary Award ausgezeichnet.

13) *Ten Years* (wǒmen de shí nián, Kurzfilm, 2007, 8 min.)

Mit diesem Kurzfilm feiert Jia das 10-jährige Jubiläum der Southern Metropolitan Daily (nánfāng dūshì Bào). Es geht im Film um zwei Frauen, die über eine Zeitspanne von 10 Jahren immer wieder in einem kleinen Regionalzug gezeigt werden, in dem sie unterwegs sind. Beim ersten Treffen war die eine Frau Schülerin, und die andere Frau war Mitte zwanzig. Sie begegnen sich oft im Zug, haben jedoch nie miteinander gesprochen. Bei jeder Begegnung während dieser zehn Jahre zeichnet die jüngere Frau die andere: Die Ältere ist verliebt, ist verheiratet, ist schwanger, sie hat ein Baby – und sie ist schließlich wieder allein. Die junge Frau zeichnet zunächst mit einem Malstift, fotografiert dann mit der Kamera, schließlich mit dem Handy.

14) *Cry Me a River* (hé shàng de àiqíng, Kurzfilm, 2008, 19 min.)

Dieser Film erzählt das Wiedersehen von vier Kommilitonen. Anlässlich des Geburtstags ihres Professors sehen sich diese vier Leute zehn Jahre nach dem Abschluss ihres Studiums in einer kleinen Stadt wieder. Die zwei Männer und zwei Frauen waren in ihrer Studienzeit zwei Paare, nun aber lebt jeder von ihnen ein eigenes Leben. Es bleibt ihnen jetzt mehr oder weniger nur noch die Erinnerung.

124 Übersetzung der Autorin. Vgl. Jias Vortrag: shìshí de chóng sù. („Die Rekonstruktion der Wirklichkeit“). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=i76tsnFVdr0>.

15) *Black Breakfast* (hēisè zàocān, Kurzfilm 2008, 3 min.)

Diesen Kurzfilm drehte Jia im Auftrag der UNO. Er zeigt die Erfahrungen einer Künstlerin in ihrem Engagement gegen Umweltverschmutzung.

16) *24 City* (èrshísì chéng jì, 2008, 103 min.)

In diesem Film geht es um die Geschichte einer staatlichen Fabrik und ihrer Mitarbeiter. Gemäß Mao Zedongs militärischer Strategie und Anweisung zog die geheime Fabrik 111, die militärisches Gerät wie Flugzeugmotoren herstellte, 1958 von Shenyang im Nordosten Chinas nach Chengdu, der Hauptstadt der südwestlichen Provinz Sichuan. Über 3000 Mitarbeiter und ihre Familienangehörigen verließen ihre Heimat und brachen zu einer mehr als 2500 km langen Reise auf. So wurde die neue staatliche Fabrik 420 in Chengdu gegründet, die später in „Chengfa Gruppe“ umbenannt wurde.¹²⁵ Heute entwickelt sich Chengdu wie viele andere chinesische Städte sehr schnell in Richtung einer Metropole und die staatliche Fabrik 420, die früher von der Planwirtschaft profitierte, ist nicht mehr rentabel. 2008 wird die Fabrik, die sich im Stadtzentrum von Chengdu befindet, von einer Immobilienfirma gekauft. Die Fabrik 420 muss demontiert werden und auf ihrem Gelände entsteht der Wohnkomplex „24 City“. Vor diesem Hintergrund des Verschwindens eines Industriekomplexes besucht der Regisseur Jia die Fabrik und interviewt fast 100 Mitarbeiter. Jia wählt schließlich acht Interviews für diesen Film aus. Im Mittelpunkt des Films stehen die Mitarbeiter, die über ihr Schicksal und ihre Vergangenheit erzählen, die stark mit der Fabrik verbunden ist.

Dieser Film nimmt am Wettbewerb um die Goldene Palme des Filmfestivals von Cannes teil.

17) *I Wish I Knew* (hǎi shàng chuánqí, Dokumentarfilm, 2010, 116 min.)

I Wish I knew ist der Dokumentarfilm, den Jia für die Weltausstellung 2010 in Shanghai drehte. Für diesen Film interviewte Jia über 80 Prominente oder die Kinder der Prominenten. Sie erzählen Geschichte, die sie mit Shanghai verbinden. Schließlich wählt er 18 Interviews für seinen Film aus. Mit diesen Interviews wird die hundertjährige Geschichte Shanghais gezeigt. Dieser Film wurde auf der Expo in Shanghai 100 Tage lang kostenlos vorgeführt.

125 Übersetzung der Autorin. Vgl. Jia, 2009.

18) *A Touch of Sin* (tiān zhù dìng, 2013, 143 min.)

Wie immer schrieb Jia auch für diesen Film das Drehbuch selbst. Dieser Film erzählt die kriminellen Geschichten von vier Figuren, die auf realen Ereignissen in den letzten Jahren basieren. Dahai, Minenarbeiter in der Provinz Shanxi, kämpft gegen Unterdrückung und Willkür durch den Inhaber des Kohlenbergwerks und dem Leiter der örtlichen Verwaltung. Aber er wird von der lokalen Verwaltung unterdrückt und von dem Inhaber des Kohlenwerks verprügelt. Dahai will sich am Dorfvorsteher und am Inhaber des Kohlenbergwerks rächen, ermordet aber mit einem Gewehr aus Aufregung noch einige unschuldige Menschen in seinem Dorf, die ihn daran zu hindern versuchen oder ihm auch nur über den Weg laufen.

Ein skrupelloser Mörder kommt nach Hause, um den Geburtstag seiner Mutter zu feiern und sich kurz mit seiner Familie zu treffen, danach macht er sich wieder auf dem Weg, um weiter zu morden.

Xiao Yu arbeitet in einem Massagesalon und hat ein Verhältnis mit einem verheirateten Mann. Sie fühlt sich sehr traurig, als der Mann noch einmal zu seiner Frau fährt. An diesem Abend wird sie von zwei Beamten gezwungen, diese zu massieren. Im Streit ersticht Xiao Yu einen von ihnen.

Xiao Hui ist Wanderarbeiter aus der Provinz Hunan. Er arbeitet abwechselnd in verschiedenen Fabriken in Kanton. Als Wachmann in einem Luxushotel verliebt er sich in eine Arbeitskollegin, die auch als Prostituierte arbeitet und noch eine Tochter ernährt. Als Xiao Hui dies erfährt, verlässt er das Hotel. Seine Mutter bedrängt ihn um Geld. Unter dem großen Druck des Lebens und aus Liebeskummer begeht er Selbstmord.

19) *Mountains May Depart* (shānhé gùrén, 2015)

Dieser Spielfilm erzählt eine Liebesgeschichte von 1999 bis 2025. Zhang, Liangzi und Tao sind Freunde seit Kindheit. Zhang und Liangzi verlieben sich in Tao. Tao entschied sich im Jahr 1999 schließlich für Zhang, den wohlhabenden Mann, und bekam mit ihm einen Sohn, der Dollar hieß. 2014 hat sich Tao von Zhang getrennt. 2025 lebt Zhang mit Dollar in Australien. Dollar spricht nur Englisch. Dollar hat nur eine distanzierte Beziehung mit seinem Vater und eine vage Erinnerung an seine Mutter.

1.7 Zwischenfazit

Jia Zhangkes Filme wurden in diesem Kapitel im gesellschaftlichen und filmgeschichtlichen Kontext verortet und erläutert. Dabei wurden Jia Zhangke und sein künstlerisches Schaffen aus unterschiedlichen Aspekten betrachtet. Eine besondere Rolle dabei spielen die Wandlung der chinesischen Gesellschaft und der chinesischen Filmgeschichte sowie die Veränderung der Filmpolitik und die Entwicklung des Filmmarkts, ebenso Jias Abstammung und sein künstlerischer Anspruch. Alle diese Bedingungen konstituieren das Besondere der Filme Jias.

Die Analyse in diesem Kapitel zeigt deutlich, dass Jia den chinesischen Film gewissermaßen neu zu erfinden versucht. Als einer der bekanntesten Regisseure aus der Sechsten Generation leitete Jia – zusammen mit seinen Berufskollegen – mit seinen Wirklichkeitsbildern einen Paradigmenwechsel in der chinesischen Filmgeschichte ein. Zuvor, in den 1990er Jahren, hatte es kaum noch Filme in China gegeben, in denen es wirklich um soziale Probleme ging, obwohl diese im Zuge der wirtschaftlichen Reformen im Alltag immer offensichtlicher wurden. Themen wie soziale Probleme und Ausgrenzung wurden in Filmen zu dieser Zeit nicht thematisiert, da dies zum einen von offizieller Seite nicht erwünscht und das Zensursystem ziemlich streng war, zum anderen war unter den Filmemachern der Gedanke vorherrschend, dass der Film nur für Legende und Mythos da sei – nicht für die Darstellung des alltäglichen Lebens. Vor diesem Hintergrund präsentierten Jia und seine Berufskollegen, also die Filmemacher der Sechsten Generation, das Hier und Jetzt der chinesischen Gesellschaft im Film. Jias Erwachsenwerden wurde von der Modernisierung der chinesischen Gesellschaft stark beeinflusst. Diese Umbruchszeit war in Jias Augen von Orientierungslosigkeit geprägt sowie von der Tendenz zur sozialen Ausgrenzung. Jia interessiert sich für die alltäglichen, sozusagen banalen sozialen Probleme der ‚normalen‘ Menschen in der Zeit der gesellschaftlichen Wandlung. Seine Helden sind nicht die Prominenten und Einflussreichen, sondern die kleinen Leute, die angesichts der Bedingungen des gesellschaftlichen Umbruchs zu den Verlierern und Leidtragenden werden. Hervorgehoben werden vor allem die zwischenmenschlichen Beziehungen, die die neue Zeit und der gesellschaftliche Umbruch mit sich gebracht haben.

Jia erzählt Storys mit seiner eigenen Handschrift. Seine Filme überführen oft dokumentarische Strukturen in fiktive Storys, wobei das do-

kumentarische Gestaltungsverfahren vom italienischen Neorealismus stark beeinflusst wird.

Jia zählt zu den produktivsten Regisseuren in der chinesischen Filmbranche der Gegenwart. Während er im Inland häufig in Schwierigkeiten mit der Filmpolitik geriet, zog Jia von Anfang an die Aufmerksamkeit der internationalen Filmfestivals auf sich und gewann zahlreiche Preise und hohe Auszeichnungen. In China selbst sprechen Jias Filme aber nur ein eingeschränktes Publikum an.

Theoretische Untersuchung

2 Die soziale Ausgrenzung im soziologischen Diskurs

Es wird in diesem Kapitel zunächst darum gehen zu erklären, was mit dem Ausdruck „soziale Ausgrenzung“ gemeint ist, da dieser Begriff für diese Studie von herausgehobener Bedeutung ist (siehe Unterkapitel 2.2). Zu diesem Zweck werden verschiedene soziologische Untersuchungen herangezogen werden. Das methodische Vorgehen begründet sich dadurch, dass nach Ansicht der Soziologen die Aufgabe ihres Faches darin bestehe, in die Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Wirklichkeiten zu treten (siehe Unterkapitel 2.1). Um im Einzelfall des Filmemachers Jia Zhangke genauer beschreiben zu können, wie dessen Dokufiktionen die Formen sozialer Ausgrenzung in der Gesellschaft Chinas von heute beleuchten, soll im dritten Teil dieses Kapitels der geschichtliche und politische Hintergrund sozialer Ausgrenzung aufgezeigt werden (siehe Unterkapitel 2.3). Das Anliegen dieses Kapitels ist es nicht, sich mit dem herrschenden politischen System in China auseinanderzusetzen, auf das sich möglicherweise Fehlentwicklungen zurückführen lassen. Ebenso wenig besteht das Ziel dieses Abschnitts darin, die Ursachen, die sich zum Beispiel aus behördlichem Fehlverhalten ergeben, zu verdeutlichen. Stattdessen werden in diesem Kapitel die einzelnen Aspekte und Themen sozialer Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft herausgearbeitet, um sie im Anschluss daran an einzelnen Filmen zu überprüfen. Daher werden im abschließenden Teil des Kapitels die Dimensionen sozialer Ausgrenzung im China von heute eingehend erläutert (siehe Unterkapitel 2.4).

2.1 Vorbemerkungen: Soziologie als Diskurs über soziale Realität

Diese Studie bedient sich soziologischer Untersuchungen, um die Erscheinungsformen sozialer Ausgrenzung besser beschreiben zu können. Dazu dürfte die Soziologie die passenden Mittel an die Hand geben, da soziologisches Denken insgesamt als Diskurs über gesellschaftliche Wirklichkeit zu verstehen ist. Der für diese Arbeit essentielle Bezug auf die Soziologie begründet sich also zum einen durch das Forschungsfeld und die Merkmale der Soziologie als wissenschaftlicher Fachrichtung, zum anderen durch den Begriff des Diskurses selbst. Im Folgenden werden diese zwei Aspekte genauer erläutert.

Die Soziologie ist nach Hermann Gukenbiehl „eine Wissenschaft, die Phänomene und Prozesse der sozialen Wirklichkeit erfassen und erklären soll“¹²⁶. Karl-Heinz Hillmann sieht die Soziologie als „selbstständige Einzelwissenschaft, die als Sozialwissenschaft auf die empir[isch]-theoret[ische] Erforschung des sozialen Verhaltens, der sozialen Gebilde, Strukturen und Prozesse ausgerichtet ist“¹²⁷. Nicole Burzan und andere verstehen es so, dass der Gegenstand der Soziologie „die Gesellschaft in allen ihren internen und externen Bezügen“¹²⁸ sei. Die Soziologie lässt sich diesen Beschreibungen nach folglich als eine wissenschaftliche Disziplin fassen, die sich des Vorgehens der empirischen Beobachtung wie auch logischer Schlussfolgerungen bedient. Dabei beschäftigt sie sich mit der sozialen Wirklichkeit und strebt nach Objektivität.

Der Begriff „Diskurs“ hat bei Michel Foucault, Jürgen Habermas und Jean Francois Lyotard unterschiedliche Bedeutungen, da er jeweils verschiedenen Forschungsansätzen entsprechend gefasst wird. Hier wird der Diskursbegriff von Michel Foucault zugrunde gelegt. Foucault beschreibt den Begriff des Diskurses in seinem Werk „Archäologie des Wissens“ als eine Menge von Aussagen, die ein und demselben Wissensgebiet zugehörig seien. Durch solche Aussagen würden in geordneter Form soziale Gegenstände produziert. Aber ein Diskurs bezeichnet nicht bloß eine „Gesamtheit von Zeichen“, sondern Praktiken, „die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen“¹²⁹. Der Be-

126 Gukenbiehl, 2010, S. 13.

127 Hillmann, 2007, S. 837.

128 Endruweit/Trommsdorff/Burzan, 2014, S. 482.

129 Foucault, 1973, S. 73.

griff des Diskurses verweist Foucault zufolge demnach „auf eine konstruktivistische Theorie von Gesellschaft“. Erst durch das Wechselspiel der Meinungen formt sich also die gesellschaftliche Wirklichkeit.¹³⁰ Ein Diskurs kann insofern als wissenschaftliches Wissen klassifiziert werden. Jürgen Link beschreibt den Diskurs als „eine institutionell verfestigte Redeweise, insofern eine solche Redeweise schon Handeln bestimmt und verfestigt (...)“¹³¹. Die Soziologie als Wissenschaft erschafft demnach in ihrem Vorgehen überhaupt erst Aussagen über die soziale Wirklichkeit. Insofern kann behauptet werden, dass sich durch die Soziologie ein Diskurs über gesellschaftliche Realität entfaltet.

Wird die Aufgabe der Soziologie als Austausch von Ansichten über die Lebensweisen von Menschen in einer Gesellschaft verstanden, so kann solch ein soziologischer Ansatz für diese Studie sehr bereichernd sein und wertvolle Beiträge liefern. Soziologische Ansätze werden im Folgenden genutzt, um zum einen einen Überblick über verschiedene Annäherungen an den Begriff der sozialen Ausgrenzung sowie Erscheinungsformen sozialer Ausgrenzung insgesamt zu bieten. Zum anderen dienen die hier erläuterten soziologischen Ansätze dazu, die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft von heute darzustellen.

Es gilt hier die Literaturquellen dieses Kapitels gesondert zu reflektieren. Die soziologische Literatur über soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft lässt sich objektiv betrachtet nach drei Typen differenzieren. Der erste Typ sind die Werke chinesischer Soziologen in China. Die zahlreichen Studien dieser chinesischen Soziologen bieten umfassende Informationen und Daten über die sozialen Verhältnisse in der chinesischen Gesellschaft. Es lässt sich jedoch erkennen, dass sich diese ‚harmlosen‘ Studien kaum intensiv mit den Ursachen der großen sozialen Ungleichheit auseinandersetzen. Sie konzentrieren sich stattdessen auf zukünftige Maßnahmen gegen soziale Ungleichheit. Den zweiten Typ bildet die Literatur chinesischer Soziologen im Ausland. Zu nennen ist hier die Studie „China in der Modernisierungsfalle“ von He Qinglian, die 1998 in China veröffentlicht wurde. Die Soziologin und Wirtschaftswissenschaftlerin He wurde wegen dieser Studie in China verfolgt und flüchtete 2001 in die USA. Ihre Studie stellt die Schattenseite der Wirtschaftsreformen seit 1978 unverblümt dar und analysiert die Ursachen der sozialen Ausgrenzung mit kriti-

130 Bublitz, 1999, S. 30.

131 Link, 1983, S. 60.

scher Stimme. Dabei richtete sie häufig direkte Vorwürfe an die chinesische Regierung und die KPCh (die Kommunistische Partei Chinas). Die Schwäche dieser Studie ist aber, dass die Daten von der Autorin meist nicht selbst erhoben wurden und ihre Quellen für den Leser nicht gut nachvollziehbar sind. Der dritte Typ sind Untersuchungen westlicher Soziologen. Die Studien westlicher Autoren bieten weitere und andere Perspektiven auf die soziale Ungleichheit in der chinesischen Gesellschaft als die chinesischen Studien. Insofern sind sie als Literaturquellen eine gute Ergänzung für diese Studie.

2.2 Der Begriff und das Phänomen der „sozialen Ausgrenzung“

Untersuchungen zur sozialen Ausgrenzung werden in der Soziologie dem Forschungsbereich zur sozialen Ungleichheit zugerechnet. Soziale Ungleichheit existiert in jeder Gesellschaftsform. Der Ansicht Stefan Hradils zufolge verweist soziale Ungleichheit ursächlich auf „bestimmte vorteilhafte und nachhaltige Lebensbedingungen von Menschen, die ihnen aufgrund ihrer Positionen in gesellschaftlichen Beziehungsgefügen zukommen“¹³². Karl-Heinz Hillmann sieht soziale Ungleichheit „allgemein als Ergebnis der unterschiedlichen Bewertung, Anerkennung, Privilegierung, Rechte-Pflichten-Situation, Einkommens- oder Vermögenslage einzelner Menschen in der Gesellschaft“¹³³. Kreckel fasst die soziale Ungleichheit noch genauer:

„Soziale Ungleichheit im weiteren Sinne liegt überall dort vor, wo die Möglichkeiten des Zugangs zu allgemein verfügbaren und erstrebenswerten sozialen Gütern und/oder zu sozialen Positionen, die mit ungleichen Macht- und/oder Interaktionsmöglichkeiten ausgestattet sind, dauerhafte Einschränkungen erfahren und dadurch die Lebenschancen der betroffenen Individuen, Gruppen oder Gesellschaften beeinträchtigt bzw. begünstigt werden.“¹³⁴

132 Hradil, 2010, S. 212.

133 Hillmann, 2007, S. 918.

134 Kreckel, 1992, S. 17.

Bei sozialer Ungleichheit geht es also um gesellschaftlich verankerte Formen der Begünstigung und Bevorrechtigung einiger sowie der Benachteiligung und Diskriminierung anderer.¹³⁵ Dies lässt sich an der ungleichen Verteilung gesellschaftlich relevanter Ressourcen zeigen,¹³⁶ wie z. B. Geld und Macht.

Die Frage der sozialen Ungleichheit zählt in den westlichen Industrieländern schon seit langem zu den wichtigsten Themen der Soziologie. Dabei beziehen sich diesbezügliche Theorien auf die sozialen Strukturen von Gesellschaften insgesamt und fragen nach den Voraussetzungen und Bedingungen, die zu unterschiedlichen Ungleichheitsgefügen führen.¹³⁷ Es wird also z. B. die Frage gestellt, unter welchen gesellschaftlichen Verhältnissen soziale Ungleichheit entsteht und inwieweit die Gesellschaftsstrukturen selbst die Ungleichheit befördern. Was unter dem Begriff der „sozialen Ausgrenzung“ zu verstehen ist, hat sich im Laufe der gesellschaftlichen Entwicklung vom Beginn der entstehenden Industrie an bis heute stark verändert. Das betrifft sowohl das Verständnis von sozialer Ausgrenzung als Ausdruck des Verhaltens einzelner Gesellschaftsschichten (z. B. Reichere vs. Ärmere) als auch das Verständnis davon, was unter sozialer Ausgrenzung selbst zu verstehen ist (z. B. das sich wandelnde Verhältnis säkularer Gesellschaften zu Schwulen und Lesben). Das Verständnis von sozialer Ausgrenzung hat sich auch in Deutschland gewandelt. Stand nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Erforschung der materiellen Armut im Vordergrund, so hat sich der Schwerpunkt der Forschung seit den 1960er und 70er Jahren zunehmend verlagert. Zwar widmen sich die Studien der letzten 50 Jahre immer noch der Frage der (relativen) Armut, doch die soziologische Forschung seit den 1960er Jahren kann zunehmend auch als eine allgemeine Forschung zu Randgruppen verstanden werden. Zu diesen können neben den Arbeitslosen auch behinderte und alte Menschen sowie etwa Prostituierte gezählt werden. In dem Zusammenhang macht auch zunehmend der Begriff der „neuen Armut“ die Runde, der die Frage der sozialen Ungleichheit mit einbezieht. Das Augenmerk richtet sich dabei auf Differenzierungen nach Geschlecht, Ethnie und Kultur. Das bedeutet, dass zu den Voraussetzungen bzw. Gründen für soziale Ausgrenzung im weiteren Sinn auch die („unerwünschte“) sexuelle Ori-

135 Ebd. S. 15.

136 Vgl. Burzan, 2011, S. 7.

137 Vgl. Mogge-Grotjahn, 2012, S. 45–59.

entierung oder die Ethnie gerechnet werden kann. Die Ungleichheitsforschung der 1970er Jahre in Deutschland analysierte die Gesellschaft vor allem mithilfe der marxistisch geprägten Konzepte von Klasse bzw. Schicht, die in erster Linie von der sogenannten Frankfurter Schule beeinflusst waren. Dieser Ansatz der Kritischen Theorie prägte über Jahrzehnte hinweg die Beschreibung gesellschaftlicher Verhältnisse im Allgemeinen wie auch den Blick auf soziale Ausgrenzung im Besonderen. Ab den 1980er Jahren lässt sich in steigendem Maße eine gesellschaftliche Ausgrenzung (soziale Exklusion) aufzeigen, die seitens der Soziologie mit einer anhaltenden (und in ihren einzelnen Ursachen nur schwer fassbaren) Spaltung der Gesellschaft selbst begründet wird. Als Alternative bot sich ferner der Gebrauch neuer Begriffe wie Milieu, soziale Lage und Lebensstil an, auch kamen Termini in Gebrauch wie Pluralisierung und Individualisierung. Nicole Burzan fasst die Entwicklung diesbezüglicher theoretischer Ansätze zusammen und bezeichnet sie, ihrer jeweiligen Ausrichtung nach, als Klassen- und Schicht-, Lebensstil- bzw. Milieumodelle.¹³⁸

In der Soziologie wird in der Regel versucht, ein aktuelles Phänomen zu beschreiben, das Fragen nach den Bedingungen und Erfahrungen sozialer Ungleichheitsentwicklungen aufwirft. Gegenwärtig bestimmt der Begriff der „sozialen Exklusion“ (lat. *excludere* = ausschließen) den Diskurs in Deutschland. Dieser Ausdruck steht im Zusammenhang mit der deutlich erkennbaren Tendenz einer neuen sozialen Polarisierung und Ungleichheit. Solche Entwicklungen sind nach Ansicht der meisten Soziologen mit den alten Sozialstrukturmodellen traditioneller Ungleichheitsforschung nicht mehr zu fassen. Seit den 1970er Jahren rückte der Begriff der „sozialen Exklusion“ immer mehr in den Blick der soziologischen Forschung, da er das Problem der sozialen Ungleichheit in Europa am besten zu umreißen scheint. Der Begriff verbreitete sich schnell und fand rasch große Aufmerksamkeit in weiten Teilen der wissenschaftlichen Community. Allgemein fasst Sina Farzin unter dem Begriff „Exklusion“ verschiedene Gesellschaftsgruppen oder Individuen, die sich ihr zufolge als Ansammlung „Ausgeschlossener“, „Entbehrlicher“ oder „Überflüssiger“ beschreiben lassen. Zu solch „überflüssigen Menschen“ seien sie geworden, nachdem sie aus dem Relevanzbereich der Gesellschaft ausgeschlossen worden sei-

138 Vgl. Burzan, 2011.

en.¹³⁹ Die Frage, was genau unter dem Begriff „soziale Exklusion“ zu verstehen sei, lasse sich aber nicht leicht beantworten, da der Ausdruck viele verschiedene Dimensionen umfasse und mit unterschiedlichsten Bedeutungen gesellschaftlicher, kultureller, wirtschaftlicher und politischer Art behaftet sei. Nach Robert Castel zeichnet sich die Exklusion durch folgende Doppelbestimmung aus: Sie umfasse zum einen die Nicht-Vermittelbarkeit (*non-integration*) am Arbeitsmarkt, zum anderen die *non-insertion*, das Unvermögen, dauerhafte soziale (Nah-)Beziehungen eingehen zu können. Serge Paugam, ein Vertreter der französischen Exklusionsdebatte, weist wie auch Castel auf die gravierenden Verschlechterungen auf dem Arbeitsmarkt und die anhaltende Schwächung sozialer Bindungen hin. Wie Castel sieht auch er beide Faktoren für die Entstehung von Exklusion als entscheidend an.¹⁴⁰ Martin Kronauer, der als einer der führenden Vertreter der Exklusionsdebatte im deutschsprachigen Raum angesehen werden kann, legt Wert darauf, dass die Frage der Teilhabe am gesellschaftlichen Leben der Schlüssel zum Verständnis des Wirkens von Exklusion sei. Je mehr der Einzelne fähig sei, am Leben der Mehrheitsgesellschaft teilzuhaben, umso mehr zeige er sich in ihr verwurzelt. Je weniger er aber an diesem Leben teilhabe, umso mehr stehe er außen vor. Neben der verallgemeinernden Sicht gibt es auch den Versuch, sich dem Problem der Exklusion anhand von Einzelfällen anzunähern. Dieser Ansicht folgend meint Hillary Silver, dass die Bedeutung des Begriffs „Exklusion“ in verschiedenen Ländern voneinander abweiche und daher vor dem jeweiligen historischen Hintergrund zu sehen sei.¹⁴¹ Es ist letztlich in gewisser Weise unerheblich, welcher Begriff gewählt wird, ob man etwa den Begriff „Lebensstil“ oder den Ausdruck „Klasse“ verwendet – entscheidend ist, auf die eine oder andere Weise das Phänomen der sozialen Lage zu erfassen.

Bei den vielen verschiedenen Konzepten über soziale Ausgrenzung ist hervorzuheben, dass soziale Ungleichheit selten in gleicher Weise wirkt. Es gilt wahrzunehmen, dass es in den verschiedenen politischen, wirtschaftlichen und soziokulturellen Zusammenhängen verschiedene Kriterien für gesellschaftliche Ein- oder Ausgrenzung sowie die Bestimmung von Grenzen gibt. Wie eine Gesellschaft Ausgrenzung im Alltag

139 Vgl. Farzin, Sina: Die Rhetorik der Exklusion. Zum Zusammenhang von Exklusionsthematik und Sozialtheorie. Weilerswist 2011, S. 11.

140 Vgl. Paugam, 2004, S. 71–96.

141 Vgl. Silver, 1995, S. 60–64.

lebt, ist von Land zu Land sowie von Gruppe zu Gruppe verschieden und wird durch die je eigene Geschichte bestimmt. Hierzu schreibt Nicole Burzan:

„Die zentralen Ursachen und Merkmale sozialer Ungleichheit können nämlich im Zeitverlauf und in verschiedenen Gesellschaften durchaus variieren und werden selbst in einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt je nach theoretischem Hintergrund unterschiedlich gesehen.“¹⁴²

Für die europäischen Nationen zeigt sich, dass Arbeitslosigkeit und Teilhabemöglichkeit im Sozialleben der hoch industrialisierten Gesellschaften von besonderer Bedeutung zu sein scheinen. Wenn ein Mensch in Europa arbeitslos ist, geht dies für ihn meist einher mit eingeschränkter sozialer Teilhabe und sozialer Ausgrenzung. Was die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft angeht, so zeigt sich diese als sozialer Tatbestand, der von der Erscheinung der gesellschaftlichen Ausgrenzung in Europa aus betrachtet anders zu beschreiben ist. Die soziale Ausgrenzung in China zeigt sich in erster Linie als in hohem Maße bedingt durch die rasante Wirtschaftsentwicklung des Landes in den letzten 30 Jahren. Zum Zweiten ist sie beeinflusst von Konventionen der politischen Kultur, die vor allem durch die jahrzehntelange Alleinherrschaft der chinesischen kommunistischen Partei geprägt wurden. Sie ist zum Dritten von chinesischen Werturteilen geprägt, die sich, oftmals verdeckt, tradierter Ansichten des Konfuzianismus, des Daoismus, des Buddhismus sowie westlicher Denkweisen bedienen. Wie sich das Problem der sozialen Ausgrenzung in China im Einzelnen ausnimmt, wird im folgenden Abschnitt anhand mehrerer soziologischer Studien erläutert.

2.3 Die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft

Die soziale Ungleichheit wie die soziale Ausgrenzung sind in der chinesischen Soziologie noch ein vergleichsweise junges Thema. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass es bis vor 30 Jahren, also noch bis in

¹⁴² Burzan, 2011, S. 7.

die 1970er Jahre hinein, in China eine reine Planwirtschaft gab. Bedingt durch die Planwirtschaft bestand damals im Land – von den Vorzügen für die Herrschenden in der Partei hier einmal abgesehen – fast überall soziale Gleichheit. Aber diese gesellschaftliche Gleichheit zeigte sich als eine Gleichheit in der Mangelwirtschaft. Zwar erhielten auch schon zur damaligen Zeit einige wenige Bedürftige Unterstützung durch Sozialhilfe. Diese bezogen jedoch zumeist Menschen, die durch körperliche Gebrechen, widrige Lebensumstände oder familiären Verlust auf die Wohlfahrt angewiesen waren. Hierzu zählten Bauern, Waisen, Verwitwete, alte Menschen, von Naturkatastrophen Betroffene sowie Behinderte und arme Menschen in den Städten.¹⁴³

In den vergangenen 30 Jahren, vor allem seit den 1990er Jahren, ist der gesellschaftliche Reichtum in China zwar stark gestiegen, der wirkliche Reichtum jedoch konzentriert sich in den Händen einiger Weniger. Der Entwicklung lässt sich klar zurückverfolgen. Sie beginnt mit den Wirtschaftsreformen in der Volksrepublik, die auch unter dem Namen „Reform- und Öffnungspolitik“ bekannt geworden sind. Sie wurden im Jahr 1978 unter Deng Xiaoping in die Wege geleitet und dauern seit dieser Zeit an.¹⁴⁴ Deng hatte umfassende Reformen in Gang gesetzt, die sich von vier Grundideen leiten ließen. Sie umfassten eine Landreform, die Reform der Städte, die Öffnung zur westlichen Welt und die Aufnahme von Geschäftsbeziehungen mit dem kapitalistischen Ausland. So sehr diese Politik aber auch die wirtschaftliche Erstarkung des Landes beförderte, so sehr hat sie auch zu sozialen Verwerfungen geführt. Wie stark die genannten vier Faktoren zur sozialen Ungleichheit beitrugen, wird im Folgenden kurz erläutert.

Zur Zeit Maos lieferten sogenannte „Volkskommunen“ (rénmín gōngshè) auf dem Land dem Staat Getreide nach bestimmten Quoten und zu festgelegten Preisen. Der Staat bezahlte den Bauern dann die erbrachte Menge an Korn, unabhängig davon, wie hochwertig sich die Ernte ausnahm. Da keine Leistungsanreize bestanden, blieben die Mengen des geernteten Korns zwar gering, doch das Einkommen der Bauern war ziemlich gleichmäßig. Durch die Wirtschaftsreformen wurde das Verantwortungssystem eingeführt. Nun hatten die Bauern ihr Land selbst zu pachten und zu bewirtschaften, wenn sie ihren Beruf

143 Vgl. Zhang, 2003a.

144 Offizieller Beginn der Reformen war die Plenartagung des 11. Zentralkomitees der KP Chinas im Dezember 1978.

weiter ausführen wollten. Das Nutzungsrecht für den Ackerboden und die Abgabe an den Staat wurden durch Verträge zwischen den Einzelhaushalten und dem Staat geregelt. Die Einnahmen nach der Abgabe an den Staat kamen nicht mehr kollektiven Produktionsgruppen zu, sondern wurden durch die Einzelhaushalte selbst erwirtschaftet. Auf diese Weise wurde die Motivation der Bauern zur Steigerung ihrer Leistung angereizt. Eine Folge davon war, dass die Einkommen einiger weniger Bauern mit günstigen Bedingungen viel schneller wuchsen als jene der meisten anderen. Von auch nur annähernder Gleichheit zwischen einzelnen Einkommen in der Landwirtschaft kann heute keine Rede mehr sein.

In der Stadt wurden die staatlichen Unternehmen verschiedenen Reformen unterzogen. In der Mao-Zeit verfügten die Arbeiter in zahlreichen Staatsbetrieben sowohl über feste Löhne als auch eine unkündbare Stellung. Der Absatz dieser Betriebe wurde von Seiten des Staates garantiert. Doch verhinderte die Planwirtschaft in diesen Betrieben auch, dass sich Produktion und Produktivität nennenswert steigerten. Mittels der Wirtschaftsreformen sollte diesem Missstand begegnet und ein modernes Unternehmenssystem begründet werden.¹⁴⁵ Im Sinne dieser neuen Politik sollte der Markt sowohl den Absatz des Staatsbetriebs als auch das Einkommen des einzelnen Arbeiters regeln. Was ein Arbeiter verdiente, wurde nun nicht mehr staatlich festgelegt, sondern hing fortan auch in den Staatsbetrieben allein von der Leistung des Werktätigen ab. Das Einkommen von einigen wenigen Arbeitern, die sich in der Fabrik durch sehr starke Leistungsfähigkeit auszeichneten, vervielfachte sich zwar, für das Gros der Arbeiter jedoch bedeutete die Einführung der Marktwirtschaft mehr Nach- als Vorteile, denn die meisten Arbeiter wurden entlassen.¹⁴⁶ Die Reformen in zahlreichen solcher Staatsbetriebe führten insgesamt zum Auseinanderklaffen der Löhne in den Städten, in denen es nun einige Spitzenverdiener gab, denen eine überwältigende Zahl an Geringverdienern gegenüberstand. Diese Entwicklung

145 Die 3. Plenartagung des 14. ZK der KPCh präsentierte im November 1993 die Reform des „Modern Enterprise System“ (im Original Englisch).

146 Im Jahr 1987 traten die „vier vorläufigen Bestimmungen zur Reform des Arbeitssystems“ in Kraft. Im September des Jahres 1997 wurde im Rahmen des Fünfzehnten Parteitags der KPCh die Modernisierung und Profitmaximierung des öffentlichen Sektors gefordert. Das bedeutet, dass die kommunistische Partei damit die Massenentlassungen erlaubte.

führt zur fortschreitenden Polarisierung im heutigen China, an deren Ende die Spaltung der Gesellschaft stehen könnte.

Verschärft wird das Problem noch dadurch, dass sich durch die wirtschaftliche Öffnung des Landes nach Westen hin nun zahlreiche ausländische Investoren im Land niedergelassen haben. Den Firmen wurde durch die Errichtung von Sonderwirtschaftszonen an der Südküste Chinas eine Ansiedlung im Reich der Mitte besonders schmackhaft gemacht. Seit den 1990er Jahren ist ein rasanter Zuzug ausländischer Investoren nach China zu verzeichnen, den Kritiker mittlerweile schon als erstes Zeichen eines Investitionsfiebers ansehen. Die Begünstigungspolitik führte zwar fraglos dazu, dass sich die Wirtschaft in dem Küstengebiet rasch entwickelte, im Gefolge dessen ließen die reichen Küstenregionen aber das arme Land bald weit hinter sich. Es kam zu großen Entwicklungsunterschieden zwischen den Küsten- und den Inlandsprovinzen.¹⁴⁷

Festzustellen ist: Die unter Deng Xiaoping begonnenen und noch heute anhaltenden Reformen, die der Individualisierung und Privatisierung im Wirtschaftsleben Raum gegeben haben, führten dazu, dass die für alle gleiche Entlohnung, wie sie zur Zeit von Mao Zedong üblich war, an ihr Ende gekommen ist. An ihre Stelle ist der wirtschaftliche Wettbewerb getreten. Die oben dargestellte Politik ist hier nur in ihren Eckpunkten umrissen worden. In der Praxis haben sich aber in allen Bereichen der chinesischen Gesellschaft tiefgreifende Umbrüche vollzogen. Mittels verschiedener Wirtschaftsreformen hat sich China gewiss – rein ökonomisch betrachtet – in den letzten über 30 Jahren rasant entwickelt. Gleichwohl sollten die sozialen Kosten, die der Umbruch mit sich gebracht hat, nicht übersehen werden. Seit der Einführung von Dengs Reformen im Jahr 1978 zeigt sich das Problem der sozialen Ungleichheit in Chinas Gesellschaft als virulent. Dengs Parole, die da lautete: „Lasst einige schneller reich werden, damit sie dann den anderen helfen“, ist ins Leere gelaufen. Der Soziologe Xue Xiaoming zeigt die Wechselwirkung von ökonomischem Erfolg und sozialer Ungleichheit auf. Er schreibt:

147 Die Ostküste Chinas besitzt zahlreiche boomende Wirtschaftszentren, gefolgt von den Binnenprovinzen. Der Westen mit seinen weiten Flächen an Brachland wie an Wüsten und Hochgebirgsplateaus hat sich wirtschaftlich nur mühsam entwickelt.

„Seit 1978 beginnt eine neue Ära der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen in China. Vor allem seit Anfang der 1990er Jahre vertiefen sich die Modernisierung, die Öffnung und die Marktwirtschaft. Dementsprechend polarisiert sich die Gesellschaft. Manche Schichten besitzen immer mehr Anteile an der Produktion und der Verteilung der Ressourcen und üben immer mehr Einfluss in Wirtschaft, Politik und Kultur aus, während manche andere den Gegenfall darstellen. Somit sind manche Leute Teil sozial starker Gruppen geworden und manche gehören zu den schwachen.“¹⁴⁸

Nach den jahrzehntelangen Reformen tritt die Polarisierung in der chinesischen Gesellschaft immer klarer zutage.¹⁴⁹ Zum einen weist China eine immer größere Zahl an reichen Haushalten auf. Der Soziologe Wolfgang Müller prognostizierte zum Beispiel 2011 die Entwicklung: „2015 wird China die viertgrößte Konzentration von reichen Haushalten in der Welt haben.“¹⁵⁰ In der Folge hat es eine gewisse Zahl an Chinesen auch geschafft, immer größere Vermögen anzuhäufen. Diese Leute verfügen über Reichtum und Privilegien. Sie konsumieren in Hülle und Fülle und genießen den Luxus, reich zu sein, in vollen Zügen. Zum anderen aber fällt, zieht man die offiziellen Angaben des chinesischen Wirtschaftsministeriums als auch die Berichte der Weltbank zu Rate, eine steigende Zahl an Chinesen zunehmend unter die Armutsgrenze. Hierzu merkt die chinesische Soziologin He Qinglian an, dass inzwischen 80 % der chinesischen Bevölkerung am Rande der Gesellschaft leben dürften.¹⁵¹ Die Kluft zwischen dem reichen und dem armen Teil der Gesellschaft hat sich enorm vergrößert, was die soziale Ungleichheit in China extrem befördert hat. Der Soziologe Matthias Bösch

148 Übersetzung der Autorin. Xue, 2005, S. 2. Im Original: 自1978 年以来, 我国经济和社会发展进入了一个全新的历史时期, 特别是自90年代初期开始, 现代化进程、改革开放、市场经济都在向纵深推进。与之相对应, 我国社会也开始出现了深刻的分化。某些社会阶层在资源的生产和分配中所占份额相对增加, 在经济、政治和文化生活中的影响力相对上升, 成为“强势阶层”但同时另外一些社会阶层在资源的生产和分配中所占份额相对缩小, 在经济、政治和文化生活中的影响力相对下降, 成为“弱势阶层”。

149 Vgl. He, 2006, S. 450.

150 Müller, 2011, S. 12.

151 Vgl. He, 2006, S. 440.

arbeitet in seiner Untersuchung zur sozialen Sicherheit in China heraus, dass die Einkommensungleichheit im Reich der Mitte heute die der meisten anderen Länder, ob Industrie- oder Entwicklungsländer, weltweit übertreffe.¹⁵² Der Soziologe He Qinglian bemerkt für die heutige Zeit, dass „China bereits zu einer Hochrisiko-Gesellschaft mit einer Polarisierung in Arm und Reich geworden ist“¹⁵³. Die stark auseinanderklaffende Entwicklung in der Einkommens- und Vermögensverteilung wird räumlich durch zwei Merkmale gekennzeichnet. Zum ersten sind die starken Unterschiede in der wirtschaftlichen Entwicklung zwischen Stadt und Land festzustellen. Zum anderen scheint die Wirtschaft im Westen Chinas wenig voranzukommen, während sie in den östlichen Provinzen boomt.

He beschreibt die Sozialstruktur der chinesischen Gesellschaft der Gegenwart mit einem Pyramidenmodell. Dieses Modell drückt nach He die sozioökonomische Stellung der Bürger in der heutigen chinesischen Gesellschaft aus. Unter Berufung auf dieses Modell schreibt der Soziologe: „Die Oberschicht und die obere Mittelschicht sind klein, während die untere Mittel- und die Unterschicht mit über 80 Prozent der Gesamtbevölkerung groß sind. Die Mittelklasse ist quantitativ unterentwickelt.“¹⁵⁴ He sagt weiter, dass die wirtschaftlichen Reformen zu Gewinnern und Verlierern führten, wobei die Arbeiter und die Bauern am meisten für die Kosten der Reformen aufkommen müssten. Das bedeutet, dass die zahlenmäßig große ländliche Bevölkerung wie die Menschen der städtischen Unterschichten die riesige Schicht der „Reformkostenträger“ bilden.¹⁵⁵

Trotz der großen sozialen Unterschiede in der Gesellschaft hat die chinesische Regierung lange Zeit Erscheinungen wie die der „Randgruppe“ (biānyuán rénqún), die der Gruppe der „sozial Schwachen“ (ruòshì qúntǐ) oder die der „Unterschicht“ (dīcéng rénqún) offiziell geleugnet. Stattdessen beschrieb die chinesische Regierung lange Zeit noch jene Menschen, die von den Missständen betroffen waren, als „Bevölkerung mit Schwierigkeiten“ (kùnnán qúnzhòng). Die Regierung hat sich also gesträubt, Begrifflichkeiten, welche soziale Missstände zu fassen versuchen, zu verwenden. Diese Politik des Wegduckens vor und

152 Vgl. Bösch, 2012, S. 32.

153 He, 2006, S. 450.

154 He, 2006, S. 450.

155 Vgl. He, 2006, S. 472.

des Negierens von sozialer Ungleichheit verhinderte aber nicht, dass längst die öffentlichen Medien wie auch soziologische Untersuchungen in China diese andernorts üblichen Termini verwendeten. Ein Wandel im Denken setzte in dieser Frage in China politisch erst mit dem Jahr 2002 ein. In diesem Jahr, genauer am 5. März 2002, verwendete der damalige Ministerpräsident Zhu Rongji zum ersten Mal einen im Sprachgebrauch der Soziologie üblichen Begriff. Diese „kleine Sensation“ ereignete sich während der Fünften Sitzung des Neunten Nationalen Volkskongresses. Im Rahmen seines Vortrags, des „Berichtes über die Regierungsarbeit“ (zhèngfǔ gōngzuò bàogào), führte Zhu Rongji den Begriff der „sozial schwachen Gruppe“ (ruòshì qúntǐ) offiziell in den Sprachgebrauch der chinesischen kommunistischen Partei und als anerkannten Begriff für Regierungsdokumente ein. Seit diesem Tag ist der Begriff der „sozial schwachen Gruppe“ in den öffentlichen Medien, den wissenschaftlichen Texten wie in politischen Zusammenhängen allenthalben zu finden, um sich der gesellschaftlichen Stellung sozial benachteiligter Gruppen begrifflich in adäquater Weise anzunähern. Gleichwohl wirft der Ausdruck einige Schwierigkeiten auf. Obgleich er sprachlich nicht mehr beschönigt und das Problem der sozialen Ausgrenzung klar benennt, bleibt doch nach wie vor unklar, was er alles umfasst. Anhand der Diskussionen um diesen Begriff innerhalb der chinesischen Soziologie zeigt sich, dass es keine einheitliche Definition dessen zu geben scheint, was denn unter einer sozial schwachen Gruppe in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft zu verstehen ist. Die Soziologen Zheng Hangsheng und Li Yingsheng sehen die sozial Schwachen als eine „Gruppe an Menschen, die nicht mehr im Stande ist, aus eigener Kraft für sich selbst und ihre Familie ein menschenwürdiges Leben zu ermöglichen, und die daher der staatlichen und gesellschaftlichen Hilfe bedarf“¹⁵⁶. Der Soziologe Gao Qiang hingegen nähert sich den sozial schwachen Gruppen in folgender Weise: „Zu den sozial schwachen Gruppen zählen Menschen, die aufgrund des großen wie rasanten Wandels gesellschaftlicher Strukturen und der damit verbundenen Veränderung in ihrem Bekanntenkreis oder in ihren eigenen Problemen (z. B. Scheitern im Konkurrenzkampf, Arbeitslosigkeit, Alter, Behinderung) nicht mehr in der Lage sind, sich der Gesell-

156 Übersetzung der Autorin. Zheng/Li, 2003. Im Original: 弱势群体是指那些依靠自身的力量和能力无法保持个人及其家庭成员最基本的生活水准, 需要国家和社会给与支持 and 帮助的社会群体。

schaft anzupassen, was zu Schwierigkeiten und Hindernissen im alltäglichen Leben führt.“¹⁵⁷ Im Gegensatz dazu scheinen für Zhang Minjie die Gründe, wieso Menschen in eine sozial schwache Gruppe geraten, weniger durch das Umfeld als durch die Persönlichkeitsstruktur der Mitglieder dieser Gruppe selbst bestimmt zu sein. Zu den sozial Schwachen zählen „solche Menschengruppen und -schichten, die ob des desolaten Zustands ihres Soziallebens, der angeboren, wirtschaftlich bedingt oder auch gesellschaftlich verursacht sein mag, nicht mehr in der Lage sind, den Druck auszuhalten, den gesellschaftsfähige Menschen im Alltag ohne nennenswerte Probleme bewältigen können. Diese sozial Schwachen geraten damit in Schwierigkeiten oder in ungünstige gesellschaftliche Stellungen.“¹⁵⁸ Obwohl sich die Definitionen der Gruppe der sozial Schwachen seitens der Soziologen im Einzelnen jeweils unterscheiden, werden doch in jedem Ansatz die unter Deng begonnenen Wirtschaftsreformen als Ursache sozialer Verwerfungen ausgemacht. Die Soziologen Zan Jiansen und Cheng Xinghen verdeutlichen dies in folgender Ausführung:

„Jene Gruppe der sozial Schwachen, die das heutige China durch seine Wirtschaftsreformen überhaupt erst hat entstehen lassen, unterscheidet sich deutlich von den sozial Benachteiligten in früheren Gesellschaften sowie von den Abgehängten in den westlichen Industrieländern. Die gesellschaftliche Lage der sozial Schwachen in China ist nicht durch deren eigene Schwäche bedingt, sondern fußt auf wirklich bestehenden sozialen Missständen. Wer zur Gruppe der sozial Schwachen gehört, verfügt über keinerlei Teilhabe an Recht und Macht. Jede Form, sich selbst zu entwickeln, wie auch jede Form des Wohlstands ist ihm versagt. Auf den Punkt gebracht heißt das: Zur Gruppe der sozial Schwachen gehören all die Menschen, welche beim Einkommen, bei der gesellschaftlichen Stellung, bei der Wahrung ihrer Rechte und in der Konkurrenz zu ihren Mitbewerbern benachteiligt sind.

157 Übersetzung der Autorin. Gao, 2003. Im Original: 弱势群体是由于社会结构急剧转型和社会关系失调或由于一部分社会成员自身的某些原因（如竞争失败，失业，年老体弱，残疾等），而造成对于社会现实的不适应，并且出现了生活障碍和生活困难的群体。

158 Übersetzung der Autorin. Zhang, 2003b. Im Original: 所谓弱势群体，是指由于自然，社会和文化方面的低下状态而难以象正常人那样去化解社会问题造成的压力，导致其陷入困境，处于不利社会地位的人群或者阶层。

*Zu ihnen zählen die Arbeitslosen, die Ungebildeten, die Frauen und die alten Menschen etc.*¹⁵⁹

Da die Gruppe der „sozial Schwachen“ von chinesischen Soziologen auf unterschiedlichste Art und Weise beschrieben wird, mag es auch nicht weiter verwundern, dass sich auch die Arten der Einteilung der Gruppe der sozial Schwachen und die Kriterien ihrer Kategorisierung, wie sie von den jeweiligen Autoren vorgenommen wird, voneinander unterscheiden. Demnach definiert sich die Gruppe der sozial Schwachen gemäß Qian Zaijian nach den Kriterien des Lebensunterhalts, der Erwerbstätigkeit, der vorherrschenden körperlichen Verfassung und dem Alter der Mitglieder.¹⁶⁰ Sun Liping behauptet, dass die Gruppe der sozial Schwachen, deren wirtschaftlicher Abstieg auf die Wirtschaftsreformen zurückzuführen sei, aus armen Bauern, den Arbeitslosen der Städte sowie den Wanderarbeitern bestehe.¹⁶¹ Zhang Minjie hingegen stellt das Merkmal des körperlichen Gebrechens in den Vordergrund, indem sie ausmacht, zu den sozial Schwachen sei zuerst die Gruppe der physiologisch schwachen Menschen wie die der Alten, der Behinderten und der Kinder zu zählen. Die finanziell schwach Gestellten, die Bauern, die Arbeitslosen sowie die anderen sozialen Randgruppen in den Städten nennt Zhang hingegen erst an zweiter Stelle.¹⁶² Im Folgenden werden nun die wichtigsten Dimensionen der sozialen Ungleichheit für das China der Gegenwart im Einzelnen näher erläutert.

159 Übersetzung der Autorin. Zan/Cheng, 2001. Im Original: 改革中的弱势群体不同于以往时代和西方国家的弱势群体。他们并不是由于主观方面的低下或缺陷造成的，而是来自各种客观条件的限制，在权力和权利方面，发展的机遇方面，生活的物质条件方面，不具有任何优势的人们。具体讲就是改革中其经济收入，社会地位，权益维护，竞争能力等方面均处于劣势的人群共同体（包括失业，下岗者，低素质人员，妇女，老人等群体）。

160 Vgl. Qian/Gao, 2002.

161 Sun, 2003, S. 64–66.

162 Vgl. Zhang, 2003a.

2.4 Die Dimensionen sozialer Ungleichheit in der heutigen chinesischen Gesellschaft

Dimensionen sozialer Ungleichheit lassen sich Stefan Hradil zufolge als die „wichtigsten Arten sozialer Vor- und Nachteile verstehen, die in einer bestimmten Gesellschaft vorkommen“¹⁶³ können.¹⁶⁴ Er weist zudem noch darauf hin, dass die drei ‚klassischen‘ Ausformungen sozialer Ungleichheit, nämlich Vor- bzw. Nachteile im Wirtschaftsleben, die Frage des Gewinns oder des Verlustes von Ansehen sowie die Möglichkeit, Macht zu erlangen oder sie zu verspielen, bislang noch in allen Gesellschaften Bedeutung gehabt haben.¹⁶⁵ Auf den folgenden Seiten werden die Dimensionen der sozialen Ungleichheit in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft anhand von vorherrschenden Einzelaspekten aufgezeigt. Diese Dimensionen sind eng miteinander verzahnt, stehen oft in Wechselwirkung zueinander und sind für gewöhnlich nicht ohne Weiteres voneinander zu lösen. Jeder dieser Einzelpunkte wird zunächst theoretisch erläutert. Dann wird verdeutlicht, wie sich diese Einzelpunkte im Alltag der davon betroffenen Menschengruppen in China auswirken. Vorab sei darauf hingewiesen, dass die folgende Erläuterung zu den Dimensionen der sozialen Ungerechtigkeit keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit haben kann und will. In dieser Arbeit wird auf jene Einzelaspekte beschränkt, die sich in der Auseinandersetzung der Autorin mit der Fachliteratur als besonders erwähnenswert gezeigt haben. Zudem würde eine Darstellung der Gesamthematik mit der vertiefenden Sicht auf all die Probleme und Fehlentwicklungen, die ihre Wurzeln im politischen und wirtschaftlichen System haben, den Rahmen der Betrachtung sprengen. Zuletzt sei noch eine Anmerkung zur Methodik vorangestellt: Alle statistischen Daten, die sich auf die Geschichte und Gegenwart Chinas beziehen, hat die Autorin nicht selbst erhoben, sondern der soziologischen Literatur entnommen.

163 Hradil, 2010, S. 214.

164 Hradil unterscheidet noch Determinanten von Dimensionen sozialer Ungleichheit. Siehe Hradil, 2010, S. 214. Nach Ansicht der Autorin ist diese Unterscheidung für die vorhandene Studie nicht notwendig, denn die Unterschiede zwischen Determinanten und Dimensionen lassen sich im konkreten Fall oft nicht klar erkennen. Deswegen werden sowohl Dimension als auch Determinanten sozialer Ungleichheit gemeinsam als „Dimensionen“ bezeichnet.

165 Vgl. Hradil, 2010, S. 214.

1) Der materielle Aspekt: Armut

Der materielle Aspekt hat bei der Annäherung an das Problem der sozialen Ungleichheit schon immer eine wichtige Rolle gespielt. Die soziologische Sicht, dass Armut als „eine die verschiedensten gesellschaftlichen Formationen überdauernde – quasi ‚zeitlose‘ – Tatsache“ anzusehen sei, findet sich im „Handbuch Armut und Soziale Ausgrenzung“¹⁶⁶. Generell lässt sich sagen: Wer soziale Ungleichheit am eigenen Leben erfährt, erlebt in der einen oder anderen Form immer auch Armut. Was jedoch genau unter dem Begriff der Armut zu verstehen ist, darüber gehen die Ansichten auseinander. Eine aus der Politikwissenschaft kommende Ansicht vermittelt das Nachschlagewerk „Gesellschaft und Staat“: Armut wird als ein „Zustand am unteren Ende der sozialen Hierarchie“ gefasst, „in dem der Einzelne nicht mehr im Stande ist, aus eigener Kraft an den sozialen Austauschbeziehungen in einem Maße teilzunehmen, wie es in der jeweiligen Gesellschaft als soziales Existenzminimum angesehen wird“¹⁶⁷. Der Soziologe Karl-Heinz Hillmann bezeichnet Armut als einen „vieldeutigen und darum nur schwer der sozialwissenschaftlichen Operationalisierung zu unterwerfenden Begriff“¹⁶⁸.

In der Soziologie bestehen verschiedene Auffassungen darüber, wie sich dem Thema der Armut angenähert werden sollte. Am stärksten verbreitet sind zwei Konzepte. Das eine Konzept versucht die Entstehung von Armut mittels des Einkommens zu begründen und sieht darin den Schlüssel zur Lösung und Beseitigung wirtschaftlicher Ungleichheit. Das andere Konzept setzt sich mit den mangelnden Ressourcen der Betroffenen auseinander. Beide Konzepte suchen also Möglichkeiten aufzuzeigen, welche die Betroffenen in die Lage versetzen sollen, aus der Armut das Beste zu machen und dem Kreislauf der Armut zu entkommen. Festzustellen ist ferner: Der Begriff der Armut wird zwar gelegentlich auch mit Blick auf Benachteiligungen in verschiedenen anderen Lebensbereichen herangezogen, wie zum Beispiel in Bezug auf die Fähigkeit, Beziehungen zu pflegen, oder auch hinsichtlich des Problems der geistigen Trägheit. Aber die mangelnde Teilhabe am materiellen Wohlstand steht doch durchgehend im Vordergrund der Beschreibung von Armut.

166 Huster/Boeckh/Mogge-Grotjahn, 2012, S. 13.

167 Drechsler/Hilligen/Neumann, 2003, S. 55.

168 Hillmann, 2007, S. 51.

Wie sehr Armut in einer Gesellschaft als belastend wahrgenommen wird, hängt stark von den geschichtlichen Gegebenheiten, der Lage der Menschen vor Ort sowie auch davon ab, inwieweit es Bemühungen seitens der Politik gibt, die Lage der Armen zu verbessern. In der heutigen chinesischen Gesellschaft hat die Regierung zwar viel getan, um die allgemeine Armut in den Griff zu bekommen. Das ändert aber nichts daran, dass die Lebensgrundlage sozial schwacher Gruppen immer noch nicht gesichert ist. Sie haben zwar keine Sorge mehr um das Essen, aber nach wie vor tagtäglich darum zu kämpfen, ihre Existenz zu sichern.

Armut stellt in China auch keineswegs ein räumlich begrenztes Problem dar, denn sie ist sowohl auf dem Land als auch in der Stadt zu finden. Dabei gilt es jedoch festzuhalten, dass die Landbevölkerung im Vergleich zur Stadtbevölkerung weit weniger vom Wachstum der in Schwung gekommenen Wirtschaft profitiert. Die Kluft zwischen den Einkommen der städtischen und der ländlichen Bevölkerung war Ende der 1990er Jahre so groß wie noch nie seit der Gründung der Volksrepublik China.¹⁶⁹ Es lässt sich zwar nicht bestreiten, dass auch die Einkommen der Bauern seit Einführung der Wirtschaftsreformen beständig gewachsen sind. Aber die Entwicklung verläuft regional sehr unterschiedlich. Die Einkommen können in den ländlichen Regionen sehr unterschiedlich ausfallen, und die Unterschiede zwischen den Einkommen nehmen beständig zu. Außerdem wird viel Land für Fabriken und Spekulationsprojekte enteignet. Die Bauern erhalten als Gegenleistung für diese Enteignungen aber meist nur eine sehr geringe Entschädigung, zumeist in Form geringer Geldbeträge.¹⁷⁰

Auch in den Städten stellt die Armut ein großes Problem dar. Laut Berechnungen einer Sozialstudie der Chinesischen Volksuniversität (*rénmín dàxué*) aus dem Jahr 2001 waren zu dieser Zeit bereits 23 Millionen Menschen – oder fünf Prozent aller Einwohner der Städte und Gemeinden – zum notleidenden Teil der Bevölkerung zu zählen.¹⁷¹ Die Armut betrifft vor allem die Gruppe der Wanderarbeiter sowie die Gruppe der Arbeitslosen und die der Studenten. Nach 1979 kam es als Folge der wirtschaftlichen Umwälzungen zu einer starken Verstädterung. Ein großer Teil der Bauern wurde zu Arbeitsmigranten. Von 1980 bis 2007 sind mehr als 250 Millionen Chinesen vom Land in die Stadt ge-

169 Vgl. Hu, 1999.

170 Vgl. He, 2006, S. 89.

171 Vgl. ebd., S. 265.

zogen.¹⁷² Während im Jahr 1978 nur rund 18 % der Bevölkerung in den Städten lebten, waren es im Jahr 2005 bereits etwa 42 %.¹⁷³ Das wachsende Einkommensgefälle zwischen Stadt und Land, zwischen Ost wie West sowie der Arbeitsplatzmangel in den ländlichen Gebieten, speziell in Zentral- und Westchina, können als Gründe für die zunehmende Urbanisierung Chinas angeführt werden. Die Wirtschaftsreformen bringen den ehemaligen Bauern zwar ein steigendes Einkommen, aber ihre Lebenslage wird dadurch nicht wesentlich verbessert. Heute haben sich, wegen der hohen Immobilienpreise im Stadtkern, am Rande zahlreicher Großstädte Trabantenstädte gebildet. Sie werden fast nur von Wanderarbeitern bewohnt. Die meisten Wanderarbeiter verdienen kläglich. Das führt dazu, dass viele von ihnen trotz geregelter Arbeit in einem von Armut geprägten Leben gefangen bleiben.

Die Wanderarbeiter haben immerhin noch eine Arbeit. Im Vergleich zu ihnen hat es die Arbeitslosen noch schlechter getroffen. Diese sind stets mit finanziellen Problemen belastet. Es ist ihnen nicht mehr möglich, ohne Weiteres zum Arzt zu gehen, denn eine ärztliche Behandlung und Medikamente können sie sich schwer leisten. Den Soziologen Hong Xiaoliang und Wang Xuemei zufolge ist die Möglichkeit der Inanspruchnahme der Leistung eines Arztbesuchs das überzeugendste Kriterium, um Armut zu beurteilen.¹⁷⁴ Ist der Wohnraum schon für den einfachen Arbeiter im heutigen China immens teuer, zeigt er sich für jeden Arbeitslosen als schlichtweg unerschwinglich. Dies liegt zuerst daran, dass die Immobilienbranche seit den 1990er Jahren geradezu einen Run erlebt hat. Die Entwicklung des Immobilienmarktes in China kann nur noch als abnorm beschrieben werden. Wer in einer chinesischen Großstadt allein nach einer gewöhnlichen Wohnung ohne alle Extras sucht, wird feststellen, dass bereits die Miete für eine einfache Wohnung exorbitant hoch liegt. Die durchschnittliche Wohnfläche pro Kopf beträgt in Peking bei den sozial schwachen Gruppen 10,45 Quadratmeter, während sie bei allen Bewohnern Pekings im Durchschnitt bei 17,07 Quadratmetern liegt.¹⁷⁵ Auch Studenten sind teils von Armut bedroht. Mehr als 15 % des akademischen Nachwuchses fällt unter die Ka-

172 Vgl. Zinzius, 2007, S. 12.

173 Vgl. ebd., S. 13.

174 Vgl. Hong/Wang, 2012, S. 9.

175 Vgl. ebd., S. 13.

tegorie der „armen Studenten“¹⁷⁶. Dies wird teilweise von der Politik der „Industrialisierung der Bildung“ verursacht.

2) Machtanteil: Ohnmacht

Hradil bezeichnet die Abstufung von Macht als eine grundlegende Erscheinungsform sozialer Ungleichheit.¹⁷⁷ Max Weber sieht Macht als „Chance, den eigenen Willen innerhalb einer gegebenen sozialen Beziehung auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel, worauf diese Chance beruht“¹⁷⁸. Für Karl-Heinz Hillmann ist Macht ein Oberbegriff, der auf persönlicher, physischer oder psychischer Überlegenheit, auf Charisma, Wissen, höherer Informiertheit, Prestige, Verfügungsgewalt über knappe, begehrte Güter und auf überlegener Organisationsfähigkeit beruhe.¹⁷⁹ Macht zeigt sich üblicherweise auf zwei Ebenen. Einmal ist es individuelle Macht, zum anderen sind es strukturell vorgegebene Sozialbeziehungen, die im gesellschaftlichen Leben in Form von Machtpositionen und den damit verbundenen Befugnissen repräsentiert sind,¹⁸⁰ z. B. in Form von Staats- oder Gesetzesmacht. Die Staatsmacht markiert „die Einlösung des Anspruchs, gesamtgesellschaftlich verbindliche Entscheidungen zu treffen.“¹⁸¹ Ein Gesetz ist eine „verbindliche Norm, die im Staat die Rechte und Pflichten der Bürger und die Staatsgewalt regelt“¹⁸². In dieser Studie relevant ist der Bezug auf die zweite, strukturelle Ebene von Macht. Für die Gruppe der sozial Benachteiligten gilt allgemein, dass diese über keinerlei Macht verfügen und folglich gegenüber der administrativen Macht ohnmächtig sind.

Mittels der Wirtschaftsreformen haben die Verwaltungskader der KPCh an vielen wirtschaftlichen Veränderungen aktiv mitgewirkt und konnten die Früchte des Wachstums für sich nutzen. Die Reformen ermöglichten dem Regierungskader neue Formen der Bereicherung, da

176 Vgl. Lai zi pinkun daxuesheng de diaocha baogao (Untersuchung über die Ausbildung von Armut bei chinesischen Hochschulstudenten und Absolventen). In: Beijing qingnian bao (Beijing Youth Daily), 25.1.2000, S. 16.

177 Hradil, 2010, S. 222.

178 Weber, 1972, S. 28.

179 Vgl. Hillmann, 2007, S. 516.

180 Vgl. Reinhold/Lamnek/Recker, 2000, S. 413.

181 Schmidt, 2010, S. 763.

182 Drechsler/Hilligen/Neumann, 2003, S. 408.

die Mitglieder der Regierung durch umfassende politische Verfügungsrechte privilegiert waren. Das Rechtssystem war aus sich heraus nicht in der Lage, der Korruption im Regierungsapparat zu begegnen. Ganz im Gegensatz dazu stehen die Gruppen der sozial Benachteiligten wie z. B. der Wanderarbeiter und der Bauern. Sie verfügen über keine Möglichkeit, in den Institutionen und ihren Kanäle zu wirken, um auf diese Weise am öffentlichen Sektor teilzuhaben und ihre Interessen verfolgen zu können. Es ist ihnen daher auch verwehrt, auf die allgemeine gesellschaftliche Entwicklung Einfluss zu nehmen. Auf dem Land haben die Bauern zumeist keine demokratische Macht, und die Wahlen auf den Dörfern sind in vielen Fällen oft nur reine Farce. Wenn die Interessen der sozial schwachen Gruppen verletzt werden, bleiben ihnen fast keine rechtlichen Möglichkeiten, da ein Verfahrensweg sehr mühselig und im Regelfall kaum von Erfolg gekrönt ist. Es gibt nur zwei Wege, die ihnen gangbar erscheinen: zum einen die Regierung um Hilfe anzusuchen, zum anderen die Aufmerksamkeit der öffentlichen Medien auf sich zu ziehen, um auf diese Weise große Teile der Gesellschaft für die eigene Sache zu gewinnen. Als gelungene Beispiele dafür, wie die Medien für die eigene Sache eingespannt werden, können die Berichterstattungen über die Zwangsumsiedlungen in die Stadt sowie die Enteignung von Grund und Boden auf dem Land gelten. Im Zuge der Wirtschaftsreformen wurden zahlreiche Häuser in der Stadt erneuert. Die Immobilienfirmen versuchen, so rasch und so günstig wie möglich einen Abriss der Häuser und eine Umsiedlung der Bewohner zu erwirken mit dem Ziel, durch den Verkauf von neu gebauten Wohnungen einen höheren Gewinn zu erzielen. Da die Beamten und die Geschäftsleute hier gemeinsame Sache machen, stehen die Menschen, die von dieser Politik der skrupellosen Enteignung betroffen sind, diesem Gebaren hilflos gegenüber. Sie fühlen sich von aller Welt im Stich gelassen. Nicht selten eskaliert dann der Streit zwischen den Immobilienfirmen und den Hausbesitzern. Wollen die Bewohner dann trotz aller Drohungen und Erpressungsversuche dieser Immobilienhaie noch immer nicht weichen, gehen sie ein erhebliches Risiko ein. Manche Firmen heuern bisweilen sogar kriminelle Banden an, die dann die Häuser zerstören bzw. die Hausbewohner so lange terrorisieren, bis diese keinen anderen Ausweg sehen. Ähnliche Erfahrungen machen auch die Bauern auf dem Land. Dies liegt daran, dass die Bauern für ihren Grund nur ein Bodennutzungsrecht besitzen, aber über kein Eigentumsrecht verfügen. Wenn die Regierung wünscht, den Boden für andere Projekte zu nut-

zen und ihn infolgedessen beschlagnahmt, stehen die Bauern plötzlich ohne Land da. Es erscheint daher nur allzu verständlich, dass es, wenn Land beschlagnahmt wird, zu massiven Zusammenstößen zwischen der einheimischen Bevölkerung und Regierungsvertretern kommt. Die einzige Chance, die den Bauern dann noch bleibt, besteht darin, die Medien auf ihre Seite zu ziehen. So kann die Öffentlichkeit alarmiert und womöglich das Ziel erreicht werden, dass den zuständigen Behörden in ihrem rücksichtlosen Tun entgegengetreten wird.

3) Arbeitsstruktur: Unqualifizierte und illegale Arbeit

Arbeit wird im „Wörterbuch der Soziologie“ als „zielbewusste und brauchvermittelte Tätigkeit des Menschen zur Lösung oder Linderung seiner Überlebensprobleme“¹⁸³ definiert. Ähnlich wird der Begriff „Arbeit“ auch im politikwissenschaftlichen Nachschlagewerk „Gesellschaft und Staat“ verstanden, das ihn als „zweckorientierte, also bewusste und planmäßige Tätigkeit des Menschen unter Verausgabung körperlicher und geistiger Kräfte“¹⁸⁴ fasst.

Benachteiligung hinsichtlich der Arbeitsstruktur in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft schlägt sich hauptsächlich in zwei Aspekten nieder: unqualifizierte Arbeit und illegale Arbeit. Unqualifizierte Arbeit ist in hohem Maße mit schlechten Arbeitsbedingungen verbunden.

Das Wort „Arbeitsbedingungen“ findet sich in Hillmanns „Wörterbuch der Soziologie“ gefasst als:

„die Gesamtheit der Faktoren, die a) die konkrete Arbeitssituation des Menschen bestimmen (z. B. Arbeitsplatzgestaltung, Beziehungen zu anderen (mit)arbeitenden Menschen und zum System maschineller Aggregate, Arbeitszeit), die b) als Entgelt, Arbeitsvertragsverhältnis und Anstellungsbedingungen die sozialökonom. und allg. soziale Lage des arbeitenden Menschen prägen und die c) die Erlebnisformen, Gesundheit, d. h. das physische und psychische Befinden bestimmen“¹⁸⁵.

183 Hillmann, 2007, S. 37.

184 Drechsler/Hilligen/Neumann, 2003, S. 38.

185 Hillmann, 2007, S. 41.

Die Bedingungen und Formen der Arbeit hängen maßgeblich vom Stand der gesellschaftlichen Entwicklung ab.¹⁸⁶ In der chinesischen Gesellschaft von heute sind in erster Linie die Wanderarbeiter von schlechten Arbeitsbedingungen betroffen. Die Wanderarbeiter haben generell kaum Gelegenheit, Berufsausbildung zu erhalten. Nach der Untersuchung von Hong Xiaoliang und Wang Xuemei machen die Wanderarbeiter mit Abschluss von Grundschule und Mittelschule (Sekundarstufe 1) 76,8 % aller Wanderarbeiter in Peking aus.¹⁸⁷ Dies führt dazu, dass sie einerseits keinen Zugang zu dem technologieintensiven Bereich erhalten. Andererseits wird ihnen dadurch die Aufstiegsmöglichkeit in eben diesen Arbeitsbereich vorenthalten. Sie übernehmen dann die Arbeiten, für welche sich die inzwischen arrivierte Stadtbevölkerung nicht mehr bereit findet. Diese Arbeiten erledigen dann z. B. die Bauarbeiter, die Kassierer, die Straßenhändler, die Haushaltshilfen, das Personal in der Gastronomie, die Müllsammler und die Hilfsarbeiter im Hotelgewerbe. In vielen Städten werden diese Hilfsjobs inzwischen fast nur noch durch die Zuwanderer vom Land erledigt. Die Wanderarbeiter werden zumeist schlechter bezahlt als die Arbeitskräfte vor Ort. Sie werden des Weiteren oftmals noch zusätzlich in ihren Arbeitsverträgen benachteiligt. Von einer Festanstellung können sie meist nur träumen und einen Anspruch auf Sozialleistungen haben sie in der Regel auch nicht. In Gänze gefasst lässt sich sagen, dass ein hoher Produktionsstress, extrem beengte Wohnverhältnisse, mangelndes soziales Prestige, schlechte Arbeitsbedingungen, lange Arbeitszeiten sowie unterdurchschnittliche Löhne und fehlende soziale wie rechtliche Absicherung die Wanderarbeiter in extremer Weise belasten.

Dem Bereich der illegalen Arbeit sind die Aktivitäten der Schattenwirtschaft zuzurechnen. Hierzu gehören kriminelle Handlungen wie Diebstahl, Raub, Drogenhandel, Mord, Prostitution, der Vertrieb von Pornographie, Schmuggel, Menschenhandel, Vergewaltigung, Waffenhandel sowie Bombenanschläge. Die Schattenwirtschaft besteht fernab von Gesetzen, Bestimmungen und politischen Vorgaben. Wer seinen Unterhalt im Bereich der Schattenwirtschaft und damit in der Illegalität verdient, gehört ebenfalls zu einer sozialen Randgruppe. Die Kriminalität scheint ein einträgliches Geschäft zu sein, denn die involvierten Gruppen sind inzwischen zahlreich geworden. Die Verbrechen, die

186 Vgl. Drechsler/Hilligen/Neumann, 2003, S. 38.

187 Vgl. Hong/Wang, 2012, S. 123.

durchaus zum Alltag in der chinesischen Gesellschaft gehören, werden zumeist von organisierten Banden begangen, die Träger des Bandenwesens wie der Schattenwirtschaft sind Mafia oder mafia-ähnliche Gruppen.¹⁸⁸ Als Kriminelle, die sich für die Mafia verdingen, werden überwiegend Wanderarbeiter und Arbeitslose angeheuert.¹⁸⁹ Jene Wanderarbeiter, die oft mit der ganzen Familie in die Stadt übersiedeln und sich mit der Region verflochten zeigen, scheinen die idealen Ansprechpartner für das Werben der Mafia zu sein. In der Diskussion um das Phänomen der Bandenkriminalität ist He Qinglian der Meinung, dass die Wanderarbeiter diese Straftaten oft weniger aus purer Not begehen und sie auch nicht nur von der Gier nach Gut und Geld getrieben werden. Der Grund für ihr Verhalten beruhe noch auf der Erziehung und dem menschenverachtenden Denken der chinesischen kommunistischen Partei, wo zwar viel von Humanismus die Rede, doch davon wenig zu spüren sei.¹⁹⁰ Bilanzierend zeigt sich: Viele Wanderarbeiter scheinen aufgrund ihrer mangelnden geistigen wie ethischen Bildung nicht in der Lage zu sein, aus eigener Kraft am Reichtum der Gesellschaft teilzuhaben. Der einzige Weg, um sich ein glücklicheres Leben gestalten zu können, scheint die Kriminalität zu sein. Die Kriminalität ermöglicht ihnen, sich so schnell wie möglich all die Güter zu beschaffen, die ihnen ein Leben in Glück und Zufriedenheit verheißen.

4) Beschäftigungszustand: Arbeitslosigkeit

Hillmanns „Wörterbuch der Soziologie“ fasst die „Arbeitslosigkeit“ wie folgt: „Arbeitslosigkeit bezeichnet im Gegensatz zur Vollbeschäftigung den Zustand, in dem Arbeitsfähige und -willige keine angemessenen entlohten und zumutbaren Arbeitsplätze finden.“¹⁹¹ Im politikwissenschaftlichen Lexikon „Staat und Gesellschaft“ wird zudem darauf hingewiesen, dass „Arbeitslosigkeit entsteht, wenn arbeitsfähige und arbeitswillige Arbeitnehmer aus einem Beschäftigungsverhältnis entlassen werden oder dieses selbst aufgeben, um ein neues zu suchen“¹⁹². Die Gründe für Arbeitslosigkeit könnten sowohl in der Struktur der

188 Vgl. He, 2006, S. 388.

189 Vgl. ebd., S. 444.

190 Vgl. ebd., S. 312.

191 Hillmann, 2007, S. 45.

192 Drechsler/Hilligen/Neumann, 2003, S. 44.

Wirtschaft, wie z. B. in Veränderungen der sektoriellen und der Branchenstruktur oder technologischen Umstrukturierungen, als auch in den Personen liegen, wie deren Bildungsniveau, Geschlecht und Familienstand.

Seit Ende der 1990er Jahre begann die Restrukturierung und Privatisierung vieler Staatsbetriebe. Eine ganze Reihe an staatseigenen Firmen wurde gleich ganz geschlossen oder privatisiert. Beschäftigte, die noch in den 1980er Jahren ihre sozialen Absicherungen hatten, verloren im Rahmen der Reform quasi im Tausch für eine Abfindung eine faktisch lebenslang geltende Beschäftigungsgarantie inklusive der Sozialversicherung. Die einstigen Vorzeigekinder der Nation, die Arbeiter in den Staatsbetrieben, gehören zunehmend zur untersten Einkommensschicht der Städte. Ausdruck der Lücken im sozialen Netz, die sich seit dieser Zeit Jahr um Jahr häuften, wurden die zunehmende Arbeitslosigkeit und die soziale Entwurzelung. Das Ansehen der Arbeiter der staatseigenen Betriebe ist in der Öffentlichkeit stark gesunken, was sich auch im Selbstwertgefühl der Betroffenen niederschlägt. In den 1990er Jahren wurde offiziell die Zahl von 12 Millionen Arbeitslosen in China veröffentlicht. Aber wie hoch die Dunkelziffer wirklich lag, darüber können nur Mutmaßungen angestellt werden.¹⁹³ Insgesamt verloren 27 Millionen Arbeiter im Zeitraum zwischen den Jahren 1997 und 2002 ihre Stelle.¹⁹⁴ Für die meisten dieser Arbeitslosen gestaltet sich der Wiedereinstieg in die Arbeitswelt sehr schwer, da sie bei ihrer Entlassung oft schon im mittleren Alter waren, für gewöhnlich nur einen mittleren Bildungsgrad haben und meist von frühester Jugend an sehr einfache Beschäftigungen ausübten.

Von der Arbeitslosigkeit sind auch immer mehr Hochschulabsolventen betroffen. Viele Universitätsabsolventen kommen nach ihrem Abschluss nicht in eine Anstellung. Seit Jahren finden sich in China mehr und mehr Absolventen ohne Arbeit wieder. Es wird bereits von einem „Akademikerüberschuss“ gesprochen. Der Grund dafür ist im rasanten Anstieg der Studentenzahlen der letzten Jahre zu suchen, der der Politik der chinesischen Regierung geschuldet ist.¹⁹⁵

193 Vgl. He, 2006, S. 435.

194 Vgl. Schefold, 2008, S. 3.

195 Die chinesische Regierung förderte ohne Rücksicht auf Verluste eine „Wissensökonomie“. Dabei wurden große Zahlen junger Menschen innerhalb von wenigen Jahren von den Hochschulen und Universitäten aufgenommen.

5) Rechte und Interessen: Die Verletzung von Rechten und die Interessenbeeinträchtigung

Der Tatbestand der Verletzung lässt sich aus juristischer Sicht wie folgt definieren: „Verletzung bezeichnet die Beschädigung des Körpers eines Menschen oder eines sonstigen Rechtsguts sowie im übertragenen Sinn die Nichtbeachtung einer gesetzlichen Vorschrift.“¹⁹⁶ Der Begriff des Interesses hingegen kann soziologisch gesehen nach Sicht Hillmanns als

*„eine zielorientierte, längerfristig-zukunftsbezogene, in stärkerem Maße kognitiv ausgeformte und durch Eigenverantwortung gekennzeichnete motivationale Fixierung von Individuen und Angehörigen sozialer Gruppen, Organisationen, Schichten, Klassen und Gesellschaften“*¹⁹⁷

beschrieben werden. Interessen werden hauptsächlich von den Lebensverhältnissen und dem sozialen Stand des Interessenträgers, also von seinen Standes-, Klassen- und Berufsinteressen geleitet.¹⁹⁸ In der chinesischen Gesellschaft werden die Rechte sozial schwacher Gruppen oft verletzt, diese werden in ihren Interessen kaum wahrgenommen. Als ein Grund dafür lässt sich anführen, dass der Aufbau eines funktionierenden Rechtssystems nicht in der gleichen Geschwindigkeit erfolgt wie sich die Wirkung der Wirtschaftsreformen entwickelt. Ein anderer Grund ist, dass sich das alte System der Sozialsicherung, die Gewähr, z. B. eine lebenslange Anstellung zu erhalten, in einer am Markt orientierten Wirtschaftsordnung und in den sich daraus ergebenden veränderten Gesellschaftsstrukturen nicht mehr umsetzen ließ. Obgleich seit Mitte der 1980er Jahre begonnen wurde, ein neues Sozialsystem zu etablieren, ist leider festzustellen, dass es längst noch nicht überall im Lande Raum gegriffen hat.¹⁹⁹

Unter einer damit verbundenen Verletzung ihrer Rechte haben wiederum besonders die Wanderarbeiter zu leiden, die sich des Weiteren auch in ihren Interessen nicht wahrgenommen fühlen. Dies kann auf das System der Wohnsitzregistrierung, das „hukou“, zurückgeführt

196 Köbler, 2012, S. 455.

197 Hillmann, 2007, S. 388.

198 Vgl. ebd., S. 388–389.

199 Vgl. Bösch, 2012, S. 76.

werden. Es folgt dem Prinzip, dass es jedem Bürger nur an einem Ort erlaubt ist, seine zivilen und sozialen Rechte wahrzunehmen, nämlich dort, wo er gemeldet ist. Der Meldesitz ist üblicherweise der Ort, an dem er geboren wurde und wo auch seine Eltern ihren Wohnsitz haben. Da die Wanderarbeiter berufsbedingt aber ständig auf Achse sind, ist es ihnen bis heute fast unmöglich, eine Wohnsitzregistrierung in einer anderen Stadt zu beantragen. Deswegen können die Wanderarbeiter an ihrem Arbeitsort nur in eingeschränkter Weise Rechte und Sozialleistungen in Anspruch nehmen. Dieser Missstand wirkt sich auch auf die Wirksamkeit des Bildungs- und Gesundheitswesens, die Mobilität der Wanderarbeiter sowie auf ihre Familien aus. Das sei am Beispiel des schulischen Werdegangs verdeutlicht: Die Kinder von Wanderarbeitern können gemeinhin keine städtische Schule besuchen – es sei denn, ihre Eltern zeigen sich bereit, ein in der Höhe völlig überzogenes Schulgeld zu zahlen. Den Kindern von Wanderarbeitern ist es ferner untersagt, die Zulassungsprüfung für eine Hochschule in einer anderen Stadt als jener abzulegen, in der ihre Eltern ihren Wohnsitz registriert haben. Diese Diskriminierung von Seiten des Staates führt dazu, dass sich die Wanderarbeiter in zahlreichen Großstädten selbst helfen. Sie haben es in Eigeninitiative unternommen, eine eigene, vom Staat unabhängige soziale Infrastruktur (Kindergärten, Schulen, Ärzte etc.) zu schaffen. Die Schwierigkeit mit den Einrichtungen dieser Infrastruktur besteht aber darin, dass sie oftmals – z. B. mit der Begründung, die Lehrkräfte in diesen Schulen seien unterqualifiziert oder die bauliche Beschaffenheit der Einrichtungen, wie z. B. der Kindergärten, genüge nicht den erforderlichen Sicherheitsvorschriften – von der lokalen Regierung zur Schließung gezwungen werden. Ein weiteres Problem ergibt sich aus der Anwendung des Arbeitsrechts, da die arbeitsrechtlichen Bestimmungen bei Wanderarbeitern oft nicht eingehalten werden. Viele der Arbeiter sind in unsicheren Arbeitsverhältnissen beschäftigt, die nicht durch gesetzlich vorgeschriebene Verträge abgesichert sind. Die Mehrheit der Beschäftigungsverhältnisse wird nur per Handschlag besiegelt. Die Wanderarbeiter kennen weder eine Arbeitsplatzgarantie noch haben sie Anspruch auf Wohnraum, medizinische Versorgung oder andere Sozialleistungen. Doch selbst wenn ein gesetzlich geregeltes Arbeitsverhältnis besteht, bedeutet das noch lange keinen Schutz vor Übergriffen seitens des Arbeitgebers. Oftmals sind Ausbeutung sowie eklatante Verletzungen des Arbeitsrechts in den Betrieben an der Tagesordnung. Überstunden häufen sich, die Arbeiter haben Angst, den

ihnen vorenthaltenen Urlaub einzufordern, die gesundheitlichen Belastungen während der Arbeit sind immens. Von Arbeitssicherheit kann gar keine Rede sein. Mancher Arbeiter schweigt über seine gesundheitliche Belastung und seine Krankheiten, bis er schlussendlich in die Arbeitsunfähigkeit getrieben worden ist. Dass Löhne zurückbehalten werden und Geld veruntreut wird, ist keine Seltenheit.

Vielen armen Familien in der Stadt bereiten die Probleme im Bereich der Gesundheitsfürsorge, wie etwa die hohen Honorare für Ärzte, ernsthafte Probleme. Während sich die Kosten für den ambulanten Arztbesuch noch im überschaubaren Rahmen bewegen, kann die stationäre Behandlung im Ortskrankenhaus leicht zur Verarmung der ganzen Familie führen. Ferner haben die Arbeitslosen in den Städten oft Probleme, das Schulgeld für ihre Kinder zu zahlen. Das Schulgeld an den guten Schulen steigt infolge der neuen Politik der „Industrialisierung der Bildung“ immer mehr an. Das ist umso problematischer, als für viele sozial Schwache eine verbesserte Bildung eigentlich der einzige Ausweg aus der Armut wäre. Arme Leute müssten die Möglichkeit haben, ihre Kinder unabhängig von ihrem Einkommen auf eine höhere Schule schicken zu können, damit die Chance steigt, dass diese später eine gute und gesicherte Anstellung finden. Es gilt zudem noch zu erwähnen, dass die Kinder auf dem Land im Vergleich zu denen in der Stadt schlechtere Bildungsmöglichkeit haben, da die Lehrer auf dem Land in der Mehrheit unterqualifiziert sind. Viele Kinder armer Bauern müssen wegen der hohen Schulgebühren auf schulische Bildung verzichten. Wer in China eine gute Ausbildung erhalten will, bedarf in der Regel wohlhabender Eltern.

6) Der Verlust von sozialen Beziehungen

Im „Wörterbuch der Soziologie“ werden „soziale Beziehungen“ wie folgt gefasst: „Soziale Beziehungen bestehen zwischen Personen, die voneinander abhängig sind und die ihre Interaktion koordinieren.“²⁰⁰ Soziale Beziehungen implizieren also die Abhängigkeit der einzelnen Menschen voneinander sowie das Mit- oder Gegeneinander ihrer Handlungen. Sie umfassen Freundschaft, Paarbeziehungen, Geschäftsbeziehungen usw.

200 Endruweit/Trommsdorff/Buzan, 2014, S. 61.

Soziale Beziehungen sind also in der chinesischen wie in der westlichen Kultur die grundlegende Voraussetzung im Wirtschafts- und Privatleben. Doch die chinesische Gesellschaft unterscheidet sich in ihrem Aufbau von den westlichen Gesellschaften.²⁰¹ Die vielfältigen Sozialbeziehungen werden in China als „guānxi“ bezeichnet, was wörtlich übersetzt so viel wie „soziales Kapitel, soziales Netzwerk“ bedeutet. Die Autoren Xin und Pearce verstehen unter guānxi eine Verbindung zwischen Personen, die bei Alltagsproblemen oder in der Berufswelt hilfreich sein kann.²⁰² In China findet sich guānxi nicht nur in der Geschäftswelt, sondern auch im Privatleben. Unter dem Ausdruck guānxi lassen sich also sowohl Zweckbekanntschaften im Geschäftsleben als auch private Bekanntschaften fassen. Die Überlappung von Arbeit mit Privatem ist hier also eindeutig zu erkennen.²⁰³ Um in China erfolgreich zu sein, ist der Aufbau von Netzwerken unabdingbar. Der bewusste Einsatz von Bekanntschafts-Verhältnissen dient als unerlässliche Bedingung für wirtschaftliches oder soziales Fortkommen. Guānxi gründet sich meist primär auf Familie und Verwandtschaft, Kollegenschaft oder Geschäftsbeziehungen, auch auf Freundschaften sowie ferner auf jede Form des sozialen Miteinanders, in der ein gemeinsames Interesse aller Beteiligten besteht. Menschen in einem sozialen Netzwerk bekleiden für gewöhnlich gleiche oder ähnliche Stellungen in der Gesellschaft. Für sozial schwache Gruppen wie die Arbeitslosen ist der Zugang zu mächtigen oder reichen Personen hingegen fast unmöglich, da die Reichen der sozial schwachen Menschen nicht bedürfen. Zudem werden sozial Schwache zumeist auch auf Dauer von bereits bestehenden Netzwerken ausgeschlossen, da sie auf lange Sicht kein Geld für die Finanzierung der Treffen von solchen Netzwerken haben oder, schlimmer noch, andere Netzwerker sogar um Geld und Hilfe anbetteln müssen. Für die Wanderarbeiter ist typisch, dass sie vom Land in die Stadt ziehen und dadurch ihre Familie hinter sich lassen. Bestehen durch die Familie aufgebaute soziale Netzwerke am Meldesitz, so werden sie durch das ständige

201 Es gibt zahlreiche Studien, die sich mit den Unterschieden zwischen der westlichen und der chinesischen Kultur hinsichtlich der verschiedenen sozialen Netzwerke befassen, s. hierzu z. B. Beringer, Sandra: Guanxi als Erfolgsfaktor. Europäische Unternehmen in China. Berlin, 2007; Standifird/ Marshall: The Transaction Cost Advantage of Guanxi-Based Business Practices. In: Journal of World Business. Heft 35, Thema 1, 2000, S. 21–43.

202 Vgl. Xin/Pearce, 1996, S. 41–58.

203 Vgl. Huo, Yg / Huo, Y. Paul, 1993, S. 85–111.

Unterwegssein der Wanderarbeiter schnell wertlos. Ohne die Unterstützung durch soziale Netzwerke können Probleme im Alltagsleben in China jedoch schwer bewältigt werden.

7) Psychische Aspekte: seelische Belastungen

Das „Wörterbuch der Psychologie“ definiert den Begriff „psychisch“ in folgender Weise:

„[1] Meist in Abhebung von somatisch (körperlich) gebrauchte Bezeichnung für (a) Inhalte des menschlichen Bewusstseins (psychische Phänomene, mental phenomena) oder (b) Zustände und Vorgänge, die dem Erleben und Verhalten zugrunde liegen bzw. in mehr oder weniger bewusster Weise wahrnehmen, Denken, Erinnern, Fühlen, Motive und Handeln miteinander verknüpfen. [2] Als psychische → Störung jene Klasse von Störungen, die sich – unabhängig von ihrer möglichen somatischen Bedingtheit oder Mitbedingtheit – vorrangig in Dysfunktionen des Erlebens und/oder Verhaltens äußern.“²⁰⁴

Was psychisch erlebt wird, ist hier die eigene Erfahrung sozialer Ausgrenzung, also das Gefühl des Einzelnen, von der Gesellschaft benachteiligt zu sein, oder seine Angst vor dem drohenden sozialen Abstieg. Seelische Probleme und Krankheiten betreffen heute die meisten Menschen: Wegen des hohen Leistungsdrucks und der Beschleunigung in fast allen Lebensbereichen dürfte es kaum noch Menschen geben, die ein Arbeitsleben ohne Blessuren erleben. Doch die soziale Ausgrenzung hinterlässt auch in dieser Hinsicht vor allem bei Arbeitslosen, Wanderarbeitern und den Studenten in den Städten verstärkt ihre Spuren. Die Wirtschaftsreformen haben viele politische und ökonomische Eliten auf anderen Wegen als durch der eigenen Hände zu Reichtum kommen lassen. Sie sind durch die Vermarktung von Macht, durch ungesetzliche Mittel und familiäre Beziehungen wohlhabend geworden. Solcher Reichtum steigt dann ohne großes Zutun oft in hohem Maße und über Generationen hinweg an. Im Gegensatz dazu bot sich den kleinen Leuten keine Chance zum Horten von Reichtum und Vermögen. Ein sozi-

204 Fröhlich, 2010, S. 384.

aler Aufstieg fällt immer schwerer. Angesichts solcher extremer Gegensätze empfindet sich derjenige, der Teil einer sozial schwachen Gruppe ist, wie ausgeplündert. Er ist mit der Verteilungsgerechtigkeit unzufrieden. Unter den sozial Schwachen herrscht eine große Unsicherheit über die Zukunft.

Zudem werden die Wanderarbeiter in den Städten kaum integriert, stattdessen werden sie eher vernachlässigt und ausgegrenzt.²⁰⁵ Sie fühlen sich von der Zivilgesellschaft ausgeschlossen. Sie sehen ständig die erfolgreichen Städter vor sich, werden zunehmend unzufriedener und begehen dann im Hass auf „die da oben“ oft Verbrechen. Darüber hinaus sind die Wanderarbeiter weit weg von Heim und Familie. Sie haben deshalb keine Chance, ihrer Wut und ihrem Unmut freien Lauf zu lassen, und fühlen sich ohne ihren Partner oder ihre Partnerin oft einsam.

Laut einer Erhebung, die die Soziologin He zitiert, sind 22 bis 45 % der Gesamtbevölkerung in der Stadt mit ihrer Lebenslage unzufrieden.²⁰⁶ Für die Arbeitslosen der ehemaligen Staatsbetriebe stellt sich der Verlust von Struktur und Ordnung in ihrem Leben sowie im Alltag als unüberwindlich dar. In ihnen entstehen Gefühle von Verlust und Wut, die im Zusammenhang mit dem Wegbrechen an Sicherheit zu sehen sind, mit dem Verschwinden eines Halts, der ihnen zuvor durch die lebenslange Anstellung in den Staatsbetrieben gewährt war. Diese Betriebe boten nicht nur eine feste Stellung, sondern formten auch das Sozial- und Arbeitsleben der Arbeitnehmer. Die vormaligen Staatsbediensteten kränkt es zudem, nicht mehr so angesehen zu sein wie früher. Sie sind vom geachteten Arbeiter zum zwar unabhängigen, jedoch wertlosen Niemand herabgestuft worden. Zu der Kränkung kommt für den Arbeiter noch die Unsicherheit hinzu, die im fehlenden Einkommen und demzufolge in der Furcht begründet liegt, sich fragen zu müssen, wie er fortan die eigene Familie ernähren soll. Solche Angst führt nicht selten zu Familienkonflikten und letztlich zur Trennung.²⁰⁷

Die Studienzeit ist eine Phase im Leben, in der die Abhängigkeit von der Familie abnimmt und zugleich gesellschaftliche Kompetenz in Form neuer und förderlicher Sozialkontakte erworben wird. Gerade in

205 Vgl. Müller, 2011, S. 21.

206 Vgl. He, 2006, S. 282.

207 Zu den psychischen Belastungen der ehemaligen Arbeiter in den Staatsbetrieben nach Beginn der Wirtschaftsreformen siehe: Schefold, Sarah: Arbeitslosigkeit, neue Märkte und soziale Differenzierung im urbanen China. Universität Bern. Arbeitsblatt Nr. 46, 2008.

dieser Phase kann es aber auch zu vielen Problemen kommen. Junge Studenten, die zuvor im Sinne der traditionellen Werte und Normen aufwuchsen, werden mit einer konfusen Ethik konfrontiert, welche die alten Werte und Normen aushöhlt und den reinen Konsum zum Lebensmittelpunkt erklärt. Die Folge davon ist, dass sich bereits bei den Studenten immer mehr psychische Probleme zeigen. In einer Untersuchung aus dem Jahr 1992, an der 40.000 Studierende teilnahmen, betrug der Anteil jener Studenten, die psychische Störungen aufwiesen, noch 31,13 %. Im Jahr 1995 war der Anteil der seelisch Gestörten deutlich gestiegen und lag an den Hochschulen von Peking nun bereits bei 33,47 %.²⁰⁸ Die psychischen Probleme der Studenten zeigen sich zumeist in Kommunikations- und Beziehungsstörungen, Problemen im Studium sowie in Liebe und Sex.²⁰⁹

8) Natürlich bedingte Schwächen

Auch die körperliche Gesundheit einer Gesellschaft ist ein Thema in vielen Studien über soziale Ausgrenzung.²¹⁰ Der Gruppe der sozial Schwachen werden in diesem Zusammenhang Kinder, Alte, Behinderte und Kranke zugeordnet. Diese Menschen werden den soziologischen Studien aus China zufolge meist als „natürlich bedingte schwache Gruppen“ bezeichnet. Es ist festzustellen, dass der Anteil alter Menschen²¹¹ an der Gesamtbevölkerung mit dem Sinken der Geburtenrate und der allgemein steigenden Lebenserwartung zunimmt. Im Jahr 1995 betrug dieser Anteil noch 9,43 %.²¹² Im Jahr 2025 wird er auf 20 % gestiegen sein.²¹³ „China befindet sich also bereits heute auf dem Weg zu einer überalterten Gesellschaft.“²¹⁴ Zur Gruppe der sozial Schwachen werden zudem noch jene Menschen gezählt, die einer Naturkatastrophe zum Opfer gefallen sind, sowie diejenigen, die keinerlei Verwandtschaft mehr besitzen, auf die sie sich stützen könnten. All diese Gruppen haben häu-

208 Vgl. Li, 2002.

209 Vgl. ebd.

210 Vgl. Zhang, 2003, S. 131. Qian/Gao, 2002.

211 Gemäß dem chinesischen Gesetz werden Menschen ab dem 60. Geburtstag als alte Menschen bezeichnet.

212 Vgl. Tian, 2001, S. 52.

213 Vgl. Zhang, 2003, S. 133.

214 Bösch, 2012, S. 30.

fig Probleme im Alltagsleben und viele von ihnen beziehen Sozialhilfe. Doch der Grund für ihre Benachteiligung ist dennoch meist nicht durch die Wirtschaftsreform, sondern natürlich bedingt.

9) Soziale Normen und Werte: die Abweichung von sozialen Normen und Werten

Anders als die oben genannten Dimensionen werden soziale Normen und Werte von den chinesischen soziologischen Studien über soziale Ungleichheit als Dimension kaum thematisiert. Der Grund dafür ist gut zu verstehen: Heute scheint in China ein moralisches Chaos zu herrschen. Aus der alten Zeit überlieferte Moralvorstellungen brachen in sich zusammen. Die mit den Wirtschaftsreformen entstehenden neuen Normen und Werten werden noch nicht allgemein anerkannt. Insofern funktionieren die verschiedenen sozialen Normen und Werten als Kriterien sozialer Ein- und Ausgrenzung nur eingeschränkt. Hierauf wird später noch ausführlicher eingegangen. In dieser Studie werden soziale Normen und Werte dennoch als Dimension sozialer Ungleichheit einbezogen. Dafür gibt es zwei Gründe. Der erste besteht darin, dass soziale Normen und Werte, egal ob es sich dabei um die alten oder die neuen handelt, eine Rolle bei der Beurteilung und Regulierung der sozialen Ein- und Ausgrenzung spielen. Der zweite Grund ist, dass das Chaos in Bezug auf soziale Normen und Werte in Jias Filme oft thematisiert wird. Um eine umfassende, vollständige Filmanalyse zu ermöglichen, sollen also soziale Werte und Normen als Dimension berücksichtigt und hier vorgestellt werden.

Nun soll zunächst diese Dimension auf theoretischer Ebene beleuchtet werden. Soziale Normen sind der Perspektive des Soziologen Bernhard Schäfers folgend „explizit gemachte Verhaltensregeln, die Standardisierungen – und damit Handlungswiederholungen und -erwartungen – ermöglichen“²¹⁵. Soziale Normen bezeichnen also Standards oder Regeln, die für eine Mehrzahl der Menschen gelten, was ihr Handeln und ihre Beziehungen zueinander betrifft. Soziale Normen werden durch Bestrafung oder Belohnung verstärkt. Die Arten dieser Belohnungen oder Bestrafungen können sehr vielfältig sein. Eine Bestrafung kann zum Beispiel sein, dass der Einzelne von seinen Mitmen-

215 Schäfers, 2010, S. 30.

schen ausgegrenzt wird. Insofern spielen soziale Normen eine wichtige Rolle, um die Frage sozialer Ein- und Ausgrenzung als Außenstehender beurteilen oder sie als Teil einer Gruppe regeln zu können. Den Werten wiederum nähert sich Schäfers in folgender Weise: Sie sind ihm zufolge „die allgemeinsten Grundprinzipien der Handlungsorientierung und der Ausführung bestimmter Handlungen“²¹⁶. Sie seien „Vorstellungen vom Wünschenswerten, kulturelle und religiöse, ethnische und soziale Leitbilder, die die gegebene Handlungssituation sowohl steuern als auch transzendieren“²¹⁷. Unabhängig von der juristischen Funktion, die z. B. Gesetze haben, dienen Werte und Normen als Verhaltensregeln und Orientierungsmaßstäbe.

Soziale Normen und Werte werden immer auch von den Moden der Zeit bestimmt. Mit einem sozialen und kulturellen Wandel ist immer auch ein Wandel sozialer Werte und Normen verbunden. Über Jahrtausende bestimmten in China die konfuzianischen Werte und Moralvorstellungen als einzige Normen das gesellschaftliche Leben. Dementsprechend werden z. B. die Loyalität (yì)²¹⁸ zu Freunden und das Gebot (xiào)²¹⁹, die Eltern zu ehren, als moralische Richtlinien angesehen. Die Loyalität unter Freunden, die eheliche Treue (zhōng) der Frau ge-

216 Ebd., S. 37.

217 Ebd.

218 Loyalität beschreibt im Sinne des Konfuzianismus das rechte Verhalten gegenüber der Freundschaft. Loyalität ist im Konfuzianismus eine der fünf Tugenden, welche die Gutmütigkeit (rén), die Loyalität (yì), die Höflichkeit (lǐ), die Klugheit (zhì) und die Ergebenheit (xìn) umfassen und eine zentrale Rolle im chinesischen Wertesystem spielen.

219 Die „Kindliche Pietät“ ist ein Grundbegriff im Konfuzianismus und nimmt einen zentralen Platz in dessen Ethik ein. Sie meint einerseits die Fürsorge gegenüber den Eltern und Alten und ist andererseits als Gehorsam gegenüber Eltern und Vorgesetzten zu verstehen. Konfuzius schreibt im Buch von der kindlichen Pietät (孝经, Xiàojing): „Die Kindliche Pietät ist die Grundlage der Tugend und der Ursprung aller geistigen Kultur. (...) Körper, Haar und Haut hast du von den Eltern empfangen, die sollst du nicht zu Schaden kommen lassen; damit fängt die Demut an. Du hast das Rechte zu tun und auf dem Pfad des Guten zu wandeln, um so deinen Namen in guter Erinnerung für die Nachwelt zu erhalten, auf dass die Ahnen geehrt werden mögen, denn dadurch erreicht die Demut ihren höchsten Grad. Sie beginnt damit, seinen Eltern zu dienen, sie zeigt sich im Dienst beim König und führt zum lauterer Charakter ...“ Im Original: „身体发肤，受之父母，不敢毁伤，孝之始也；立身行道，扬名于后世，以显父母，孝之终也。“

genüber ihrem Mann und die Gnade (cí)²²⁰ des Vaters gegenüber dem Sohn werden als Verhaltensregeln hochgeschätzt. Erst in der Mao-Ära fand dann die Parole von der „Hingebungsvollen Pflichterfüllung für den Sozialismus“ als Maßgabe in China Verbreitung.

Die traditionellen Normen und Werte haben sich in der chinesischen Gesellschaft, bedingt durch das rasche Auseinanderklaffen von Arm und Reich, gravierend verändert. Die konfuzianistischen Werte und Moralvorstellungen gelten heutzutage als altmodisch und können nicht mehr allgemein anerkannt werden. Die Bewertungskriterien für Erfolg scheinen häufig nur vom Nutzen für den Einzelnen, von der schnellen Anhäufung von Macht und Geld zu handeln. Es scheint beim Begriff des Erfolgs insofern meist allein der gesellschaftliche Status einer Person als Kriterium vorzuherrschen. Die Sentenz „Über die Armen lacht man, aber nicht über die Prostituierten“ (xiào pín bú xiào chāng) verweist darauf, dass der Gelderwerb wichtiger geworden ist als die Moral. Dieser Satz wird heute von der Bevölkerung in hohem Maße geteilt. Der Egoismus scheint allerorten um sich zu greifen, alte Grenzen und Tabus haben keinen Bestand mehr. Für viele junge Menschen scheint jeder Sinn und Wert allein in der bloßen Prasserei im Hier und Jetzt zu bestehen, so dass der Gelderwerb bei ihnen allein diesem Zweck dient. Diese Wahrnehmung mag folgendes Beispiel untermauern: He Qinglian zufolge sah die Mehrzahl der nach dem Jahr 1996 inhaftierten Strafgefangenen ihre Verbrechen als bloßen Versuch der „Entschädigung“ für die mangelnde materielle Teilhabe an der Gesellschaft an. Die Straftäter begingen die Taten demnach oft in der bewussten Absicht, gegen moralische Gebote zu verstoßen.²²¹

Außerdem lässt sich ein zunehmender Verfall moralischer Normen und Werte im Arbeitsalltag feststellen, der sich auch als Verfall der Berufsethik fassen ließe. Nach den Regeln einer Berufsethik sollten die Regeln und Standards des jeweiligen Berufs eingehalten werden. Es wird eine Verantwortung für alles übernommen, was das soziale Miteinander am Arbeitsplatz und während der Arbeitszeit betrifft. Heutzutage jedoch scheint nur noch der Einzelne oder das Interesse von bestimmten Lobbygruppen den Arbeitsalltag zu bestimmen. Die Verantwortung

220 Das richtige Verhalten zwischen Vater und Kindern wird in den Grundlinien im Konfuzianismus klar umrissen. Kinder müssen dem Vater gehorsam sein (父为子纲). Ist der Vater ungnädig, verlassen die Kinder ihn. (父不正, 子奔他乡)

221 Vgl. He, 2006, S. 443.

für den eigenen Betrieb geht verloren, Fleiß und Qualifikation werden oft nicht mehr wertgeschätzt und der Einfluss im Betrieb oder der daraus entstehende gesellschaftliche Einfluss wird häufig allein in den Dienst der Eigeninteressen gestellt. Dies geht oft auf Kosten der Gesellschaft, des Staates und der Allgemeinheit. Der gängige Amtsmissbrauch betrifft vor allem Ärzte,²²² Angestellte im öffentlichen Dienst²²³ sowie Lehrer²²⁴. Die Soziologin He weist weiter darauf hin, dass das Vertrauen in die chinesische Wirtschaft nachhaltig zerstört sei. Die Störung dieser Vertrauensbasis schlage sich in folgenden drei Phänomenen nieder: Zum einen benennt sie als Beispiel die zunehmende Wertlosigkeit von Wirtschaftsverträgen, da häufig kein Vertrauen besteht, dass diese auch eingehalten werden, zum Zweiten die Zunahme der Herstellung gefälschter und nachgemachter Waren und drittens den Umstand, dass Firmen ihre Finanzberichte fälschen lassen.²²⁵

Die rasante wirtschaftliche Entwicklung hat eine hässliche Seite. Das Nebeneinander von Arm und Reich lenkt den Blick auf die extremen Einkommens- und Vermögensdifferenzen, die Jahr um Jahr das Gefüge der chinesischen Gesellschaft belasten. Die ständig zunehmende soziale Ungleichheit führt zu sozialer Unruhe, die sich an der zunehmenden Zahl nicht genehmigter Demonstrationen zeigt. Wegen Entlassungen aus den Staatsbetrieben haben spontane Arbeitsniederlegungen und öffentliche Proteste der Arbeiter in den Städten, die zuvor nur selten vorkamen, seit Beginn der 1990er Jahre stark zugenommen. Weiter liegt die Zahl der kriminellen Delikte, die auch durch die hohe Arbeitslosigkeit, die prekäre Lage der sozial Schwachen und die Zunahme der Wanderarbeit bedingt sind, sehr hoch. Die Kriminalitätsrate steigt von Jahr zu Jahr an.²²⁶ Kriminelle Gruppen wie die Mafia üben eine Willkürherrschaft aus. Häufig sieht man Berichte über schwere Verbrechen wie

222 Häufig werden unnötige und kostspielige Behandlungen durchgeführt oder wirkungslose Medikamente verschrieben, um die Betriebskosten der Arztpraxis zu decken oder dadurch höhere Gewinne zu erwirtschaften.

223 Die Angestellten im öffentlichen Dienst missbrauchen ihre Macht, um mehr Geld zu verdienen, oder sie versuchen auf sich aufmerksam zu machen. Sie versuchen dann nicht mehr den Ratsuchenden zu helfen, sondern befriedigen allein ihre Eitelkeit.

224 Die Lehrer bieten kostenpflichtige Nachhilfekurse nach dem Unterricht an, um sich weiteres Geld dazuzuverdienen. Zudem gehört es zu den Unsitten, bei Festlichkeiten kostbare Geschenke von den Schülern anzunehmen.

225 Vgl. He, 2006, S. 223.

226 Vgl. ebd., S. 311.

Bombenattentate, Morde (wie etwa Giftmorde), der Frauen- und Kinderraub und Diebstähle wie Plünderungen in den Medien.

2.5 Zwischenfazit

In diesem Kapitel wurde zunächst der Begriff der „sozialen Ausgrenzung“ aus der Perspektive der Soziologie erläutert. Die Soziologie wird hier verstanden als Diskurs über die soziale Realität. Aufgrund ihres Selbstverständnisses sowie der in ihr angewandten Methoden erscheinen die Ansätze und Erkenntnisprozesse der Soziologie im Rahmen dieser Studie als sehr aufschlussreich. Deswegen beruhen alle Aussagen über die soziale Ausgrenzung in China auf soziologischen Untersuchungen.

Im Anschluss daran wurden der politische und der wirtschaftliche Hintergrund sozialer Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft erläutert. Die Wirtschaftsreformen, die seit 1978 in Angriff genommen wurden, führten zu einem tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel in China. Die Mehrheit der Bevölkerung erlebte zwar in den letzten Jahren durch das beeindruckende Wachstum eine spürbare Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse, zugleich nahmen aber auch die sozialen Unterschiede zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen sowie auch zwischen den einzelnen Regionen in hohem Maße zu – insbesondere zwischen Stadt und Land sowie zwischen Ost und West.

Im letzten Schritt wurden die wichtigsten Aspekte der sozialen Ausgrenzung im Einzelnen dargelegt. Die beschriebenen Einzelaspekte als Dimensionen der sozialen Ausgrenzung sind für die sozial benachteiligten Gruppen im China von heute bezeichnend. Hierzu gehören: die Armut, die Ohnmacht, die unqualifizierte und illegale Arbeit, die Arbeitslosigkeit, die Verletzung von Rechten und die Interessenbeeinträchtigung der sozial Schwachen, der Verlust von sozialen Beziehungen bei eben diesen „Abgehängten“, verstärkte seelische Belastungen, die natürlich bedingte Schwächen sowie das Abweichen der sozial Schwachen von sozialen Normen und Werten. Von der sozialen Ausgrenzung betroffen zeigen sich vor allem die Wanderarbeiter, die Arbeitslosen in der Stadt und die Bauern auf dem Land. Diese Einzelaspekte werden auch in der Filmanalyse erhoben.

3 Soziale Ausgrenzung aus phänomenologischer Perspektive

Im nun folgenden Kapitel geht es darum, eine interdisziplinäre Brücke zwischen der sozialen Ausgrenzung als gesellschaftlichem Phänomen und ihrer filmischen Konstruktion zu schlagen. Dabei wird die soziale Ausgrenzung aus phänomenologischer Perspektive betrachtet. Erst diese Perspektive ermöglicht es, die soziale Ausgrenzung im Erfahrungsraum der Rezipienten zu begreifen. Dies ist für die Untersuchung der filmischen Konstruktion sozialer Ausgrenzung der Figuren theoretisch von grundlegender Bedeutung, denn letztlich wird es darum gehen, wie die Zuschauer das Phänomen der sozialen Ausgrenzung der Figuren in ihrer Rezeption wahrnehmen. Dabei soll es um drei Aufgaben gehen: Erstens geht es darum, mit den Forschungsansätzen der Phänomenologie und der Phänomenologischen Soziologie zu begründen, dass und wie soziale Ausgrenzung als subjektive Erfahrung begriffen werden kann (siehe Unterkapitel 3.1). Im Anschluss daran soll ein Konzept der sozialen Ausgrenzung für die Filmanalyse erarbeitet werden. Dies wird mithilfe von Metaphern über soziale Ausgrenzung dargestellt (siehe Unterkapitel 3.2). Mit diesem Konzept soll der Eindruck sozialer Ausgrenzung der Figuren in Jias Filmen untersucht werden. Drittens geht es darum, das Potenzial zu erfassen, das der Film besitzt, um mit seinen Gestaltungsmitteln die Erfahrung sozialer Ausgrenzung zu erzeugen (siehe Unterkapitel 3.3).

3.1 Soziale Ausgrenzung als subjektive Erfahrung

Wie zuvor in der Einleitung gezeigt wurde, haben sich die meisten Studien über filmische Darstellungen von sozialer Ausgrenzung und von sozial benachteiligten Gruppen bislang nicht von klassischen Objektivitäts- und Abbildungsvorstellungen gelöst, sondern sie betrachten Filme eher nur als einen passiven Forschungsgegenstand der Soziologie. Diese Studie hier sieht hingegen die filmischen Bilder sozialer Ausgrenzung

von Figuren als ein von einem audiovisuellen System gestaltetes mediales Phänomen an, sprechen die Filme doch mit ihren Darstellungsverfahren das Wahrnehmungssystem der Zuschauer an. Insofern soll die Untersuchung der sozialen Ausgrenzung der filmischen Figuren in einen Erfahrungsraum transformiert oder sozusagen „übersetzt“ werden. Diese Studie betrachtet soziale Ausgrenzung daher aus phänomenologischer Perspektive und versteht sie als subjektive Erfahrung. Erfahrung bezeichnet hier die Sinnschwelle menschlicher Bewusstheit und wird von Bewusstsein konstituiert.²²⁷ Aber nicht alle Bewusstseinsleistungen sind Erfahrungen. Aus dem Bewusstseinsstrom konstituieren sich zunächst Erlebnisse. Erfahrungen sind nach Luckmann solche Erlebnisse, „in denen sich das Ich fester als sonst engagiert, sind unter anderem durch einen höheren Grad der Bestimmtheit und Abgehobenheit des Erlebniskerns und durch größere thematische Fortdauer und Stimmigkeit im Erlebnisablauf gekennzeichnet.“²²⁸ Im Vergleich zu den anderen Erlebnissen gewinnt Erfahrung also mehr Aufmerksamkeit und Erinnerungsträchtigkeit. Um die These, dass soziale Ausgrenzung subjektive Erfahrung ist, zu begründen, werden im Folgenden die wichtigsten Ansätze der Phänomenologie und der Phänomenologischen Soziologie, auf die sich die Thematisierung des Phänomens der sozialen Ausgrenzung bezieht, erläutert.

Die Phänomenologie wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch den Philosophen Edmund Husserl methodisch ausgearbeitet. Mit der Phänomenologie wollte Husserl die Subjektivität in die Wissenschaft und das Denken hineinholen. Phänomenologie betont also das Subjekt als Ausgangspunkt jeglicher Erfahrung. Gegen das Prinzip der Objektivität ist Phänomenologie der Ansicht, dass sich Untersuchungen darauf fokussieren sollten, wie die Dinge und Objekte den Subjekten erscheinen. „Realität ist dem Subjekt nur, was ihm selbst intentional, selbst bewusst ist und selbst erscheint.“²²⁹ Die Phänomenologie lenkt die Aufmerksamkeit auf die Überlegungen, Gedanken und Wahrnehmung. Ein Phänomen ist in diesem Kontext etwas Wahrgenommenes. Insofern ist soziale Ausgrenzung auch etwas, das von den Subjekten wahrgenommen wird. Wenn diese Aussage damit noch nicht schlagend ist, so wird sie mit dem Ansatz der Phänomenologischen Soziologie hinrei-

227 Vgl. Luckmann, 2003, S. 15.

228 Ebd., S. 16.

229 Fischer, 2012, S. 12.

chend überzeugend. Die Phänomenologische Soziologie ist direkt mit dem Namen Alfred Schütz verbunden, der die Soziologie an die Phänomenologie bindet. In der Phänomenologischen Soziologie funktioniert Phänomenologie als Verfahren, das den Prozess der Sinnkonstitution im Erlebnisstrom des handelnden Subjekts zum Ausgangspunkt nimmt. Dabei ist „Ausgangspunkt jeglicher sozialer Wirklichkeit das Subjekt. Erfahrung und Erleben von sozialen und gesellschaftlichen Prozessen werden erst im Subjekt möglich“²³⁰. Die Welt wird den sozialen Akteuren durch kollektiv erzeugte symbolische Sinnsysteme und Wissensordnungen vermittelt. Die soziale Wirklichkeit ist also nicht vorgegeben, sondern wird durch Bewusstsein dem Subjekt vermittelt und erfahrbar.²³¹ Nun lässt sich also feststellen, dass auch soziale Ausgrenzung subjektive Erfahrung ist, da sie erst im Subjekt als soziale Wirklichkeit zu begreifen ist. Es gibt also keine soziale Ausgrenzung in der objektiven Welt. Sie entsteht durch die Wahrnehmung der gesellschaftlichen Mitglieder und die Beobachtungen und Untersuchungen der Soziologen.

Um die Schlüsselposition des Subjekts besser zu verstehen, muss der Begriff der Lebenswelt in der Phänomenologischen Soziologie erklärt werden. Nach Schütz ist die Phänomenologische Soziologie in weiten Teilen eine Soziologie der Lebenswelt. Die Grundgegebenheiten der Lebenswelt sind bei Schütz die Intersubjektivität und die Sozialität der Menschen. Konkret gesagt bedeutet dies, die Grundlage für die Phänomenologische Soziologie liegt in der Interaktion der Wirkungsbeziehung sozialer Akteure. Im Wirken miteinander wird die Realität sinnhaft und die Welt somit zur sinnhaften Welt. Diese Welt wird in der Phänomenologischen Soziologie als Lebenswelt bezeichnet. Anders als die Sozialwelt im soziologischen Denken ist die Lebenswelt hier „ein rein phänomenologischer Sachverhalt“²³². Die Lebenswelt ist also Ort der sinnlichen Erfahrung. Fischer bezeichnet sie als „eine phänomenologische Betrachtungsweise des Alltags“²³³. Der Gegenstand der Lebenswelt ist ihm zufolge „die sinnhafte, soziale, intersubjektive Kulturwelt“²³⁴. Der Begriff der Lebenswelt ist ein zentraler Begriff

230 Ebd., S. 28.

231 Vgl. Luckmann, 2003, S. 14–15.

232 Grathoff, 1989, S. 95.

233 Fischer, 2012, S. 51.

234 Ebd., S. 52.

in der Phänomenologischen Soziologie, da das Subjekt durch eine philosophische und erkenntnistheoretische Fundierung die Schlüsselposition in der Konstruktion von Welt gewinnt. Die soziale Ausgrenzung verortet sich nach der Phänomenologischen Soziologie in der Lebenswelt. Die soziale Ausgrenzung bestimmter sozialer Akteure ist hier also kein Ereignis an sich, sondern immer das Resultat von Beobachtungsleistungen und Interpretationen der sozialen Subjekte. Insofern kann die soziale Ausgrenzung als subjektive Erfahrung verstanden werden.

Die Phänomenologie zielt darauf ab, Kenntnis über ein endgültiges und allgemeines Wesen des Gegenstandes zu gewinnen. Eine relevante Bedeutung der phänomenologischen Methode für die Soziologie liegt deswegen „in ihrer Suche nach den Wesensstrukturen. Indem man die Wesensstrukturen eines Phänomens wahrnimmt, ist man leichter in der Lage, Transferwissen und übergeordnete Konzepte zu erstellen“²³⁵. Schütz meint, dass die wesentlichen Strukturen der Lebenswelt selbst unbeweglich seien, obwohl es symbolische Appräsentationen gebe, die von Kultur zu Kultur variierten. Die Phänomenologische Soziologie will nach Schütz aber nicht nur über die Struktur und das Wesen des Gegenstands etwas aussagen, sondern auch über die subjektive Sinnbildung. Das bedeutet, dass die Phänomenologische Soziologie sich auch für die universellen Strukturen menschlichen Bewusstseins interessiert, welche durch die Lebenswelt hervorgebracht werden.²³⁶ Das Ziel der Phänomenologischen Soziologie liegt nach Fischer darin, „die Wesensheiten und Struktur von Dingen und die unveränderbaren Grundlagen der menschlichen Erkenntnis offenzulegen“²³⁷.

Nachdem durch den Rekurs auf die Phänomenologie und die Phänomenologische Soziologie begründet wurde, dass die soziale Ausgrenzung im Rahmen des Konzepts der Lebenswelt zu betrachten ist und daher als subjektive Erfahrung begriffen werden kann, müssen nun die Wesensstruktur der sozialen Ausgrenzung und die Sinnkonstitution der Menschen hinterfragt werden. Die Konstitutionsanalyse der Phänomenologischen Soziologie geht davon aus, dass es „formale Strukturen (der Wahrnehmung, des Bewusstseins) gibt, ohne die konkrete Erfahrung

²³⁵ Godina, 2012, S. 52.

²³⁶ Vgl. Fischer, 2012, S. 24.

²³⁷ Ebd.

nicht möglich wäre²³⁸. Diese formalen Strukturen, auf die sich die konkreten Erfahrungen beziehen, will die Konstitutionsanalyse offenlegen.

Um ein Konzept der sozialen Ausgrenzung für die Filmanalyse zu erarbeiten, muss im Vorfeld noch verdeutlicht werden, wie Sinn bezüglich der sozialen Ausgrenzung überhaupt konstituiert wird. Dafür ist die Phänomenologische Soziologie bzw. die Konstitutionsanalyse sehr nützlich. Luckmann verdeutlicht die Struktur von Erfahrungen und den Prozess der subjektiven Sinnkonstitution. Er meint, dass Erfahrung selbst keinen Sinn hat, sie ist nur Träger von Sinn. Sinnkonstitution basiert aber auf Erfahrungen. Sinn konstituiert sich also „in der bewusst erfassten Beziehung zwischen der (gerade vorhin aktuellen) Erfahrung und etwas anderem“²³⁹. Dieses In-Beziehung-Setzen spielt hier eine zentrale Rolle in der Sinnkonstitution. Erst in diesem In-Beziehung-Setzen entsteht der Sinn einer Erfahrung. Diese Beziehungen zwischen der aktuellen Erfahrung und „etwas anderem“ werden z. B. durch Ähnlichkeit aufgebaut. Luckmann weist darauf hin, dass „etwas anderes“ vor allem auf dem subjektiven Wissensvorrat beruht.²⁴⁰ Nach Luckmann lagern sich Typen, Erfahrungs- und Handlungsschemata, die von den vorangegangenen Erfahrungen konstituiert werden und der Sinnkonstitution neuer Erfahrung zur Verfügung stehen, im subjektiven Wissensvorrat ab.²⁴¹ Typen, Erfahrungs- und Handlungsschemata fungieren bei der Sinnkonstitution als subjektiv relevante „Problemlösung“²⁴². Das bedeutet, sie werden anlässlich einer neuen Erfahrung zusammengezogen, damit mit der neuen Situation umgegangen werden kann. Es ist zu erkennen, dass „eine neue Erfahrung (...) in diesem Sinne auch der Versuch einer Rückführung (auf bekannte Erfahrungen)“²⁴³ ist. Das Subjekt geht also bei der Sinnkonstitution von Unbekanntem auf Bekanntes zurück. Besonders hervorzuheben ist hier die Bedeutung des Erfahrungsschemas, da das Metapher-Konzept über soziale Ausgrenzung in dieser Studie ein gutes Beispiel dafür ist. Erfahrungsschemata wie auch Typen sind nach Luckmann „Bestimmungen von Erlebnis- bzw. Erfahrungselementen und Aspekten, die sich zu einem einheitlichen Be-

238 Ebd., S. 26.

239 Luckmann, 2003, S. 16.

240 Vgl. ebd., S. 18.

241 Vgl. ebd., S. 18–19.

242 Vgl. ebd., S. 18–19.

243 Fischer, 2012, S. 39.

stimmungszusammenhang fügen“²⁴⁴. Der Unterschied zu den zuvor genannten Begriffen besteht darin, dass Erfahrungsschemata „abstrakter“ sind als Typen, d. h. sie sind stärker von der Symptomfülle aktueller Erlebnisverläufe abgelöst.²⁴⁵ Die Subjekte beziehen sich bei der Erfahrung sozialer Ausgrenzung auf die Metaphern, die in ihren Wissensvorräten abgelagert sind. Insofern dienen die Metaphern in diesem thematischen Kontext als intersubjektive verbindliche Erfahrungsschemata für das Phänomen der sozialen Ausgrenzung.

3.2 Metaphern für die Sinnkonstitution sozialer Ausgrenzung

Im Folgenden geht es um Metaphern über soziale Ausgrenzung. Es wird dargelegt, dass Metaphern die formale Struktur der sozialen Ausgrenzung verdeutlichen und die allgemein gültige, invariante Struktur der subjektiven Sinnbildung dabei offenlegen. Zunächst wird dargelegt, dass die Konzepte über soziale Ausgrenzung metaphorisch angelegt sind (siehe Kapitel 3.2.1). Das bedeutet, es handelt sich dabei um eine unauffällige, routinierte, den Benutzern nicht mehr bewusste Metaphorik, die das Thema der sozialen Ausgrenzung durchzieht. Dabei werden wichtige Metaphern über die soziale Ausgrenzung aufgezeigt. Anschließend wird erläutert, wie diese Metaphern bei der subjektiven Sinnkonstitution hinsichtlich sozialer Ausgrenzung funktionieren (siehe Kapitel 3.2.2). Im dritten Schritt wird schließlich mithilfe der Metaphern ein Wahrnehmungskonzept für die filmische Konstruktion sozialer Ausgrenzung von Figuren entworfen (siehe Kapitel 3.2.3).

3.2.1 Metaphorische Darstellungen über soziale Ausgrenzung

Das Thema der sozialen Ausgrenzung zeichnet sich in nahezu allen Kulturen durch die Verwendung zahlreicher metaphorischer Beschreibungen aus, wie ‚Innen–Außen‘, ‚Oberschicht–Unterschicht‘, ‚Kern–Rand‘, ‚Zentrum–Peripherie‘, ‚schwache Gruppe–starke Gruppe‘ für das ge-

²⁴⁴ Vgl. Luckmann, 2003, S. 18.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. 19.

sellschaftliche Verhältnis sowie ‚Ausgeschlossene‘, ‚Überflüssige‘, ‚Entbehrliche‘ etc. für die sozial benachteiligten Personen und Gruppen. Die Metaphern gehen über die konventionelle soziologische Untersuchung hinaus, deren Augenmerk sich vor allem auf die Funktionen sozialer Ungleichheit für den gesellschaftlichen Zusammenhalt und die Dimensionen der Ungleichheit richtet. Die Metaphern bieten eine unmittelbare Vorstellungs- und Erfahrungsmöglichkeit für das Phänomen der sozialen Ausgrenzung. Diese Studie greift die metaphorischen Beschreibungen auf, um ein Konzept für die Filmanalyse zu erarbeiten. Zunächst jedoch werden die Metaphern über das Thema der sozialen Ausgrenzung ausführlich erläutert und ihre soziologischen Inhalte erklärt.

Die Beschreibung sozialer Ausgrenzung war von Beginn an stark mit Metaphern verbunden. In der deutschsprachigen Sozialwissenschaft wurde der Begriff „Randgruppe“ in den 1960er Jahren aufgegriffen, um Personengruppen außerhalb der gesellschaftlichen ‚Normalität‘ zu bezeichnen, also Personen, die nicht als integriert galten. Als ihr Merkmal galt ein „niedriges Niveau der Anerkennung allgemein verbindlicher soziokultureller Werte und Normen und der Teilhabe an ihrer Verwirklichung sowie am Sozialleben überhaupt“²⁴⁶. Diese Charakterisierung impliziert, dass Personen, die den soziokulturellen Normen und Werten entsprechen und diese einhalten, zum gesellschaftlichen ‚Kern‘ gehören und dass umgekehrt diejenigen Leute, die diese Normen und Werte ablehnen oder die diesen nicht entsprechen, als ‚Rand‘ der Gesellschaft angesehen werden. Fürstenberg zielte mit dieser Bestimmung auf Banden, Jugendliche und Obdachlose sowie alte Menschen und Arbeitslose. Es ist zu erkennen, dass diese Beschreibung eines gesellschaftlichen Rand-Kern-Phänomens die komplexen sozialen Verhältnisse bildlich und überschaubar darstellt. Die Metapher selbst zog damals zwar keine Aufmerksamkeit auf sich, sie spielt aber eine wichtige Rolle für das Verstehen der oben genannten sozial benachteiligten Gruppen und die Vorstellung von ihnen.

Underclass ist ein weiterer wichtiger Begriff für die soziale Ausgrenzung, der metaphorisch geprägt ist. Dieser Begriff stammt aus dem angelsächsischen Diskurs und bezeichnet die Verfestigung von sozialer Ausgrenzung. In den USA wird er häufig, in Abgrenzung zur ‚Oberschicht‘ der Weißen, synonym für die schwarze, arme ‚Ghetto‘-Bevöl-

246 Fürstenberg, 1965, S. 237.

kerung verwendet. Underclass wird in Deutschland oft als Pendant zu dem im französischsprachigen Sprachraum verbreiteten Verständnis von „exclusion“ verstanden. Sowohl in underclass als auch in der ‚sozialen Exklusion‘ sind die räumlichen Metaphern deutlich zu erkennen. Die beiden Begriffe werden von der Soziologie folgendermaßen unterschieden: Während das Konzept der sozialen Exklusion versucht, den Prozess sowie die Mechanismen der Ausgrenzung zu erfassen, beschreibt der Begriff underclass eher das Resultat dieses Ausgrenzungsprozesses. Underclass bezeichnet also eine festgeschriebene soziale Lage, die am Endpunkt eines umfassenden gesellschaftlichen Marginalisierungsprozesses liegt.²⁴⁷ ‚Soziale Exklusion‘ bezieht sich auf die neu akzentuierten sozialen Probleme in Industrieländern, die neben der Dimension der materiellen Not auch die der sozialen Position der Betroffenen umfassen.

Nicht nur in der deutschen und englischen Sprache werden die Beschreibungen der sozialen Ausgrenzung mit Metaphern gefüllt. Auch im Chinesischen werden die sozial benachteiligten Personen und Gruppen fast ausschließlich metaphorisch gekennzeichnet. Die verschiedenen Bezeichnungen für soziale Ausgrenzung wurden in den 1990er Jahren in den wissenschaftlichen Studien zum Thema. Anders als im Deutschen werden die sozial Benachteiligten im Chinesischen nicht als ‚Ausgeschlossene‘, ‚Entbehrliche‘ und ‚Überflüssige‘, sondern meistens als ‚sozial schwache Gruppe‘ (ruòshì qúntǐ) bezeichnet. Andere übliche Bezeichnungen sind ‚Randgruppe‘ (biānyuán rénqún) und ‚Unterschicht‘ (dīcéng rénqún). Metaphern spielen in all diesen Bezeichnungen eine wichtige Rolle.

Der amerikanische Soziologe Barry Schwartz kommt 1981 durch einen interkulturellen Vergleich von Denkmodellen und Begriffssystemen zu dem Ergebnis, dass es eine kulturübergreifende Sprache über soziale Ungleichheit gebe, und zwar insofern, als soziale Ungleichheit immer mithilfe vertikaler Polaritäten begriffen werde.²⁴⁸ Das bedeutet, dass die soziale Stellung immer mithilfe der metaphorischen Opposition ‚oben–unten‘ konzeptualisiert wird: „Gute soziale Stellung ist oben; schlechte soziale Stellung ist unten.“²⁴⁹

247 Vgl. Kronauer, 1997, S. 28–46.

248 Vgl. Schwartz, 1981, S. 150 (zitiert nach Kreckel, 1992, S. 39).

249 Baldauf, 1997, S. 161.

Der deutsche Soziologe Reinhard Kreckel plädiert dafür, soziale Ungleichheit mit Metaphern zu beschreiben. Dazu argumentiert er: „Nicht zufällig denken die Menschen mit Vorliebe in simplen Polaritäten. Das vereinfacht, da möchte ich Levi-Strauss (1968) zustimmen: Mit einfachen Metaphern und Analogien ‚läßt es sich gut denken‘ und leicht kommunizieren.“²⁵⁰ Statt der klassischen vertikalen Klassifikation für soziale Ungleichheit stellt Kreckel aber die Zentrum–Peripherie-Metapher auf.²⁵¹ Nach Kreckel sei diese Metapher im Alltagsdenken verankert²⁵² und unterscheide die Menschen in zentrale Lagen und periphere Lagen. Seine Zentrum–Peripherie-Metapher zeichnet sich dadurch aus, dass sie, in Bezug auf lokale und internationale Ausprägungen sozialer Ungleichheit, statt deren Unterschiede zu spezifizieren, einen gemeinsamen begrifflichen Nenner schafft. „Dieser ermöglicht es dann, eine Vielfalt von gesellschaftsbestimmenden Kräften und Gegenkräften in einem einheitlichen theoretischen Rahmen zu denken.“²⁵³ Konkret bedeutet das,

„alle strukturell verankerten Benachteiligungen, sowohl lokal wie weltweit, in einem gemeinsamen Problemzusammenhang zu denken – als Resultat von Kräftekonstellationen, in denen zahlenmäßige Minderheiten im Zentrum typischerweise, aber keineswegs immer, die Oberhand über zersplitterte Mehrheiten in der Peripherie behalten“²⁵⁴.

Insofern bezeichnet Kreckel seine „Zentrum–Peripherie“-Metapher als verallgemeinerungs- und differenzierungsunfähige Metapher²⁵⁵. Sie ist für die Begründung der allgemeinen Wahrnehmungspotenziale sozialer Ausgrenzung sehr hilfreich, was später noch angesprochen wird.

An den obigen Darstellungen lässt sich erkennen, dass die Beschreibungen sozialer Ausgrenzung nicht von Metaphern wie ‚Kern–Rand‘, ‚Oberschicht–Unterschicht‘, ‚Innen–Außen‘, ‚Zentrum–Peripherie‘, ‚Vorteil–Nachteil‘ und ‚schwach–stark‘ zu trennen sind. Dass fast alle sprachlichen Bezeichnungen für soziale Ausgrenzung metaphorisch ge-

250 Kreckel, 1992, S. 50.

251 Vgl. Ebd.

252 Vgl. Ebd., S. 41.

253 Ebd., S. 41.

254 Ebd., S. 44.

255 Vgl. Ebd., S. 41.

prägt sind, deutet darauf hin, dass die Verwendung von Metaphern dabei kein Zufall ist. Die sprachlichen Beschreibungen über die soziale Ausgrenzung sind metaphorisch strukturiert und definiert. Der Grund für diese massive Verwendung von Metaphern liegt darin, dass diese metaphorischen Darstellungen auf der Wahrnehmung der Menschen beruhen und die soziale Ausgrenzung damit gut vorstellbar ist. Die Metapher bietet hier eine Möglichkeit, die gemeinsame Wesensstruktur der sozialen Ausgrenzung in unterschiedlichen Kulturen zu erkennen. Die soziale Ausgrenzung gewinnt durch die Metaphern Anschaulichkeit und eine eindruckliche Bildhaftigkeit. Diese metaphorischen Vorstellungen sind unabhängig von der Entwicklung der gesellschaftlichen Strukturen und den Dimensionen der sozialen Ungleichheit, also unabhängig davon, ob es im Einzelnen um Armut, Arbeitslosigkeit oder die Möglichkeit der Teilhabe geht. Sie sprechen direkt die alltägliche Wahrnehmung des Menschen in Bezug auf soziale Ausgrenzung an und spiegeln damit allgemeine Vorstellungen über soziale Ausgrenzung wider. Insofern bieten die metaphorischen Beschreibungen eine Möglichkeit, soziale Ausgrenzung als allgemeine Erfahrung aufzufassen, ohne die speziellen gesellschaftlichen Strukturen in den Vordergrund zu stellen. Bevor nun im nächsten Schritt ein konkretes Konzept daraus entworfen wird, soll zunächst noch begründet werden, warum Metaphern soziale Ausgrenzung erfahrbar machen können. Dies wird im Folgenden erläutert.

3.2.2 Die Funktionen der Metaphern

Um zu erklären, warum Metaphern komplexe Phänomene der sozialen Ausgrenzung anschaulich und begreifbar machen können, soll zunächst verdeutlicht werden, was eine Metapher ist. Schon Aristoteles²⁵⁶, Cicero und Quintilian entwickelten Definitionen für die Metapher. Die Meta-

256 Die Definition von Aristoteles zur Metapher lautet wie folgt: „Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes, und zwar entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie.“ Poetik, Kap. 21, 1457b [dt. von Manfred Fuhrmann (München 1976), S. 89; die im Original benutzte Übersetzung von Ingram Bywater, Aristotle on the Art of Poetry (Oxford 1920), S. 71f.] Zitiert in: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 1983, 2. Auflage, S. 80.

pher ist die Verwendung von Wörtern in einem übertragenen Sinne entgegen ihrer normalen Form. So lautet das klassische Verständnis. Das bedeutet, dass eine abstrakte Ähnlichkeit – oder nach Quintilian ein „verkürztes Gleichnis“²⁵⁷ – zwischen zwei Sachverhalten durch die Übertragung der Bezeichnung eines Sachverhaltes auf den anderen hervor gehoben wird. Ein Vergleich zwischen den beiden ist selbstverständlich die Voraussetzung dafür. Nach dieser vor allem mit der aristotelischen Rhetorik verbundenen Substitutionstheorie²⁵⁸ ersetzt die Metapher eine eigentliche sprachliche Bezeichnung durch eine uneigentliche. Dies stellt trotz ständiger Anfechtung bis heute das übliche Verständnis einer Metapher dar. Dieses Verständnis betrachtet die Metapher als auf literarische Bedeutung reduzierbares, rein ästhetischen Zwecken dienendes sprachliches Phänomen und betrachtet die Metapher vollkommen passiv. Es übersieht die dahinter stehende kognitive Fähigkeit des Menschen und die eigene Leistung der Metapher, die in ihrem Einfluss auf die Rezeption der bezeichneten Sachverhalte liegt. Dies führt dazu, dass die Funktion der Metapher in Bezug auf das Erfahrbarmachen des bezeichneten Gegenstandes und die subjektive Sinnkonstitution übersehen wird. So ist jedoch die automatisierte Verwendung von Metaphern in Bezug auf die soziale Ausgrenzung nicht zu erklären. Aber gerade die beiden genannten Aspekte, also das Erfahrbarmachen des bezeichneten Gegenstandes und die subjektive Sinnkonstitution, sind für diese Studie von großer Bedeutung.

Im Folgenden wird das Verständnis der Metapher erweitert. Die kognitive Metapherntheorie von Lakoff und Johnson legt dafür die Grundlage. Lakoff und Johnson sind der Meinung, dass es bei Metaphern nicht nur um eine rhetorische Größe geht: „Das Wesen der Metapher besteht darin, dass wir durch sie eine Sache oder einen Vorgang in Begriffen einer anderen Sache bzw. eines anderen Vorgangs verstehen und erfahren können.“²⁵⁹ Sie behaupten, dass Metaphern das menschliche Denken und Handeln bestimmen und strukturieren.²⁶⁰ Metaphern

257 Vgl. Radermacher, 1959, Leipzig.

258 Der Begriff der Substitutionstheorie wurde von Max Black aufgestellt. Als Substitutionstheorie der Metapher bezeichnet er eine Auffassung, „die davon ausgeht, dass ein metaphorischer Ausdruck anstelle eines äquivalenten wörtlichen Ausdrucks gebraucht wird“. (Black, Max (1954): Die Metapher. In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt, 1983, S. 61.)

259 Lakoff/Johnson, 2014, S. 13.

260 Ebd., S. 11.

seien Elemente der Kognition und die menschlichen Denkprozesse liefen metaphorisch ab.²⁶¹ Die Funktionen von Metaphern in Bezug auf das Verständnis von sozialer Ausgrenzung werden im Folgenden beleuchtet.

Erfahrbarmachen

Für diese Studie liegt die erste Funktion der Metaphern darin, dass sie als Träger kognitiver Strukturen fungieren und damit die komplexe Realität, also hier die soziale Ausgrenzung, wahrnehmbar machen. Dabei funktionieren die Metaphern durch konkrete, elementare menschliche Erfahrung:

„Der Mensch greift zur Konzeptualisierung einer sehr komplexen Wirklichkeit auf metaphorische Prozesse zurück, um Erfahrungen oder Sachverhalte, die vage, abstrakt und daher schwer fassbar sind, mit Hilfe konkreterer, elementarer Erfahrungen zu strukturieren und sie somit fassbar und rational verfügbar zu machen.“²⁶²

Die soziale Ausgrenzung wird überwiegend durch räumliche Metaphern versinnbildlicht.²⁶³ Die Raumorientierung ist sogar ein so wesentlicher Teil des Konzepts der sozialen Ausgrenzung, dass man sich nur schwer eine andere Art von Metaphern vorstellen kann. Baldauf erklärt die räumlichen Metaphern auf folgende Weise: „Metaphern der räumlichen Orientierung nutzen die Grunderfahrung des Menschen von Raum, in dem er sich als Körper in verschiedenen Richtungen bewegen kann und den er anhand von horizontalen und vertikalen Achsen strukturiert.“²⁶⁴ Die räumlichen Metaphern werden von Lakoff und Johnson auch als Orientierungsmetaphern bezeichnet. Die Autoren gehen davon aus, dass die Orientierungsmetaphern nicht willkürlich sind, sondern dass ihre Verwendung eine Grundlage in der menschlichen physischen und kulturellen Erfahrung bedingt.²⁶⁵ So befinden

261 Vgl. ebd., 2014, S. 14.

262 Baldauf, 1997, S. 16.

263 Eine Ausnahme ist im Chinesischen die ‚starke und schwache Gruppe‘.

264 Baldauf, 1997, S. 22.

265 Vgl. Lakoff/Johnson, 2014, S. 22.

sich die wohlhabenden Leute fast immer im ‚Innen‘ und ‚Oben‘, die Armen dagegen im ‚Außen‘ und ‚Unten‘. Im Fall der sozialen Ausgrenzung strukturiert die physische Grunderfahrung der räumlichen Konstellationen ‚Kern–Rand‘, ‚Oberschicht–Unterschicht‘, ‚Innen–Außen‘ den äußerst komplexen Bereich der sozialen Verhältnisse und macht diese leicht erfahrbare. Daher sind metaphorische Ausdrücke über die soziale Ausgrenzung automatisierte und routinierte Verwendung geworden. Die automatisierte Verwendung von Metaphern ist nach Baldauf eine Spiegelung der menschlichen kognitiven Aktivität. Metaphern machen die soziale Ausgrenzung so bildlich und gut vorstellbar, dass die ursprünglichen Bedeutungen der sozialen Ausgrenzung häufig nicht mehr interpretiert werden. Die Metaphern bieten also die Möglichkeit, Erfahrungen hinsichtlich sozialer Ausgrenzung partiell in Begriffen der Raumerfahrung zu strukturieren. Die metaphorischen Äußerungen über die komplexe Realität der sozialen Ausgrenzung werden auf diese Weise in der Sprache des Alltags realisiert. Man verwendet die Metaphern bereits unbewusst, um soziale Ausgrenzung zu beschreiben. Baldauf stellt dazu fest: „Metaphernsysteme des Alltags gehen aufgrund ihrer weiten Verbreitung und aufgrund der Intersubjektivität der ihnen zugrunde liegenden Metaphernkonzepte schließlich als feste, routinierte Bestandteile in eine Sprache ein“²⁶⁶ und sie gehen dementsprechend auch in den Diskurs über die soziale Ausgrenzung ein.

Darüber hinaus betont Hans Blumenberg noch die Begründung wissenschaftlicher Begriffe in Metaphern, welche die Wahrnehmung der Unbegriffenen sowie unanschaulichen Realität überhaupt erst ermöglichen. Der Beitrag solcher absoluten Metaphern²⁶⁷ liegt also nach Blumenberg darin, die unbegriffene sowie unanschauliche Realität „zum Sprechen“²⁶⁸ zu bringen. Die Sachverhalte besetzen eine „begreifend-begrifflich nicht erfüllbare Lücke und Leerstelle“²⁶⁹. Die Metaphern machen eine anschauliche Vorstellung als Referenzrahmen verfügbar, innerhalb derer Wahrnehmung und logische Erkenntnis strukturiert

266 Baldauf, 1997, S. 19.

267 Der Begriff „absolute Metapher“ wird von Hans Blumenberg verwendet. Die absolute Metapher wird hauptsächlich im semantischen Umfeld für solche Begriffe (nach Blumenberg „Ideen“) eingesetzt, die keine unmittelbare, sinnliche Anschauung besitzen, um sie anschaulich zu machen. Vgl. Blumenberg, Hans (1998): Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

268 Blumenberg, 1998, S. 167.

269 Ebd. S. 177

werden können. Das Phänomen der sozialen Ausgrenzung, das beständig an der fehlenden Anschaulichkeit seines Gegenstandes zu tragen hat, ist in besonderem Maße auf die konstitutive Funktion von Metaphern angewiesen. Metaphern wie ‚Außen‘, ‚Rand‘, ‚unten‘ und ‚schwach‘ ermöglichen es, die soziale Ausgrenzung in ihrer Abstraktheit in materieller Weise denk- und begreifbar zu machen.

WahrnehmungsfILTER

Die andere Funktion der Metaphern für die Beschreibung sozialer Ausgrenzung ist die Filterfunktion. Max Black entwickelte die Wechselwirkungstheorie des metaphorischen Verstehens, die auch Interaktionstheorie genannt wird. Nach der Interaktionstheorie fungiert der untergeordnete Gegenstand als Filter für die Wahrnehmung des Hauptgegenstandes. Bestimmte Charaktermerkmale des Hauptgegenstandes werden also durch die Metapher hervorgehoben, während alle anderen in den Hintergrund rücken. „Die Metapher selektiert, betont, unterdrückt und organisiert charakteristische Züge des Hauptgegenstandes, indem sie Aussagen über ihn einbezieht, die normalerweise zum untergeordneten Gegenstand gehören.“²⁷⁰ Die Bedeutung besteht nicht nur aus dem im Vordergrund stehenden konkreten Inhalt, sondern ebenso aus der möglichen Perspektive, aus der dieser Inhalt ausgedrückt wird.

Wenn man nach dieser Interaktionstheorie die Metaphern bezüglich der sozialen Ausgrenzung betrachtet, kann man verstehen, warum die Metaphern über soziale Ausgrenzung kulturübergreifend funktionieren. Metaphern wie ‚Kern–Rand‘, ‚Oberschicht–Unterschicht‘ und ‚Innen–Außen‘ stellen die räumliche Dimensionen der sozialen Ausgrenzung in den Vordergrund. Eine solche elementare räumliche Strukturierung kennzeichnet die Wesensstruktur der sozialen Ausgrenzung und macht sie für alle Menschen, egal welcher Kultur, vorstellbar. Das Vorhandensein von ähnlichen Metaphern über die soziale Ausgrenzung in allen Kulturen spricht für die Universalität des zugrunde liegenden kognitiven Prozesses. Auf der anderen Seite werden die kulturellen Spezifika und die unterschiedlichen Dimensionen sozialer Ungleichheit, wie z. B. Armut, Arbeitslosigkeit, Religion, Teilhabemöglichkeit usw., durch die Metaphern in den Hintergrund gerückt. Daher können Me-

²⁷⁰ Black, 1983, S. 76.

taphern als Wahrnehmungskonzepte die soziale Ausgrenzung unmittelbar vorstellbar machen, und sie finden dementsprechend kulturübergreifend Verwendung.

3.2.3 ‚Innen und Außen‘ als Sinnbildungskonzept für gesellschaftliche Verhältnisse

Wie oben gezeigt, wird das Konzeptsystem der sozialen Ausgrenzung von mehreren Orientierungsmetaphern organisiert. Die konkrete Auswahl der Metaphern, sei es ‚Innen–Außen‘, ‚Oben–unten‘ oder ‚Kern–Rand‘, hängt meistens von der jeweiligen Kultur ab. Lakoff und Johnson meinen: „Eine Metapher kann vielerlei physische und gesellschaftliche Ursprünge haben.“²⁷¹ Nun soll eine Metapher für die Filmanalyse in dieser Studie ausgewählt werden. Um die filmische Konstruktion der sozialen Ausgrenzung zu untersuchen, wird als Sinnbildungskonzept für gesellschaftliche Verhältnisse statt der vertikalen Metapher ‚Ober–schicht–Unterschicht‘ die horizontale Metapher ‚Innen–Außen‘ ausgewählt.

Obwohl es auf den ersten Blick gleichgültig erscheinen mag, welche Art der Metapher man für die Filmanalyse einsetzt, so gibt es, betrachtet man den soziologischen Hintergrund der Metaphern, doch zwei gute Gründe für die Verwendung der Metapher ‚Innen–Außen‘.

Bevor auf die beiden Gründe eingegangen wird, sind die Metapher der „sozialen Exklusion“ und ihr soziologischer Inhalt zu verdeutlichen. Im Vergleich zu den soziologischen Kategorien der Ungleichheits- oder Sozialstrukturanalyse zeichnet sich die metaphorische Beschreibung im Begriff der „sozialen Exklusion“ dadurch aus, dass die horizontale Metapher ‚Innen–Außen‘ als fester Bestandteil dem Begriff implizit ist. Soziale Exklusion wird in Frankreich, wo diese Begrifflichkeit eingeführt wurde, sehr häufig als ein Zentrum–Peripherie-Problem wahrgenommen. Auch in soziologischen Texten wird das Konzept der „sozialen Exklusion“ immer wieder mittels der metaphorischen Bilder von ‚Ausgeschlossenen‘, ‚Entbehrlichen‘ und ‚Überflüssigen‘ beschrieben. Deshalb wird der Begriff von manchen Soziologen dahingehend kritisiert, er sei so bildlich und metaphorisch geprägt, dass er nur als eine bestimmte Ausprägung gesellschaftlicher, massenmedial vermittelter Selbstwahr-

271 Lakoff/Johnson, 2014, S. 27.

nehmung zu verstehen sei. Martin Kronauer entwickelt eine Sichtweise von Exklusion, in der Gesellschaft unter der Perspektive des ‚Innen‘ oder ‚Außen‘ begriffen wird. Er strebt ein Verständnis von Exklusion an, in welchem diese sowohl als Zustand wie als Prozess analysierbar wird. Soziale Exklusion nach Kronauer kann nicht als ein Herausfallen aus der Gesellschaft, sondern muss selbst als soziales Verhältnis begriffen werden. Zudem ist zu erwähnen, dass die Prozesshaftigkeit sozialer Ausgrenzung der sozialen Exklusion von Anfang an anhaftet. Schon in der französischen Debatte über die Herkunft des Begriffes wird ihre Prozesshaftigkeit als Charakteristikum der sozialen Exklusion angesehen. Sowohl Paugam als auch Castel verstehen soziale Exklusion als Prozess. Kronauer schreibt: „Ausgrenzung lässt sich nur als Prozess, der im gesellschaftlichen Zentrum beginnt, angemessen erklären.“²⁷² Soziale Ausgrenzung ist demnach nicht im geografischen Sinne als ein Ort am Rand oder außerhalb der Gesellschaft zu verstehen, sondern vielmehr als Vorgang, in dessen Verlauf bestimmte soziale Gruppierungen in Richtung des Randes der Gesellschaft gedrängt werden. Diese Einsicht in die Prozesshaftigkeit ist für die filmische Analyse der sozialen Ausgrenzung sehr hilfreich, diesbezüglich folgt im Verlauf dieser Arbeit noch eine ausführlichere Auseinandersetzung.

Der erste Grund dafür, dass diese Studie die Metapher ‚Innen–Außen‘ auswählt, besteht darin, dass durch sie sowohl der Zustand des ‚Außen‘ als auch die Prozesshaftigkeit der sozialen Ausgrenzung, nämlich der Vorgang vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘, welche im Begriff der sozialen Exklusion enthalten sind, dargestellt und hervorgehoben werden. Die soziale Ausgrenzung wird aufgrund des Prozesses in eine narrative Form übersetzt. Das Narrative beschreibt den Vorgang, in dem räumliche und zeitliche Einzelheiten in einer kausalen Kette von Ereignissen mit Anfang, Mitte und Ende organisiert werden.²⁷³ Mit ihrem Anfang im ‚Innen‘, der Mitte im Bewegungsverlauf und dem Ende im ‚Außen‘ ist das Narrative der sozialen Ausgrenzung der Personen deutlich zu erkennen. Die Konzepte ‚Rand-Kern‘ und ‚Oberschicht–Unterschicht‘ hingegen betrachten die soziale Ausgrenzung aus soziologischer Perspektive statt im Sinne eines dynamischen Prozesses nur als einen Zustand. Der Film bearbeitet das Thema der sozialen Ausgrenzung unter Zuhilfenahme ihrer Narrativität, wie in Kapitel 3.3 noch ausführlich ge-

272 Kronauer, 2002, S. 210.

273 Vgl. Branigan, 1992, S. 2.

zeigt wird. Insofern ist das Konzept ‚Innen–Außen‘ für eine Filmuntersuchung besser geeignet.

Der zweite Grund ist, dass das Konzept ‚Innen–Außen‘ sich in dieser Studie an die horizontale Metapher ‚Zentrum–Peripherie‘ von Kreckel anlehnt. Die Metapher ‚Zentrum–Peripherie‘ von Kreckel fokussiert nicht die Spezifika der sozialen Ausgrenzung in Bezug auf die jeweiligen gesellschaftlichen Strukturen, sondern zielt auf eine allgemeine und kulturübergreifende Beschreibung sozialer Ausgrenzung ab. Kreckel kritisiert die vertikale Metapher, die mit dem Schicht- bzw. Klassenkonzept verbunden ist. Dieses alte Konzept reicht nach Kreckel aufgrund der sich wandelnden gesellschaftlichen Verhältnisse heute nicht mehr aus, um dem Thema der sozialen Ausgrenzung gerecht zu werden. Im Vergleich dazu ist die horizontale Metapher komplexer und stellt die soziale Ungleichheit in der gegenwärtigen globalen Gesellschaft besser dar. In der horizontalen Metapher können „vertikale und nicht-vertikale Ungleichheiten aufgehoben und zueinander in Beziehung gesetzt“²⁷⁴ werden. Vor dem Hintergrund der globalen politischen Verhältnisse „können und sollen [die Formen der sozialen Ungleichheit] auch auf einen gemeinsamen begrifflichen Nenner gebracht werden.“²⁷⁵ Außerdem weist Kreckel darauf hin, dass die horizontale Metapher nicht nur eine objektive, sondern auch eine subjektive Bindung zwischen dem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘ ausdrückt.²⁷⁶ Das entspricht auch den Prämissen dieses Kapitels. Aus diesen zwei Gründen wird die Metapher ‚Innen–Außen‘ für die zu untersuchenden Filme ausgewählt.

Nun soll das Konzept der sozialen Ausgrenzung für die Filmanalyse vorgestellt werden, welches stellvertretend für das Forschungsergebnis dieses ganzen Kapitels steht. Soziale Ausgrenzung ist zu verstehen als subjektive Erfahrung und als medial greifbar. Soziale Ausgrenzung erscheint als filmische Konstruktion und beschreibt einen Zustand von Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder stellt Prozesse dar, in denen Personen oder Gruppen vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ fallen.

Das ‚Innen‘ und das ‚Außen‘ sind als Kontrastphänomene zu betrachten, d. h. das ‚Innen‘ wird als solches nur wahrgenommen, wenn es sich abhebt vom ‚Außen‘, und umgekehrt kommt das ‚Außen‘ nur zu-

274 Kreckel, 1992, S. 51.

275 Ebd., S. 41.

276 Vgl. ebd., S. 49.

stande, wenn es den Kontrast des ‚Innen‘ gibt. Erst durch die Ausgrenzung des Anderen, Abweichenden gewinnt das ‚Innen‘, das eingeschlossene Normale, seine Position. ‚Innen‘ und ‚Außen‘ erweisen sich nicht als individuelle, fixierbare Größen. Vielmehr lassen sie sich nur in ihrer Wechselbeziehung beschreiben.

Zum Schluss bleibt zu betonen, dass ‚Innen‘ und ‚Außen‘ als interpretationsabhängige – kontextspezifische – Deutungsmuster zu verstehen sind. Die Metapher ‚Innen vs. Außen‘ bietet dem Rezipienten zwar kulturübergreifend eine Erfahrungsmöglichkeit über die soziale Ausgrenzung, aber was das ‚Innen‘ und das ‚Außen‘ inhaltlich ausmacht, ist kontextabhängig und interpretationsbedürftig. Die jeweilige Semantik der Begriffe ‚Innen‘ und ‚Außen‘ wird in starkem Maße dadurch definiert, auf welchen Kontext sie sich beziehen. Kulturelle Wirklichkeitskonstruktionen, Interpretationen, Meinungen, Denk- und Verhaltensweisen markieren dabei die Grenzposten, innerhalb derer ‚Innen‘ und ‚Außen‘ empfunden wird. So wird das Bedeutungspotenzial von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ durch seine Zugehörigkeit bzw. seine Opposition zu einer Reihe von anderen Begriffen charakterisiert: Arbeit–Arbeitslosigkeit, Wohlstand–Armut, Familie–Alleinerziehende, Zugehörigkeit–Ausschluss etc. Die Begriffe ‚Innen‘ und ‚Außen‘ werden über diese Zugehörigkeitskonstellationen auf eine komplexe Matrix von Eigenschaften bezogen, die ihnen zugeschrieben oder auch abgesprochen werden können. Gerade diese Eigenschaften sind kulturell konstruiert und bestimmen in der jeweiligen Kultur den Inhalt von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ sowie deren Grenzen. Es gilt deswegen bei der Analyse immer zu beachten, welche soziokulturelle Folie sich im Hintergrund ausbreitet, die das im Vordergrund erscheinende ‚Innen‘ bzw. ‚Außen‘ zustande kommen lässt.

3.3 Filmische Konstruktion sozialer Ausgrenzung von Figuren

Der Philosoph Jacques Rancière betrachtet Kunst im Kontext des Sozialen und bezeichnet Kunst als „eine kulturelle Praxis, in der die gesellschaftliche Bedingtheit des physisch-sinnlichen Grunds der alltäglichen Lebenswelt den Individuen erfahrbar und verhandelbar wird“²⁷⁷. Das

²⁷⁷ Kappelhoff, 2008, S. 13.

bedeutet, die Kunst ist das, was die alltägliche Lebenswelt für die Individuen anschaulich macht. Kappelhoff lehnt sich an das Kunstverständnis von Rancière an und versteht den Film als Möglichkeit, „die gesellschaftlichen, historischen und medialen Bedingungen, die den Raum alltäglicher Wahrnehmung und damit die sinnliche Erfahrbarkeit der Welt festlegen, selbst noch sinnlich greifbar, anschaulich, evident zu machen“²⁷⁸. Film als Kunst stellt also das Soziale als sinnlich evidenten Verhältnis für den Zuschauer dar. Kappelhoff bezeichnet die Ästhetik des Films in diesem Sinne als Utopie des Films: Durch die filmische Ästhetik wird „die soziale Welt in vollkommen sinnlicher Evidenz“²⁷⁹ ausgebreitet. Der Film konstruiert für den Zuschauer also eine Erfahrungswirklichkeit. Diese Studie schließt sich den Ansichten von Rancière und Kappelhoff an und ist der Meinung, dass die Filme von Jia soziale Ausgrenzung für den Zuschauer sinnlich evident machen. Durch die filmische Konstruktion wird die soziale Ausgrenzung als komplexes gesellschaftliches Phänomen wahrnehmbar. Auf der anderen Seite ist soziale Ausgrenzung als Erfahrung gut vorstellbar: Wenn man sich einen Film anschaut und dabei den Eindruck der sozialen Ausgrenzung einer Figur gewinnt, ist dies keineswegs auf wissenschaftliche Kenntnisse des Zuschauers zurückzuführen, sondern auf seine Wirklichkeitswahrnehmung, seine Lebenserfahrung und seine Vorstellungen von sozialer Ausgrenzung. Diese Faktoren schaffen einen ‚innerlichen‘ Maßstab beim Zuschauer, der auch die Grenze setzt, an der die filmischen Figuren als eingeschlossen bzw. integriert oder ausgegrenzt unterschieden werden.

Im vorhergehenden Teil wurde hinsichtlich der sozialen Ausgrenzung die Metapher ‚Innen–Außen‘ als Wahrnehmungskonzept für das gesellschaftliche Verhältnis und damit für den Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ und den Zustand des ‚Außen‘ herausgearbeitet. Im Folgenden wird nun auf filmtheoretischer Ebene dargelegt, dass Filme das gesellschaftliche ‚Innen–Außen‘ sowie den Prozess, den eine bestimmte Figur oder Gruppe vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ durchläuft, zum Ausdruck bringen können.

Da diese Studie soziale Ausgrenzung als subjektive Erfahrung betrachtet, soll hier zunächst kurz erklärt werden, dass der Film beim Zuschauer Wirklichkeitserfahrungen erzeugen kann. Mit Erfahrung ist

278 Ebd., S. 11.

279 Ebd., S. 15.

hier ein bestimmtes Erlebnis eines Menschen gemeint, das sich in Form eines von ihm selbst erlebten und damit selbst wahrgenommenen Ereignisses präsentiert. Der Film verfügt über die Fähigkeit, den Eindruck einer Realitätsähnlichkeit erzeugen zu können, sodass der Zuschauer sich in die filmische Welt involvieren lässt und sie als wirkliche Welt wahrnimmt. Winter schreibt: „Die Repräsentation von Wirklichkeit wird zur Wahrnehmung.“²⁸⁰ Metz legt außerdem nahe: „Der Film löst beim Zuschauer einen Prozess der ‚Partizipation‘ aus, der in gleicher Weise die Wahrnehmung und die Gefühle betrifft (...)“.²⁸¹ Der Film kann durch seine Gestaltungsmittel und seine Erzähltechnik die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen, einen Realitätseindruck erzeugen und dessen Gefühle und Emotionen wecken, wodurch er bei ihm eine Erfahrung der alltäglichen Lebenswelt erzeugt. „Der Realitätseindruck stützt sich also auf gewisse objektive Ähnlichkeiten zwischen dem, was im Film, und dem, was im Alltagsleben wahrgenommen wird.“²⁸² Insofern lässt sich annehmen, dass der Film bei den Zuschauern die Erfahrung sozialer Realität erzeugen kann. Mit den Wechselbeziehungen zwischen außerfilmischer Welt, filmischen Gestaltungsmitteln und Zuschauer wird sich im vierten Kapitel dieser Studie noch ausführlich auseinandergesetzt.

Um herauszufinden, wie das gesellschaftliche ‚Innen–Außen‘ und der Bewegungsprozess der Menschen vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ im Film zum Ausdruck gebracht werden, soll zunächst die strukturelle Verwandtschaft zwischen der sozialen Ausgrenzung und dem Film gezeigt werden. Beide sind Wirklichkeitsrepräsentationen: Soziale Ausgrenzung erfolgt im Rahmen einer sinnhaften Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (der Prozess erzeugt subjektiven biographischen „Sinn“, auch wenn dieser für die betroffene Person mit unangenehmen Erfahrungen verbunden ist) und Film ist die technische Kopplung von Bildern zu kontinuierlichen Abläufen. Dabei ist zu erkennen, dass ein Verfahren der Organisation von Anfang, Mitte und Ende sowohl der sozialen Ausgrenzung und als auch dem Film unterliegt. Die soziale Ausgrenzung, also der Prozess von ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ und der Zustand im ‚Außen‘, transformiert durch ihre Auswahl eines kontingent gesetzten Beginns, eines Ablaufs und Abschlusses diese Be-

280 Winter, 1992, S. 59.

281 Metz, 1974 (zitiert nach Winter, 1992, S. 59).

282 Metz, 1994, S. 1043 (zitiert nach Guynn, 1998, S. 275).

wegung zu einer Handlung. Der Film bedient sich der Möglichkeiten des „Bewegungsbildes“ (Gilles Deleuze) und organisiert aufgrund seiner audiovisuellen Möglichkeiten Ereignisfolgen in der Zeit. Die soziale Ausgrenzung wie der Film bearbeiten also ihr Material, indem sie es in eine narrative Form übersetzen. Aus diesem Grund, also dem Prozessualen der Wirklichkeit und den technischen Bedingungen des Films, ist Film die geeignete Kunstform, soziale Ausgrenzung zu reflektieren.

Außerdem sind sowohl Film als auch alle Begriffe über die soziale Ausgrenzung Darstellungen der gesellschaftlichen Realität. Film ist eine Widerspiegelung des gesellschaftlichen Lebens. Der Soziologe beobachtet ebenso wie der Rezipient des Films soziale Realität von außen. Markus Schroer legt nahe, dass sich sowohl Film als auch Soziologie dem Ziel widmen, „die Gesellschaft zu erkunden und umfassend auszuleuchten“²⁸³. In diesem Sinne ist die Soziologie nicht anders als der Film.

Nun soll die Struktur des filmischen Erzählens bezüglich der Darstellung sozialer Ausgrenzung konkret analysiert werden. Film lässt sich als Erzählung interpretieren. Er erzählt Geschichten und „eine (filmische) Geschichte setzt also ein Geschehen voraus, und die Geschichte eignet sich dieses Geschehen dadurch in spezifischer Weise an, dass sie es mit Erzählkonzepten verbindet“²⁸⁴. Der Film erzählt ein außerfilmisches Geschehen also nicht auf irgendeine beliebige Weise, sondern entsprechend der Denkweise und Gewohnheit des Zuschauers in einer bestimmten Reihenfolge der Einzelheiten. Umgekehrt ist die Bedeutung dem Faktum oder dem Ereignis also nicht inhärent, sondern entsteht durch den Zusammenhang, in den es gestellt wird. Für die Erzeugung der Erfahrung des gesellschaftlichen ‚Innen–Außen‘ und des Prozesses vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ bilden die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Ereignissen im filmischen Erzählen die Voraussetzung. Im Allgemeinen umfasst der Prozess des filmischen Erzählens die Darstellung und Erklärung von Ereignissen.²⁸⁵ Filmische Ereignisse bezeichnet Rainer Winter als einzelne Szenen, die vom Regisseur in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht wurden.²⁸⁶ Die filmischen Ereignisse stehen nicht unabhängig voneinander da, sondern mitei-

283 Schroer, 2012, S. 15.

284 Hickethier, 2001, S. 116.

285 Vgl. Winter, 1992, S. 37.

286 Vgl. ebd.

nander im Zusammenhang und diese Zusammenhänge werden auch vom Zuschauer erwartet. Er versucht, die einzelnen Ereignisse miteinander zu verbinden und damit die ganze filmische Geschichte (Story) zu verstehen. Hickethier beschreibt das filmische Erzählen auf folgende Weise: „Das Erzählen (...) stellt das Gezeigte in Zusammenhänge, zeigt Strukturen auf, die hinter dem Präsentierten bestehen und dieses bestimmen, weil es zwischen dem einzelnen Wahrnehmbaren kausale Beziehung stiftet und damit Geschichten entstehen lässt.“²⁸⁷ Gerade diese Zusammenhänge zwischen den einzelnen filmischen Ereignissen ermöglichen die Erzeugung der Bedeutung vom gesellschaftlichen ‚Innen-Außen‘ bzw. des Prozesses vom einen ins andere. Wie zuvor erläutert, sind ‚Innen‘ und ‚Außen‘ relative Größen. Das bedeutet, sie definieren sich gegenseitig und kommen nur gemeinsam vor. Sie lassen sich nur durch die Beziehung zueinander erkennen. Ein gesellschaftliches ‚Außen‘ wäre ohne die Existenz eines ‚Innen‘ nicht möglich. Die Koexistenz von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ ist die Voraussetzung für eine erfolgreiche filmische Erzählung der sozialen Ausgrenzung. Dadurch, dass das filmische Erzählen die einzelnen filmischen Ereignisse in einen Zusammenhang stellt, kann das Kontrastphänomen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ überhaupt erst erzeugt werden.

Grundsätzlich verweist die Filmnarratologie auf die kausalen und vergleichenden Beziehungen zwischen den filmischen Ereignissen. Im Folgenden wird die filmische Konstruktion des gesellschaftlichen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ und der Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ jeweils auf die beiden Beziehungen hin untersucht.

Die kausale Beziehung ist der üblichste Zusammenhang zwischen den filmischen Ereignissen. Bordwell und Thompson definieren filmische Narrative als „a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space“ und weisen der Kausalität die zentrale Rolle im filmischen Narrativ zu.²⁸⁸ Die Narration eines auf Kausalketten basierenden Films wird von den Zuschauern durch Annahmen und Schlussfolgerungen aus mehreren filmischen Ereignissen erschlossen. Die einzelnen Ereignisse sind durch ihre kausale Verkettung zu einer filmischen Geschichte geworden. Dieser kausale Zusammenhang ist bei der Erzeugung des Prozesses vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ besonders produktiv, indem er die Gründe, die Entwicklung und das Ende der Ausgrenzung einer

287 Hickethier, 2001, S. 110.

288 Bordwell/Thompson, 2003, S. 69.

bestimmten Figur für den Zuschauer logisch und verständlich strukturiert. Es ist daher sehr plausibel, dass der Zuschauer mit der filmischen Darstellung des Anfangs im ‚Innen‘ und des Endes im ‚Außen‘ den Eindruck der sozialen Ausgrenzung einer Figur gewinnen kann.

Darüber hinaus ist das von Bordwell und Thompson als „Parallelismus“ (Parallelism) bezeichnete Verfahren für die Erzeugung des Vergleichseffekts von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ besonders produktiv. Den Grund dafür erklären Bordwell und Thompson so: „Parallelism posits a similarity among different elements.“²⁸⁹ Als Beispiel für den Vergleichseffekt geben sie den Film *Something Different* (1963, R.: Věra Chytilová), in dem das Leben einer Hausfrau und die Karriere einer Turnerin wechselseitig erzählt werden. Da die zwei Frauen keinen Kontakt miteinander haben und ganz unterschiedliche Leben führen, kann der Zuschauer die Geschichten nicht in eine kausale Beziehung setzen. Stattdessen vergleicht der Zuschauer das Handeln und die Situation der zwei Frauen.²⁹⁰ Das Verfahren des Parallelismus regt den Zuschauer also an, filmische Ereignisse zu vergleichen. „A narrative may cue us to draw parallels among characters, settings, situations, times of day, or any other elements.“²⁹¹ Man kann sich also gut vorstellen, dass sich der Parallelismus bei der Erzeugung des Kontrastphänomens von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ als Verständnisrahmen anbietet, da er z. B. das Leben oder die Geschichten von zwei Figuren einem Vergleich aussetzt. Der Zustand einer Figur im ‚Außen‘ könnte somit durch ihr Pendant im ‚Innen‘ sofort zu erkennen sein.

Erzählungen vermitteln nicht nur die Illusion der Abgeschlossenheit, sondern ebenso die Illusion der Vollständigkeit. Sie geben vor, alle relevanten Handlungselemente abzubilden. Gleichzeitig wird damit den Handlungselementen eine Bedeutung für die Erzählung verliehen. Das aber heißt auch: Weil Ereignisse als Handlungselemente in Erscheinung treten, werden sie als relevante Fakten im Rahmen der Erzählung konstruiert. Insofern lassen sich das ‚Innen‘ und das ‚Außen‘, die aus zahlreichen filmischen Ereignissen bestehen, in der ganzen filmischen Erzählung als durchgehende Motive begreifen – sie umfassen mehr als Einzelereignisse.

289 Ebd., S. 69.

290 Vgl. ebd., S. 69.

291 Ebd.

3.4 Zwischenfazit

In diesem Kapitel wurde die soziale Ausgrenzung aus der Perspektive der Phänomenologie und der Phänomenologischen Soziologie vorgestellt, um die Möglichkeit zu schaffen, die filmische Konstruktion der sozialen Ausgrenzung von Figuren zu untersuchen. Demnach ist die soziale Ausgrenzung ein Phänomen, das von Subjekten wahrgenommen wird. Soziale Ausgrenzung ist also subjektive Erfahrung. Diese Studie fragte nach der Wesensstruktur der sozialen Ausgrenzung und den allgemein gültigen, invarianten Strukturen bewusster Aktivität des menschlichen Denkens. Dabei wurden die diesbezüglichen Metaphern aufgegriffen. Es wurde gezeigt, dass die sprachlichen Beschreibungen über die soziale Ausgrenzung zum größten Teil metaphorisch angelegt ist und diese metaphorischen Darstellungen kulturübergreifende und automatisierte Verwendung finden. Metaphern sind der Wissensvorrat, aus dem sich die Menschen bei der Beschreibung sozialer Ausgrenzung bedienen. Die entsprechenden Orientierungsmetaphern sprechen direkt die alltägliche Wahrnehmung der Menschen an. Die Funktion der Metaphern bei der Beschreibung der sozialen Ausgrenzung besteht einerseits darin, dass die Metaphern die soziale Ausgrenzung für die Menschen leicht erfahrbar machen, da die komplexen Sachverhalte der sozialen Ausgrenzung mithilfe von erfahrungsnäheren und physischen Grunderfahrungen strukturiert werden. Andererseits dienen diese Metaphern dazu noch als Filter, der das Wahrnehmungspotenzial der sozialen Ausgrenzung in den Vordergrund und die soziokulturellen Spezifika verschiedener Gesellschaften in den Hintergrund stellt.

Diese Studie basiert schließlich auf der Entscheidung, die Metapher ‚Innen–Außen‘ als Wahrnehmungskonzept für gesellschaftliche Verhältnisse zu fokussieren, um soziale Ausgrenzung von Figuren im Film zu untersuchen. Darauf basierend entwirft diese Studie ein Konzept der sozialen Ausgrenzung für die Filmanalyse, um die filmischen Erzählstrategien der sozialen Ausgrenzung untersuchen zu können: Die soziale Ausgrenzung beschreibt den Zustand einer Figur von einem gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder den Prozess, wie eine Person vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ gerät. Das gesellschaftliche ‚Innen‘ bzw. ‚Außen‘ ist das Ergebnis einer Interpretationsleistung bzw. ein (je weiliges) Interpretationsergebnis. Es gibt also nicht das ‚eine‘ und ‚objektiv‘ gültige Kriterium für ein ‚Innen‘ oder ‚Außen‘. Die Zuschreibungen an ein ‚Innen‘ bzw. ‚Außen‘ sind stets gebunden an den historischen

Kontext einer spezifischen Kultur. Außerdem sind ‚Innen‘ und ‚Außen‘ relative Größen und funktionieren nur durch die Beziehung zueinander.

Das filmische Erzählen setzt filmische Ereignisse in einen Zusammenhang, was es ermöglicht, den Eindruck eines gesellschaftlichen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ zu erzeugen und somit die Bedeutung von sozialer Ausgrenzung zu vermitteln: Die kausale Beziehung der filmischen Ereignisse kann für das Erzählen des Prozesses der Ausgrenzung vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ gute Voraussetzungen bieten und mithilfe des Parallelismus kann der Effekt einer Figur im Zustand des ‚Außen‘ erzeugt werden.

4 Dokufiktion

Eine auffällige Charakteristik von Jias Filmen ist, dass eine Kategorisierung als Spiel- oder Dokumentarfilm bei ihnen schwerfällt, da sich seine Filme häufig auf beide Gattungen beziehen. In diesem Kapitel geht es um Mischformen von Dokumentar- und Spielfilm. Die verschiedenen anzutreffenden Mischformen, die Wirklichkeitskonstruktion bei den Mischformen und ihre Spezifik sollen im Folgenden ausführlich betrachtet werden, um aufzuzeigen, dass die Struktur und Wirkung dieser Mischformen für die Darstellung des Phänomens der sozialen Ausgrenzung eine Schlüsselbedeutung besitzt.

Bei den Mischformen gilt es unter theoretischen Gesichtspunkten nach dem Verhältnis zwischen dem Dokumentarischen und dem Fiktionalen zu fragen, nach der Wirkung von beidem auf den unterschiedlichen Ebenen des Films und den spezifischen Effekten der „Mischung“. Bevor genauer auf die unterschiedlichen Mischformen eingegangen wird bzw. um diese besser voneinander abgrenzen zu können, ist es notwendig, die jeweiligen Formen, den Dokumentarfilm und den Spielfilm, näher zu erläutern (siehe Kapitel 4.1). Anschließend werden die verschiedenen Mischformen vorgestellt und die Problematik bei der Kategorisierung aufgezeigt. Ziel ist es, einen passenden Begriff für die Mischformen in Bezug auf die Darstellung der sozialen Ausgrenzung in Jias Filmen zu erarbeiten (siehe Kapitel 4.2). Zur Annäherung an das Thema der sozialen Ausgrenzung ist das Verhältnis zwischen den Mischformen und der sozialen Realität zu verdeutlichen. Dafür werden die Art der Wirklichkeitskonstruktion und die Spezifik der Mischformen (Dokufiktionen) hinsichtlich der Darstellung der sozialen Realität aus der filmtheoretischen Perspektive untersucht (siehe Kapitel 4.3).

4.1 Filmgattungen: Dokumentarfilm und Spielfilm

Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Dokumentar- und Spielfilm zu definieren, stellt die Grundlage eines angemessenen Verständnisses der Mischformen dar. Daher sollen beide Gattungen, der Do-

kumentar- und der Spielfilm, sowie ihre Abgrenzung voneinander, im Folgenden nochmals erläutert werden, obwohl dies in der Filmwissenschaft bereits ausgiebig diskutiert wurde.

Durch die Entwicklung der Filmtechnik und den stetigen Wandel von theoretischen Auffassungen ist die Definition des Dokumentarfilms einem ständigen Prozess der Veränderung unterworfen. Seit langem ist man sich in der Filmwissenschaft darin einig, dass der Unterschied zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm nicht darin liegt, dass die außerfilmische Realität im Dokumentarfilm in einem höheren Grad präsent ist als im Spielfilm. Der ontologische Status der Filmbilder und ihre visuelle Präsenz für den Zuschauer sind bei einem dokumentarischen Film und bei einem Spielfilm gleich. In der Filmgeschichte beklagen Filmwissenschaftler immer wieder die Schwierigkeit, eine Definition des Dokumentarfilms zu formulieren und ihn gegenüber dem Spielfilm abzugrenzen. Bei den Abgrenzungsfragen wird bislang stets die Bedeutung einer historischen Kontextualisierung betont; somit muss die Geschichte des Dokumentarfilms in Betracht gezogen werden, wie etwa anhand der Studie von Hohenberger über den Dokumentarfilm.²⁹² Allerdings bringt diese historische Betrachtung für den Überblick über die Mischformen wenig. Für das Verstehen der Mischformen ist eine horizontale Sichtweise sinnvoller als die vertikale historische Betrachtung. Daher bietet das Konzept des Dokumentarfilms von Bill Nichols eine geeignete Grundlage, um die Unterschiede zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm aufzuzeigen. Nichols betrachtet den Dokumentarfilm nicht aus der Perspektive des Realitätsabbildungsgrades, sondern unter den Aspekten von Produktion (Institution und Filmmacher), Filmtext und Zuschauer.²⁹³ Nur unter Berücksichtigung dieser Aspekte findet man laut Nichols für den Dokumentarfilm mit seiner Komplexität und Vielfältigkeit in der Filmgeschichte eine Erklärung und die Möglichkeit, ihn vom Spielfilm systematisch zu unterschei-

292 Vgl. Hohenberger, 1998, S. 8–34. Weiter liegen folgende Studien vor: Paech, Joachim: Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: *Journal Film* 23/1990–1991, S. 23–29; Heinze, Carsten: Die Wirklichkeit der Gesellschaft im Film. Dokumentarfilme als Gegenstand der Filmsoziologie. In: Heinze, Carsten / Moebius, Stephan / Reicher, Dieter (Hg.): *Perspektiven der Filmsoziologie*. Konstanz/München, 2012, S. 78–100.

293 Vgl. Nichols, 2001, S. 20–41.

den.²⁹⁴ Die vorliegende Studie lehnt sich an Nichols' Konzept an und betrachtet Dokumentarfilm und Spielfilm jeweils als eine Einheit, die in beiden Fällen von den Aspekten Produktion, Filmtext und Zuschauer gemeinsam bestimmt wird.²⁹⁵ Außerdem wird der Realitätsbezug beider Gattungen erläutert bzw. verglichen, weil er für das Verstehen der später diskutierten Art der Wirklichkeitskonstruktion der Mischformen unbedingt notwendig ist. Im Folgenden werden nun die zwei Gattungen unter Berücksichtigung der oben genannten Aspekte konkret dargestellt.

Nichols weist zunächst darauf hin, dass große Institutionen wie z. B. die European Documentary Union, das National Film Board of Canada u. a., welche Dokumentarfilme produzieren, auch bei der Definition des Dokumentarfilms eine große Rolle spielten. Solche großen Institutionen entwickelten mit ihren Filmen eine bestimmte Art der dokumentarischen Filmsprache, die auf dem Filmmarkt als Konvention oder Standard fungiert. Die Filmemacher des Dokumentarfilms wollen beim Zuschauer den Eindruck erwecken, dass Ereignisse, die bereits stattgefunden haben, lediglich sachlich dargelegt werden. Der Dokumentarfilm vermittelt dem Zuschauer „einen spezifischen Sinn für das Reale“²⁹⁶. Der dokumentarische Charakter besteht eigentlich nicht in der Realitätsabbildung, sondern darin, dass Dokumentarfilme einen „Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referenziellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit versprechen oder erkennen lassen“²⁹⁷.

294 Neben Nichols, der anhand mehrerer Aspekte den Dokumentarfilm vom Spielfilm unterscheidet, versuchen noch Ellis und McLane, mit Verweis auf verschiedene Merkmale die Grenze zu ziehen, nämlich anhand der (1) subjects; (2) purposes, viewpoints, or approaches; (3) forms; (4) production methods and techniques sowie der (5) sorts of experience they offer audience. Vgl. Ellis, Jack C. / McLane, Betsy A.: *A New History of Documentary Film*, New York/London: Continuum 2009, S. 1. Außerdem schlägt Hohenberger noch ein weiteres Merkmal vor: die unterschiedliche Ökonomie des Dokumentar- bzw. Spielfilms. Dies bezieht sich vor allem auf den finanziellen Aufwand und die Vertriebswege. Vgl. Hohenberger, 1998, S. 20.

295 Es gilt allerdings zu erwähnen, dass sich diese Studie zwar an Nichols Konzept anlehnt, aber nicht all seinen Ansichten zustimmt. Dies betrifft die Seite der Zuschauer. Während Nichols die aktive Rolle der Zuschauer bei der Rezeption kaum berücksichtigt, geht die vorliegende Studie vom pragmatischen Ansatz aus (dies wird in Kapitel 4.3.1 noch gezeigt) und betont den Beitrag der Zuschauer bei der Rezeption.

296 Vgl. Guynn, William Howard (1980/90): *Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer*. In: Hohenberger, 1998, S. 275.

297 Heller, 2001, S. 18.

Heller schreibt dazu weiter: „Dieser referenzielle Mehrwert vermittelt sich weniger über die manifesten Bildinhalte des Films als über dessen Form.“²⁹⁸ Dieses Verständnis betont, dass sich beim Dokumentarfilm der Gewinn an Authentizität mehr der Form als der Übereinstimmung der Filmbilder mit der außerfilmischen Realität verdankt. Die gleiche Meinung vertritt auch Hickethier: „Dokumentarische Glaubwürdigkeit besteht im Realismuseindruck, der mit Erzählprinzipien (Perspektivität, Nähe-Distanz-Relationen, Authentizitätsversicherungen) erzeugt wird.“²⁹⁹ Um das Ziel der Authentizität und Objektivität zu erreichen, entwickelten die Filmemacher im Laufe der Zeit eine mehr oder weniger gemeinsame Filmsprache. Zum Beispiel reduziert der Dokumentarfilm den Einsatz der subjektiven Kamera, um seine Subjektivität zu verschleiern. Der Herstellungsprozess wird als Teil der Realität in Szene gesetzt, damit ein Eindruck von Objektivität erweckt wird.³⁰⁰ In diesem Fall wird die Illusion einer fiktiven Welt im Kopf des Zuschauers mithilfe der Suggestion seines Status als Augenzeuge des filmischen Herstellungsprozesses verhindert. Im Dokumentarfilm werden zudem häufig Laiendarsteller, Dialekt, eine wacklige Kamera, Interviews, Archivaufnahmen usw. eingesetzt. Durch die Aktivierung solcher bestimmter genrespezifischer Schemata wird Authentizität und ‚Objektivität‘ vermittelt. Für eine systematische dokumentarische Filmsprache gilt es hier Bill Nicholss Konzept „voice of documentary“ zu beachten, in dem dieser eine Typologie von vier Darstellungsmodi des Dokumentarfilms entwickelt, die ihn strukturell vom Spielfilm unterscheiden.³⁰¹

298 Ebd.

299 Hickethier, 2001, S. 201.

300 Hohenberger weist sogar deutlich darauf hin, dass im Dokumentarfilm in der filmischen Realität auf die nichtfilmische Realität hingewiesen werden muss, um Bezüge zur Gewinnung des Materials offenzulegen. Vgl. Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnologischer Film. Jean Rouch. Hildesheim, 1988, S. 37. Eine Offenbarung der filmischen Konstruktion erzeugt hier keine Irritation beim Zuschauer, sondern bestätigt vielmehr die an die Gattung geknüpften Erwartungen.

301 Die vier Modi sind jeweils Expository Mode, Observational Mode, Interactive Mode und Reflexive Mode. Siehe: Nichols, Bill: Dokumentarfilm – Theorie und Praxis. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin, 1998, S. 164–182; Nichols, Bill: The voice of Documentary. In: Rosenthal, Alan (Hg.): New Challenges for Documentary. Berkeley, 1988, S. 48–63.

Der Einfluss großer Institutionen ist auch beim Spielfilm kaum zu übersehen. Hollywood-Spielfilme beeinflussen weltweit in hohem Maße, wie in einem kommerziell erfolgreichen Spielfilm die Narration aufgebaut und die Kamera geführt werden muss. Zum Beispiel hat Hollywood in Bezug auf die Dramaturgie das klassische Modell entwickelt, das mittlerweile weit verbreitet ist.³⁰² Eder fasst die dramaturgischen Strategien des populären Films als „Dreiaktstruktur“ auf: Im ersten Teil werden Personen und Umgebung eingeführt (Exposition), im folgenden Teil wird der Konflikt aufgebaut und kompliziert (Konflikt) und im letzten Teil wird der Konflikt zum Höhepunkt geführt und eine Lösung angeboten (Auflösung).³⁰³ Im Unterschied zum Dokumentarfilm stellt der Spielfilm eine Welt dar, die der Filmemacher nur für diesen Film entwirft. Diese Welt muss keine Referenz in der realen Existenz haben. Die Spielfilme bleiben also bei ihrer eigenen ‚Systemwirklichkeit‘³⁰⁴ und müssen nicht notwendigerweise über diese hinausweisen. Dazu erklärt Paech aus der zeitlichen Dimension: Während der Dokumentarfilm als Beweis für die Abwesenheit des Ereignisses funktioniert, erzählt der Spielfilm alles, das zum Vergnügen des Zuschauers anwesend ist.³⁰⁵ Außerdem muss der Filmemacher die Ganzheit der filmischen Welt erschaffen. Das bedeutet, die Kohärenz dieser fiktiven Welt muss mittels eines funktionellen Zusammenhangs aller ihrer Elemente gebildet werden. Spielfilme sollen Zufälle ausschalten, während die Dokumentarfilme sie im Gegensatz dazu häufig beinhalten. Von der Geschlossenheit der filmischen Story bis hin zu allen kleinen Details soll im Spielfilm für den Zuschauer eine Glaubwürdigkeit aufgebaut werden. Um beim Zuschauer eine Illusion des ‚Dabeiseins‘ in der fiktiven Welt zu erzeugen,

302 Bordwell arbeitet z. B. anhand des Hollywoodkinos die Merkmale des „klassischen Kanons“ heraus. Vgl. Bordwell, David: *The classical Hollywood style, 1917–1960*. In: Bordwell, David / Straiger, Janet / Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, 1985, S. 1–84.

303 Vgl. Eder, 2007, S. 24–25.

304 Vgl. Schmidt, 2000, S. 14–15. Schmidt versteht Fiktionalität als literarische Diskursqualität, die nicht auf wahre Rede und nützliches Handeln verpflichten muss, sondern auf die Beachtung und Prämierung ästhetischer Werte orientiert ist. Nach ihm betrachtet Kunst die Gesellschaft unter einer systemspezifischen Spezialperspektive, die sich in einer ästhetischen Form präsentiert und keine normative Referenz aus der Realität haben muss. Insofern besitzt der Spielfilm als Kunst eigene „Systemwirklichkeit“.

305 Vgl. Paech, 1990/1991, S. 24.

versucht der Spielfilm einerseits, den Kamerablick mit dem Blick des Zuschauers zu identifizieren. Die Kamera bietet einige perspektivische Blickpunkte auf das Dargestellte an und der Zuschauer kann diese dank seiner Medienerfahrung übernehmen. Andererseits zeigt der Spielfilm die Montage nicht, sondern versucht üblicherweise, seine Gestaltungsmittel zu verstecken.

Obwohl die Filmemacher beim Dokumentarfilm und beim Spielfilm unterschiedliche Intentionen haben und die Filme hinsichtlich der Kameraführung und Narration verschiedene Strategien einsetzen, werden diese Gattungscodes letztlich vom Zuschauer eingelöst. Die Zuschauer verfügen über unterschiedliche Erwartungen für Dokumentar- und Spielfilm.³⁰⁶ Während im Spielfilm eine phantasmatische und spannende Story erwünscht ist, erwartet der Zuschauer im Dokumentarfilm ein starkes Gefühl von Realität. Der Dokumentarfilm sollte einen bestimmten Zugang zu einem sozialen Thema vermitteln, darin etwas Neues zeigen, informieren oder überzeugen. Roger Odin unterscheidet verschiedene Lektürewesen, um Dokumentar- und Spielfilm zu unterscheiden. Dabei liegt das Kriterium im „Enunziator“³⁰⁷: Den Dokumentarfilm kennzeichnet nach Odin das „reale Ursprungs-Ich“, während im Spielfilm vom Zuschauer das „fiktive Ursprungs-Ich“ gebildet werde. Außerdem geht es auch darum, „wie die Zuschauer einen Film rezipieren und ob er den Konventionen [der Gattungen] folgt“³⁰⁸. In jedem Fall sind Dokumentar- und Spielfilm nicht als Gegensätze, sondern im Sinne eines Differenzverhältnisses zu begreifen.

Dieses Konzept mit den drei Aspekten Produktion (Institution und Filmemacher), Filmtext und Zuschauer ermöglicht ein komplexes und dynamisches Verständnis der Filmgattungen. So wird die Sackgasse von Fehlverständnissen aufgrund der einseitigen Betonung von Aspekten, wie z. B. der Grade der Wirklichkeit im Film oder der filmischen Darstellungsverfahren, vermieden. Dieses Konzept, eine Filmgattung als Produkt aus diesen drei Faktoren zu betrachten, bietet die Grundlage

306 Guynn stellt z. B. fest, dass der Zuschauer weiß, dass ihn bei einem Dokumentarfilm nicht dasselbe Vergnügen erwartet wie bei einem Spielfilm. Vgl. Guynn, William Howard (1980/90): Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. In: Hohenberger, Eva (Hg.) (1998): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin, 1998, S. 266–285. Hier S. 274.

307 Vgl. Odin, 1998, S. 287.

308 Hoffmann, 2012, S. 23.

für ein systematisches Verständnis des Phänomens der „Mischung“ in den Mischformen und daher ist es für die vorliegende Studie sinnvoll.

Zum Schluss gilt es zu erwähnen, dass die drei Aspekte nicht isoliert voneinander bleiben, sondern sich gemeinsam entwickeln und beeinflussen. Die Gestaltung von Filmen spiegelt die Erwartung der Zuschauer wider und diese entwickelt sich in der Auseinandersetzung mit den Filmgattungen. In den Filmen lassen sich die Gestaltungsstrategien, mit denen die Produzenten die Erwartung der Rezipienten befriedigen und auch steuern, als Formen dokumentarischer oder fiktionaler Gestaltung nachweisen. Von daher ist eine Gattung

„nicht einfach ein objektiv abzugrenzendes Corpus von Produkten (...), sondern insofern ein Bewußtseinsphänomen, als es die praktische Arbeit, die ‚Strategien‘ der Produzierenden, und die Erwartungshaltung, den Anspruch der Rezipienten, steuert. Sie setzt einen mehr oder weniger gemeinsamen Erfahrungsschatz aus vorangegangenen Produktionen bei den Beteiligten voraus, eine Erkenntnis von abschätzbaren Spielräumen für Konstanten und Varianten, von strukturellen, historisch sich entwickelnden Zusammenhängen zwischen bestimmten Formen und Motiven, Inhalten und Intentionen.“³⁰⁹

4.2 Kategorisierung der Mischformen und Definition der Dokufiktion

Filmgattungen werden nach verschiedenen Verwendungs- und Darstellungsformen klassifiziert, anhand derer man auch zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm unterscheiden kann. Allerdings muss diese Kategorisierung als Idealfall verstanden werden, wohingegen es in der Praxis zahlreiche Mischformen gibt, die sich zwischen den beiden Polen Dokumentarfilm und Spielfilm befinden und sich daher nicht eindeutig einem der beiden zuordnen lassen. Vor allem seit den 1990er Jahren kommen immer häufiger Mischformen von Dokumentar- und Spielfilm vor, z. B. verwenden Dokumentarfilme beim dramaturgischen Aufbau Stra-

309 Kreuzer, 1979, S. 20. Diese Aussage bezieht Kreuzer zwar auf den Kontext einer Fernsehsendung, aber der Begriff der Gattung ist so auch in der Literatur- und Medienwissenschaft allgemein gebräuchlich.

tegien des Spielfilms, um ihre Inhalte spannender zu präsentieren und die Emotionalität des Zuschauers zu wecken.³¹⁰ Spielfilme wiederum greifen Gestaltungsverfahren des Dokumentarfilms wie wacklige Handkamera, on location und Laiendarsteller auf, um eine Glaubwürdigkeit ihrer filmischen Story zu schaffen. Solche Mischformen sind seit etwa zwanzig Jahren Gegenstand des Interesses von Filmwissenschaftlern³¹¹ und sie werden generell als Doku-Hybriden³¹² bezeichnet. Aufgrund der Vielfältigkeit ihrer Formen entziehen sich Doku-Hybriden bis heute einer genauen begrifflichen Definition. Was genau solche „Hybriden“ ausmacht, wird von Filmwissenschaftlern meist anhand von Einzelpänomenen beschrieben.³¹³

Hickethier und Steinmetz haben mehrere Formen von Doku-Hybriden herausgearbeitet, wie z. B. die nachgestellte, fiktive Dokumentation innerhalb eines Spielfilms, den dokumentarischen Einschub innerhalb einer Fiktion, die Konstruktion der Fiktion im Modus des Dokumentarischen, die Nachinszenierung von Realem, das essayistische Montieren von Realem usw.³¹⁴ Allerdings sollte die Betrachtung der Doku-Hybriden meines Erachtens nicht ausschließlich aus der Perspektive der Mischformen von dokumentarischen und fiktionalen Gestaltungsverfahren erfolgen, da sonst die große Gefahr besteht, die spezifischen Bedeutungen der Mischung von Dokumentarischem und Fiktionalem selbst außer Acht zu lassen. Dabei wird leicht die Schlüsselrolle des Zuschauers, die gerade für die Doku-Hybriden sehr wichtig ist, übersehen. Sinnvoller wäre es, sowohl ihre Formen der Mischung

310 In manchen Studien werden diese Mischformen als Dokumentarfilmsubgenre bezeichnet. Vgl. Heinze, 2012, S. 95.

311 Das bedeutet allerdings nicht, dass solche Mischformen erst damals entstanden. Die Geschichte der Mischformen ist so alt wie die Geschichte des Films selbst. Ausführliche Darstellungen darüber siehe z. B. bei Hoffmann, 2012, S. 23.

312 Der Begriff „Doku-Hybride“ bezeichnet eigentlich nicht nur die Mischformen aus Dokumentarfilm und Spielfilm, sondern außerdem aus Animations- und Experimentalfilm; Doku-Hybriden sind also Gattungshybride. In der vorliegenden Studie bezieht sich der Begriff Doku-Hybride, entsprechend dem Forschungsgegenstand nur auf (die Mischung von) Dokumentar- und Spielfilm.

313 Siehe z. B. die Studien von Rhodes/Springer, 2006; Juhasz/Lerner, 2006; Hießnauer, 2010, S. 17–28; Mundhenke, 2010, S. 29–37; Hoffmann/Kilborn/Barg, 2012.

314 Vgl. Hickethier, 2001, S. 204–207; Steinmetz, 1995, S. 164–181. Ähnliche Ansichten vertritt noch Grassl, Monika: Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung. Berlin, 2007.

als auch ihre spezifischen Effekte für den Zuschauer zu berücksichtigen. Nur auf diese Weise lassen sich die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Doku-Hybriden begreifen.

Entsprechend ihrer Form und ihrer Formate in Fernsehen³¹⁵ oder Film werden die Doku-Hybriden in der Medienwissenschaft unterschiedlich definiert und klassifiziert. So wird z. B. unterschieden zwischen mock-documentary (mockumentary), fake documentary, documentary drama, docutainment³¹⁶, Pseudo-Dokus usw. Bislang liegen nur sehr wenige einschlägige deutschsprachige Veröffentlichungen zu Doku-Hybriden vor, somit wird vor allem die anglo-amerikanische Literatur rezipiert, die sich viel früher als der deutschsprachige Raum mit Doku-Hybriden beschäftigte.³¹⁷ Trotz unterschiedlicher Kategorisierungsansätze und -kriterien hinsichtlich der Doku-Hybriden ist die Kategorisierung von Springer und Rhodes für diese Studie am sinnvollsten. Springer und Rhodes unterscheiden allgemein zwei Formen von Doku-Hybriden im Film: mock-documentary (auch mockumentary, docufiction, Pseudo-Dokus, fake documentary oder fiktive Dokumentationen) und documentary drama (auch docudrama, docutainment, Dokumentarspiel). Dabei werden das Dokumentarische und die Fiktionale jeweils auf der Ebene der Gestaltung und der filmischen Storys betrachtet.³¹⁸ Eine mock-documentary ist ein Film, der fiktive Ereignisse oder Biografien (fiktionaler Inhalt) mit den Gestaltungsmitteln des Do-

315 Meist werden für die Formate der Doku-Hybriden im Fernsehen Bezeichnungen wie TV-Dokumentation, Pseudo-Doku, Reality-TV verwendet. Als deutschsprachige Studien über Doku-Hybriden im Fernsehen liegen z. B. vor: Hißnauer, Christian: *Hybride Formen des Erinnerns: Vorläufer des Doku-Dramas in den 1970er Jahren*. In: Heinemann, Monika et al. (Hg.): *Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch*. München, 2011; Steinle, Matthias: *Good Bye Lenin – Welcome Crisis! Die DDR im Dokudrama des historischen Event-Fernsehens*. In: Ebbrecht, Tobias et al. (Hg.): *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Marburg, 2009.

316 Zu ausführlichen Erklärungen zum Docutainment vgl. Wolf, F.: *Alles Doku – oder was?* Düsseldorf, 2003.

317 Vgl. Hißnauer, 2011b, S. 192. Es gibt zudem folgende weitere deutschsprachige Studien über Doku-Hybriden: Hißnauer, 2010, S. 17–28; Mundhenke, 2010, S. 29–37; Hoffmann/Kilborn/Barg, 2012. Aus dem oben genannten Grund werden die originalen englischen Bezeichnungen auch in dieser Studie übernommen, um Missverständnisse über die Begriffe zu vermeiden.

318 Vgl. Rhodes/Springer, 2006, S. 1–9. Dabei weisen sie darauf hin, dass zwischen Doku-Hybriden als Film- und als Fernsehformat unterschieden werden sollte. In dieser Studie geht es um die Doku-Hybriden im Film.

kumentarfilms (dokumentarische Form) zum Ausdruck bringt. Genauer definiert Hißnauer mock-documentary folgendermaßen: „Eine fiktive Geschichte wird im Stil einer herkömmlichen Dokumentation jener Zeit erzählt.“³¹⁹ Dagegen ist das documentary drama ein Film, der historische Ereignisse oder Personen (dokumentarischer Inhalt) mithilfe der Darstellungsverfahren des Spielfilms (fiktionale Form) darstellt.³²⁰ Was den Aspekt des Rezipienten betrifft, wird der Unterschied zwischen beiden Formen so beschrieben: „Docudrama asserts that what it re-presents occurred much like what we see unfold on the screen; mock-documentary asserts that what it presents is much like what we conventionally see in documentary.“³²¹ Zwar lassen sich viele Doku-Hybriden anhand dieser Unterscheidung einem der beiden Genres zuordnen, es muss aber auch gesagt werden, dass sie insgesamt zu grob und allgemein gehalten ist. In der Praxis kann die Grenze oft nicht trennscharf gezogen werden und es gibt immer einige Filme, die neben oder zwischen die Vorgaben dieses dichotomen Schemas fallen. Dieser Kategorisierungsansatz stellt meines Erachtens nur eine der Möglichkeiten dar, um die unterschiedlichen Doku-Hybriden zu differenzieren.³²² Dennoch ist er für diese Studie sehr hilfreich, weil einerseits die zu untersuchenden Filme von Jia Zhangke, die im Grunde genommen fiktive Storys mit dokumentarischen Gestaltungsverfahren erzählen, im Rahmen der mock-documentary gut zu verorten sind. Andererseits lässt sich die Spezifik der Doku-Hybriden mit diesem Kategorisierungsan-

319 Hißnauer, 2010, S. 24.

320 In Hinblick auf den Film lehnen sich Ebbrecht und Steinle an das Konzept von Paget an und fassen unter dem Begriff Dokudrama Filme mit zeithistorischen und aktuellen Stoffen, die mit dem Versprechen einer ‚true story‘ ihre Geschichte im Modus des Dramas behandeln. Vgl. Ebbrecht/Steinle, 2008, S. 251. Dieses Verständnis ist meines Erachtens mit der Definition von Springer und Rhodes im Grunde genommen identisch.

321 Lipkin/Paget/Roscoe, 2006, S. 23.

322 Mundhenke ist der Ansicht, dass anstelle von Kategorisierungen jeder Doku-Hybride eingehend zu analysieren ist; dabei sei jeweils eine empirische Einbeziehung der Zuschauersicht auf die hybriden Formen, die in der medialen Wahrnehmung eine immer größere Rolle spielen, zu leisten. Er führt mit zwei Beispielfilmen, *CSA – Confederate States of America* (R.: Kevin Willmott, 2004, USA) und *Dial History* (R.: Johan Grimmonprez, 1997, Belgien), den Diskurs der Inkongruenz ein, der vom Weltwissen und dem mediales Wissen des Zuschauers determiniert wird. Ausführliche Information siehe: Mundhenke, 2010, S. 29–37.

satz sichtbar machen, was später noch ausführlich erläutert werden soll (siehe Kapitel 4.3.3). Bevor auf die mock-documentary intensiver eingegangen wird, soll auch die andere Form, also das documentary drama, kurz vorgestellt werden, um die Charakteristika des mock-documentary im Kontrast noch deutlicher hervortreten zu lassen.

Christian Hißnauer identifiziert die folgenden sechs Formate der Hybridformen im Fernsehdokumentarismus: Dokumentarspiel, Doku-Drama, Interviewdokumentarismus, Fake-Doku, Fiktive Dokumentation, Real-Life-Soap (Doku- und Reality-Soap).³²³ Im deutschen Fernsehen wird das documentary drama oft für die Darstellung historischer Themen/Geschichten eingesetzt. Der Beitrag der Hybridform liegt laut Hißnauer darin, „die historische Spielhandlung in verschiedene Perspektiven aufzuspalten, von denen keine über die anderen dominiert, sondern die sich erst sukzessive in ihrer Konfrontation und Konstellation zu einem Geschichtsbild zusammenfügen“³²⁴. Die documentary drama bietet dabei ein spezielles Ausdruckspotenzial als Dokumentarfilme, die häufig die kollektive Vergangenheit thematisieren. Ebenfalls bekannt und erfolgreich sind die z. B. Biopics, die inzwischen schon als eigenständiges Genre eingeordnet werden. Biopics als Doku-Hybriden stellen historisch belegbare Personen in fiktionalisierender Form dar.

Im Folgenden wird aufgrund des Forschungsgegenstandes dieser Studie ausführlich auf die mock-documentary eingegangen. Die mock-documentary zieht erst seit etwa einem Jahrzehnt die Aufmerksamkeit der Filmwissenschaft auf sich. Einen Meilenstein für die Untersuchung der mock-documentary bildet die Studie „Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality“ von Roscoe und Hight aus dem Jahr 2001. Zum ersten Mal wird dort der Begriff der mock-documentary klar benannt: Sie bezeichnet einen Film mit fiktivem Text und dokumentarischem Aussehen. Im Grund genommen analysieren Roscoe und Hight die mock-documentary in Opposition zum Dokumentarfilm. Die mock-documentary wird von ihnen hinsichtlich der Intention des Filmemachers, des Filmtexts und der Rezeption des Zuschauers mit dem Dokumentarfilm verglichen, um sie verorten und definieren zu können.³²⁵ Außerdem wird dort das Charakteristikum der Subversi-

323 Vgl. Hißnauer, 2011a.

324 Hißnauer, 2011a, S. 106.

325 Dies lässt sich auch formal an zwei Punkten erkennen – einerseits widmet sich in der Studie von Roscoe und Hight ein gesondertes Kapitel der Definition des

on als kennzeichnend für diese Filmgruppe benannt. Das Moment der Subversion kann sich dabei sowohl auf den Diskurs des Dokumentarischen als auch auf die soziale Realität beziehen. Das bedeutet, die mock-documentary fordert den Diskurs des Dokumentarischen heraus oder parodiert und kritisiert die soziale Realität.

Darüber hinaus gilt es zu erwähnen, dass Roscoe und Hight die mock-documentary noch von der drama-documentary unterscheiden, um erstere hervorzuheben und sie von anderen ähnlichen Doku-Hybriden deutlich abzugrenzen. Gemeinsam ist beiden, dass sie ein fiktives Ereignis mit dokumentarischem Code darstellen. Die drama-documentary allerdings strebt im Prinzip wie der Dokumentarfilm nach dem Diskurs des Dokumentarischen, während die mock-documentary gegenüber dem Diskurs des Dokumentarischen Subversion übt. Die Subversion ist hier also der entscheidende Unterschied. Außerdem geht es in der Schlüsseldebatte zur mock-documentary eher um die filmische Repräsentation, ihren Stellenwert als kulturelle Ikone und Institution in der sozialen Realität sowie um die Einstellung der mock-documentary zum Diskurs des Dokumentarischen, hingegen bei der drama-documentary meist um den Filminhalt, also die filmischen Storys. Nach den Autoren lassen sich alle Doku-Hybriden, die ein fiktives Ereignis mit dokumentarischen Gestaltungsverfahren darstellen, in diese zwei Gruppen einteilen: mock-documentary und drama-documentary. Um einen Film den oben genannten dichotomen Kategorien zu teilen zu können, müssen sowohl die Intention des Filmemachers, die Repräsentation des Filmtextes als auch die aktive Konstruktion des Zuschauers berücksichtigt werden. Ein Beispiel für die drama-documentary geben Roscoe und Hight mit dem Film *Schindler's List* (R.: Steven Spielberg, USA, 1993).³²⁶

Dokumentarfilms, um die mock-documentary einzuführen, und andererseits erkennt man es am Terminus „mock-documentary“ selbst.

- 326 Als Doku-Hybride mischt Spielberg im *Schindler's List* auf der Inhaltsebene historische Fakten und künstlerische Fiktionen, auf der Gestaltungsebene verwendet er einen hohen Anteil an dokumentarischer Kamera und zugleich die Dramaturgie eines Spielfilms. *Schindler's List* wird von Roscoe und Hight der Kategorie drama-documentary zugeordnet, weil der Filmemacher Spielberg zum Ersten auf Objektivität zielt und der Filmtext die Aufmerksamkeit nicht auf seine Form, sondern auf die dargestellte filmische Story lenken will. Zum Zweitens übt der Filmtext keine Subversion gegenüber der Bedeutung der Geschichte des Holocaust aus und zum Dritten die Zuschauer den Film generell als realitätsnah ansehen. Außerdem ist zu erwähnen, dass *Schindler's List* in

Mit dem Konzept der fake documentary verfolgen wiederum Juhasz und Lerner die Richtung der mock-documentary. In ihrer Studie „F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing“ erweitern sie die Grenzen der mock-documentary noch, indem sie den Begriff der fake documentary aufstellen. Für sie ist „mock“ nur eine von vielen Einstellungen, die die fake documentary zum Diskurs des Dokumentarischen und zur sozialen Realität annehmen kann. Die fake documentary kann aber auch kopieren, imitieren, ironisieren, invertieren usw.³²⁷ Juhasz definiert fake documentary auf folgende Weise:

*„Fake documentaries are fiction films that make use of (copy, mock, mimic, gimmick) documentary style and therefore acquire its associated content (the moral and social) and associated feelings (belief, trust, authenticity) to create a documentary experience defined by their antithesis, self-conscious distance.“*³²⁸

Es ist zu erkennen, dass sich sowohl die mock-documentary von Roscoe und Hight als auch die fake documentary im Sinne von Juhasz in Opposition zum Dokumentarfilm verorten lassen und die Subversion betonen.³²⁹ Die Subversion wird also der mock- und fake documentary übereinstimmend als Kennzeichen zugeschrieben. Auch sonst sind die zwei Termini meines Erachtens nicht wesentlich voneinander zu unterscheiden.³³⁰ Auch Juhasz äußert sich dahingehend, dass mock-documentary eine alternative Bezeichnung zu fake documentary ist.³³¹

Während die zwei Studien in Bezug auf das Konzept der mock-documentary homogene Ansichten zeigen, liegen ihnen in Bezug auf die Unterkategorisierung innerhalb der mock-documentary unter-

manchen Studien auch als Dokudrama definiert wird. Vgl. Ebbrecht, Tobias: Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust. Bielefeld, 2011. Dies bestätigt, wie vorher schon erwähnt, dass es in den Doku-Hybriden unterschiedliche Kategorisierungsansätze und -kriterien gibt.

327 Vgl. Lebow, 2006, S. 223.

328 Juhasz/Lerner, 2006, S. 7.

329 Ein Zitat kann diese Ansicht von Juhasz verdeutlichen: „A fake documentary engages disingenuousness, humor, and other formal devices to create critical or comic distance between itself and documentary's sobriety, truth, and rationality.“ Vgl. Juhasz/Lerner, 2006, S. 1.

330 Da beide Termini in wesentlichen Punkten ähnlich sind, verwendet dieser Text im Folgenden einheitlich den Begriff mock-documentary.

331 Vgl. Juhasz/Lerner, 2006, S. 7.

schiedlichen Herangehensweisen zugrunde. Anhand ihres Grades an „mock-dockness“ schlagen Roscoe und Hight ein Schema vor, um die mock-documentary zu differenzieren. Die Kriterien dafür liegen im Zusammenwirken der Intention des Filmemachers, der Konstruktion des filmischen Textes und der Position des Zuschauers. Roscoe und Hight identifizieren dabei die Parodie als den ersten, Kritik als zweiten und die Dekonstruktion als den dritten Grad.³³² Bei der ersten Kategorie geht es um mock-documentaries, die die Aspekte der populären Kultur parodieren, wobei der Diskurs des Dokumentarischen grundsätzlich eingehalten wird. Der Kontrast zwischen der Absurdität des Dargestellten und der Ernsthaftigkeit seiner Darstellung führt zur Parodie gegenüber der sozialen Realität. Die mock-documentaries des zweiten Grads, für die die Kritik kennzeichnend ist, sind hingegen in ihrer Einstellung gegenüber der sozialen Realität kritischer als Parodien. Die Filme dieses Grades verwenden zwar die dokumentarischen Darstellungsverfahren, verweisen aber dabei im Vergleich zum ersten Grad mehr auf ihre medialen Konstruktionsprozesse. Dennoch wird der Diskurs des Dokumentarischen hier noch nicht grundlegend in Frage gestellt. Beim dritten Grad geht es schließlich um eine nachhaltige Kritik am Diskurs des Dokumentarischen und eine mediale Dekonstruktion. Diese Dekonstruktion versucht zunächst, den Zuschauer durch ihr dokumentarisches Darstellungsverfahren glauben zu machen, was er im Film sieht und hört. Im weiteren Verlauf wird durch den Filminhalt zunehmend die Skepsis des Zuschauers gegenüber dem dargestellten Sachverhalt geweckt. Dies führt zu Zweifeln und Misstrauen des Zuschauers an der vermeintlichen Glaubwürdigkeit des Dokumentarfilms. Das Problem dieses geschilderten Kriteriums der Differenzierung bzw. Kategorisierung, also des Grades an „mock-dockness“, besteht darin, dass die Grenzen zwischen diesen Graden in der Praxis oft zu schwer zu messen sind, sich also auch viele Filme damit schwer kategorisieren lassen. Dies haben auch die Autoren selbst zugegeben: „Our degrees are fluid groupings.“³³³

Aufgrund der Vielfältigkeit der fake documentary versucht Jesse Lerner, sie in kleinere Einheiten zu unterteilen, statt sie einheitlich zu definieren. Er schlägt vor, die fake documentary, je nach Objekt der Subversion, in drei Gruppen zu unterteilen: bezüglich der Geschichte,

332 Vgl. Roscoe/Hight, 2001, S. 67–75.

333 Ebd. S. 67.

der Identität und Abweichung sowie bezüglich der Wahrheitsbehauptung des Dokumentarfilms selbst (on history, on identity and difference, and on the truth claims of documentary itself).³³⁴ Die fake documentary rekonstruiert die Geschichte und stellt ihre Glaubwürdigkeit in Frage. Mit „Identität und Abweichung“ ist gemeint, dass die fake documentary etwa nationalen Stolz und Klischees in Frage stellt, während der Dokumentarfilm oft solche als Identifikationen konstruiert. Fake documentaries mit Referenz zur Wahrheitsbehauptung des Dokumentarfilms wollen zeigen, dass auch Dokumentarfilme, z. B. des Cinéma vérité und des direct cinema, keine realitätsgetreue Darstellung leisten, sondern nur subjektiv konstruierte Dramen sind. „The fake documentaries (...) unlink and link their text and viewer to knowledge about many documentary truths, and an equally many documentary lies, about identity, history, authenticity, and authority.“³³⁵ Das Problem dieses Kategorisierungsansatzes besteht darin, dass sich sein Augenmerk nur auf drei Themenbereiche beschränkt – es bestehen aber im Bereich der mock-documentary noch viele weitere thematische Möglichkeiten.

Es wird deutlich, dass bei der Unterkategorisierung innerhalb der mock-documentary sowohl Roscoe und Hight als auch Lerner ihre Herangehensweise an einem bestimmten Kriterium ausrichten, nämlich Roscoe und Hight am Grad der „mock-dockness“ und Lerner an den Objekten der Subversion. Ebenso sind aber auch andere Kategorisierungsansätze für die mock-documentary denkbar, wie z. B. die Grade von Reflexivität oder Wahrscheinlichkeit³³⁶ oder die Einstellung der mock-documentary zum Dokumentarfilm, d. h. ob sie ihn kopiert, imitiert, parodiert usw.

Meines Erachtens ergeben sich aus den oben erläuterten Kategorisierungen in Bezug auf die mock-documentary drei Probleme: Das erste Problem entsteht aus der fehlenden Einheitlichkeit bei den Definitionskriterien. Während aus dem Begriff der mock-documentary noch nicht klar erkennbar ist, welcher der beiden Aspekte – die fiktive filmische Story oder die dokumentarische Form – dominiert, wird durch den Begriff drama-documentary bereits eindeutig bestimmt, dass die Dokumentation hier die zentrale Rolle spielt: „It is useful to see ‚drama‘ here as an adjective modifying a noun – so, literally, this is a ‘drama-

334 Juhasz/Lerner, 2006, S. 21.

335 Juhasz/Lerner, 2006, S. 16.

336 Vgl. Mundhenke, 2010, S. 30.

styled', 'dramatized', or 'dramatic' documentary.'³³⁷ Aus der Perspektive der Semio-Pragmatik kann die drama-documentary als dokumentarisierende Lektüre³³⁸ verstanden werden. Subversion ist das entscheidende Merkmal der mock-documentary, wohingegen in der drama-documentary das Dokumentarische die zentrale Rolle spielt. Die fehlende Einheitlichkeit der Definitionskriterien führt zu Widersprüchen und Lücken bei der Kategorisierung der Filme. Dies betrifft zudem noch die Unterkategorisierung der mock-documentary, die Roscoe und Hight am Grad der „mock-dockness“ und Lerner am Objekt der Subversion vornehmen.

Das zweite Problem entsteht mit der Unterscheidung zwischen mock-documentary und drama-documentary. Nach dem Konzept von Roscoe und Hight gehören alle diejenigen Filme, die mit dokumentarischen Darstellungsverfahren ein fiktives Ereignis erzählen, aber nicht über die Charakteristika der mock-documentary verfügen, zur Gruppe der drama-documentary. Durch den Einsatz dieser Dichotomie werden viele unterschiedliche Filme in einen Topf (hier in den der drama-documentaries) geworfen und es wird die Vielfaltigkeit dieser Filme außer Acht lassen. Als Beispiel sei hier Hißnauer angeführt, der die „fiktiven Dokumentationen“ der Gruppe der drama-documentaries hervorhebt.³³⁹ Demnach sei die journalistische Recherche charakteristisch für fiktive Dokumentationen; sie präsentierten spezielle Prognosen oder fundierte Zukunftsszenarien, wobei die dokumentarisierende Lektüre dominiere. Mit diesen Charakteristika heben sich die fiktiven Dokumentationen von anderen drama-documentaries ab. Auf diese Weise könnte man auch noch andere Filme mit je eigenen Charakteristika innerhalb der Filmgruppe der drama-documentary identifizieren.

Das dritte Problem besteht darin, dass Roscoe und Hight versuchen, ein bestimmtes gemeinsames Charakteristikum (die Subversion) der verschiedenen Doku-Hybriden, die mit dokumentarischen Darstellungsverfahren fiktive Storys erzählen, herauszuarbeiten und es als Maßstab oder Kriterium zu verallgemeinern, um damit Filme dahingehend zu beurteilen, ob und inwieweit diese zur Gruppe der mock-do-

337 Lipkin/Paget/Roscoe, 2006, S. 15.

338 Roger Odin differenziert in Bezug auf die Unterschiede zwischen Dokumentar- und Spielfilm die dokumentarisierende Lektüre und fiktivisierende Lektüre. Vgl. Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, 1998, S. 286–303.

339 Vgl. Hißnauer, 2010, S. 17–28.

cumentary gehören. Die Doku-Hybriden sind jedoch im Grunde sehr vielfältig und den Kombinationsmöglichkeiten zwischen den Filmgattungen sind kaum Grenzen gesetzt. Die Regisseure versuchen stets, etwas Neues zu schaffen und ihre Filme einzigartig zu machen. Aus diesem Grund sollten die Doku-Hybriden nicht auf ein einziges Kriterium, etwa das der Subversion, reduziert werden. Alisa Lebow schreibt z. B., dass mock-documentaries (hier im weiteren Sinne als Filme mit fiktiven Storys und dokumentarischen Darstellungsverfahren) nicht unbedingt den Effekt der Subversion haben müssen.³⁴⁰

In der Praxis wird die Einordnung häufig nach einzelnen Phänomenen oder Merkmalen benannt, wie z. B. in den Begriffen der fiktiven Dokumentation von Hißnauer oder des Diskurses der Inkongruenz von Mundhenke deutlich wird.³⁴¹ Dies ist meines Erachtens aufgrund der Vielfältigkeit der Doku-Hybriden die sinnvollste Lösung. Jede spezifische Mischung von Dokumentarischem und Fiktionalem verfügt über unterschiedliche Möglichkeiten und Grenzen und jeweils verschiedene theoretische Implikationen. Wenn man das Ganze eines Films als Kunstwerk versteht, bildet jede Form von Doku-Hybriden einen neuen Vertrag zwischen unterschiedlichen narrativen, dramaturgischen und Modellen der Kameraführung sowie deren Wirkungen, die je einen neuen „Stil“ des Films ausmachen. Daher ist die Struktur eines Doku-Hybriden und ihre Wirkung auf den Zuschauer für jeden einzelnen Fall neu zu analysieren: „Diese Modelle und Schemata [der Mischformen, *d. Verf.*] können in einem neuen Werk bestätigt oder auch verletzt und damit der kreative Prozess vorangetrieben werden.“³⁴² Mundhenke meint dazu sogar: „Sie [die Filmwissenschaft, *d. Verf.*] muss ohnehin jeden Film dezidiert analysieren.“³⁴³ Daher sollte möglichst auch begrifflich zwischen verschiedenen Formen der mock-documentary unterschieden werden.

Die vorliegende Studie untersucht die Doku-Hybriden von Jia Zhangke, wobei das Augenmerk der Untersuchung auf dem Thema der sozialen Ausgrenzung liegt. Aus den oben genannten Gründen wird in dieser Studie anstelle von „mock-documentary“ und „drama-documentary“ der Begriff „Dokufiktion“ verwendet, um solche Filme zu bezeichnen, die mit dokumentarischen Darstellungsformen fiktive Storys

340 Vgl. Lebow, 2006, S. 231.

341 Vgl. Hißnauer, 2010, S. 17–28; Mundhenke, 2010, S. 29–37.

342 Steinmetz, 1995, S. 168.

343 Mundhenke, 2010, S. 30.

erzählen. Die Verwendung dieses Begriffs der Dokufiktion wird durch folgende zwei Gründe legitimiert: Zum einen ist es meines Erachtens sinnvoller, eine eingehende Filmanalyse zu unternehmen, um die individuelle Spezifik der Mischformen herauszuarbeiten, als die Betrachtung etwa der mock-documentary bereits von vornherein auf eine bestimmte Perspektive, wie z. B. die der Subversion, zu reduzieren. Zum anderen stellt der Begriff der Dokufiktion im Gegensatz zu dem der drama-documentary die Elemente von Dokumentar- und Spielfilm gleichwertig auf eine Ebene, ohne eine Wertung dahingehend vorzunehmen, welches davon dominiert oder bevorzugt wird. Dokufiktionen sollten nicht nur in Opposition zum Dokumentarfilm verstanden werden, auch ihr Bezug auf den Spielfilm sollte in Betracht gezogen werden. Die vorliegende Studie sieht vor allem das Zusammenwirken der beiden Gattungen beim Bezug auf das Konzept der sozialen Ausgrenzung als wichtig an. Eine Betrachtung sowohl der filmischen Storys als auch der Gestaltungsverfahren ist relevant.

Es gilt noch zu erwähnen, dass sich die Mischung von Dokumentarischem und Fiktionalem in der Dokufiktion nicht nur auf den Filmtext bezieht, sondern auch auf die Erwartung und Konstruktion seitens des Zuschauers. Die Erwartungen bzw. Vorstellungen des Zuschauers stabilisieren sich durch Kenntnisse aus seiner eigenen Welterfahrung sowie der Schulung seiner Rezeption durch filmische Werke, die wiederum bestimmten Konventionen gehorchen, die z. B. durch Gattung und Genres gebildet wurden. Im Vergleich zu Dokumentarfilm und Spielfilm spielt der Zuschauer in der Konstellation von Filmemacher, Filmtext und Zuschauer in der Dokufiktion eine größere Rolle, weil hier die ihm bekannten Darstellungskonventionen und Regeln der einzelnen Gattungen aufgebrochen werden. In der Dokufiktion wird einerseits die Medienkompetenz des Zuschauers stark gefordert, da er das Wechselspiel zwischen den Diskursen des Dokumentar- und Spielfilms kennen und mitspielen können sollte. Auf der anderen Seite sollte der Zuschauer umfangreiches Weltwissen und Lebenserfahrung mitbringen, um den Diskurs der Dokufiktion, wie z. B. die Parodie, erkennen zu können. Die Dokufiktion fordert einen engagierten Zuschauer. Wie Juhasz meint, ist eine wissende Rezeption für den Diskurs der Dokufiktion der Schlüssel.³⁴⁴

344 Vgl. Juhasz/Lerner, 2006, S. 10. Im Original heißt es: „a knowing reception is key”.

4.3 Dokufiktion als Diskurs über die soziale Realität

Die vorliegende Studie untersucht die Dokufiktionen von Jia Zhangke in Hinblick auf das Thema der sozialen Ausgrenzung. Daher ist es hier von großer Bedeutung zu klären, wie sich die Dokufiktion zur sozialen Realität verhält. In dieser Hinsicht versteht diese Studie die Dokufiktion als Diskurs über die soziale Realität. Im Folgenden wird diese These anhand zweier Aspekte herausgearbeitet – der Wirklichkeitskonstruktion und der Spezifik der Dokufiktion. Konkret werden folgende Fragen behandelt: Wie beziehen sich die Filme auf die Realität bzw. wie verhält sich die Dokufiktion zur Realität (siehe Kapitel 4.3.1)? Warum kann man die Dokufiktion als Diskurs verstehen (Kapitel 4.3.2)? Worin besteht die Spezifik der Dokufiktion hinsichtlich der Darstellung der sozialen Realität (Kapitel 4.3.3)?

4.3.1 Wirklichkeitskonstruktion des Films

Es wird von zahlreichen Filmkritikern behauptet, dass Jias Filme die soziale Ausgrenzung der chinesischen Gesellschaft reflektieren. Dies setzt voraus, dass Jias Filme bei den Zuschauern einen Realitätseindruck erzeugen. Daher soll die filmische Konstruktion der Realität untersucht werden, um die Wirklichkeitskonstruktion in Jias Dokufiktionen zu beleuchten. Das Verhältnis zwischen filmischer Darstellung, außerfilmischer Realität und der Rezeption des Zuschauers soll aus filmtheoretischer Perspektive diskutiert werden.

Seit der Erfindung des Films hat es zu allen Zeiten Filme gegeben, die danach strebten, den Zuschauern über die ästhetische Angleichung von Film und Realität eine möglichst perfekte Illusion der Wirklichkeit zu bieten. Dies ging stets auch einher mit Filmtheorien, die versuchten, das Verhältnis zwischen filmischen Gestaltungsmöglichkeiten, außerfilmischer Realität und ggf. der Rolle der Rezipienten zu analysieren. Dies lässt sich an der Geschichte der Dokumentarfilmtheorie und der Theorie des ‚realistischen‘ Spielfilms erkennen. Die historische Forschung zeigt, dass die inhaltliche und formale Vorstellung von Wirklichkeit im Kunstwerk eng an den jeweiligen kulturellen Kontext gebunden ist. Das wichtigste Kriterium für die Eigenschaft ‚realistisch‘ liegt in der Übereinstimmung der dargestellten Welt und der Darstellung mit dem je-

weiligen historischen Realitätsmodell ihrer Epoche. Daraus resultieren vielfältige Modelle, Wirklichkeit zu erfassen und darzustellen, die sich allerdings beträchtlich unterscheiden können. Im Folgenden wird auf die Frage eingegangen, wie das Verhältnis zwischen den filmischen Gestaltungsmöglichkeiten, der außerfilmischen Realität und ggf. der Rolle der Rezipienten hinsichtlich der Wirklichkeitskonstruktion aus filmtheoretischer Perspektive analysiert wird. Ziel ist es dabei nicht, die Theoriesgeschichte des Dokumentarfilms und des realistischen Spielfilms vollständig nachzuzeichnen, sondern es geht darum, wesentliche Theorien bezüglich der filmischen Wirklichkeitsdarstellung und -erfahrung zu skizzieren, um damit ein prägnantes Konzept für die filmische Wirklichkeitskonstruktion in den Dokufiktionen herauszuarbeiten. Dazu sollen sowohl Theorien zum Dokumentarfilm als auch zum fiktionalen Film betrachtet werden, sofern es dem Anliegen dieser Untersuchung dienlich ist.

Klassische Ansätze: Ontologische Ansätze

Nach den ontologischen Ansätzen existiert eine Außenwelt grundsätzlich auch ohne ein erkennendes Subjekt. Es wird hierbei angenommen, dass es grundsätzlich eine existierende Realität gibt, die in irgendeiner Art auch erkannt werden kann. Die Aufgabe des Films besteht dann darin, die Realität in ihrer Materialität aufzuzeichnen. Der Film sollte also zum Spiegel der Realität werden.³⁴⁵ Bei dieser Sichtweise muss der subjektive Standpunkt des Filmemachers zugunsten der Objektivität in den Hintergrund treten und die Zuschauer spielen eine geringe Rolle.

Der Film als Aufzeichnungsmechanismus zur Realität wurde seit Beginn der Filmgeschichte als Möglichkeit der neuen Technik angesehen und eingesetzt. Die frühesten Filme zeigten den Zuschauern Bilder von Ereignissen, die diese selbst nicht erlebt hatten, und Orte, an denen sie nicht gewesen waren. Die ‚Authentizität‘ dieser Bilder wurde damals von Publikum und Wissenschaftlern nicht diskutiert, sondern schlicht vorausgesetzt.³⁴⁶ Daher waren fiktionale und dokumentarische Filmformen noch nicht voneinander zu unterscheiden. Erst später mit der

345 Vgl. Winter, 1992, S. 16.

346 Vgl. o.V.: KINtop: Anfänge des dokumentarischen Films. Nr. 4, 1995, S. 8 (zitiert nach Hohenberger, 1998, S. 9).

Entwicklung des Dokumentarfilms und dessen Theorie in den 1920er Jahren setzte sich der Dokumentarfilm als eigenständige Gattung vom Spielfilm ab.³⁴⁷ Der Frage nach dem Realitätsbezug des Films muss also von beiden Gattungen aus nachgegangen werden.

Im Folgenden sollen zunächst ontologische Ansätze zur filmischen Darstellung der Realität unter dem Aspekt des Dokumentarfilms erläutert werden. Dziga Vertov und John Grierson begründeten in den 1920er und 1930er Jahren die Theorie des Dokumentarfilms.³⁴⁸ Beide siedeln einerseits die Beziehung des Films zur Realität in der Fotografie an und legen die objektiven Lebensfakten zugrunde, andererseits sind sie sich der filmischen Gestaltung mehr oder weniger bewusst.

Auf der Seite des fiktionalen Films zählen Siegfried Kracauer und André Bazin zu den bedeutendsten Theoretikern des Realismus. Kracauer entwickelt mit seinem Werk „Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“ (1960 erstmalig veröffentlicht) eine realistische Ästhetik. Nach Kracauer entspricht der realistische Film durch die Darstellung der Oberfläche der physischen Realität dem Wesen des Mediums. In dieser Hinsicht ist Kracauer, wie auch Bazin, darin zuzustimmen, zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen nicht zu unterscheiden. Kracauer sieht bei der Fotografie „eine ausgesprochene Affinität zur ungestellten Realität“³⁴⁹. Das Postulat, dass fotografische Bilder ihrem Wesen nach eine „ungestellte Realität“ abbilden, wird von Kracauer auf kinematografische Bilder erweitert. Die Wirklichkeitskonstruktion des Films verdankt sich nach Kracauer seinem fotografischen Charakter. Dies wird verdeutlicht durch seine Aussage, „daß Filme dann Anspruch auf ästhetische Gültigkeit erheben können, wenn sie sich ihren Grundeigenschaften gemäß verhalten; das heißt, sie müssen, wie die Photographie, physische Realität wiedergeben und aufdecken“³⁵⁰.

Wie Kracauer ordnet ebenso André Bazin dem Medium Film auch eine wirklichkeitswiedergebende Funktion zu. Er meint, dass die Kamera, das „photographische Auge“, das menschliche Auge ersetze und

347 Ausdruck dieser Trennung sind nach Hohenberger die Filmtheorien von Dziga Vertov und John Grierson in den 1920er und 1930er Jahren. Vgl.: Hohenberger, 1998, S. 9.

348 Hohenberger schreibt: „Vertov und Grierson sind die ersten, die eine Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres binden.“ Hohenberger, 1998, S. 9.

349 Kracauer, 1964, S. 45.

350 Ebd., S. 65.

„ihrem Wesen nach objektiv“³⁵¹ sei. Der Film vollende diese photographische Objektivität. Dies zeichne Fotografie und Film bei der Wirklichkeitsdarstellung gegenüber anderen Künsten wie z. B. der Malerei aus. Ein realistischer Diskurs beruht für Bazin auf der Annahme, dass nur eine ‚wahrheitsgetreue‘ Wiedergabe der sichtbaren Fakten die Wahrheit ans Licht bringen kann. Dafür legt Bazin viel Wert auf die formalen Elemente: Er arbeitet anhand der Untersuchung des italienischen Neorealismus mehrere formale Aspekte heraus, die beim Zuschauer den Wirklichkeitseindruck erzeugen. Dazu zählen z. B. der Einsatz von Laienschauspielern, „Location Shooting“ und eine zurückhaltende Montage sowie die Generierung von mehr Tiefenschärfe. Diese formalen Aspekte gilt es hier näher zu erläutern, weil sie auch in Jia Zhangkes Filmen starke Anwendung finden (siehe Kapitel 1.5).

Für Bazin liegt das Entwicklungspotenzial der filmischen Sprache nicht in den Montageverfahren, sondern in der *Mise en Scène*, in der die Realität ausgedrückt wird. Bazin beurteilt zum Beispiel den Einsatz der Tiefenschärfe für die Verstärkung des Realismus positiv gegenüber der Montage. Die Tiefenschärfe macht es möglich, Vorder-, Mittel- und Hintergrund gleichzeitig scharf zu stellen und somit komplexe Abläufe und Zusammenhänge in raum-zeitlicher Kontinuität zu präsentieren. Damit wird den Zuschauern größere Freiheit gegeben, die Bedeutung einer Szene selbst zu ergründen. Dies ähnelt der alltäglichen Erfahrung der menschlichen Augen. Bazin plädiert für filmische Methoden, die danach trachten, die raumzeitliche Kontinuität der realen Ereignisse so weit wie möglich zu erhalten. Sein Ideal ist die lange Einstellung, die den Ablauf eines Ereignisses nicht wie etwa im Schuss-/Gegenschuss-Verfahren analytisch zerlegt, sondern den referentiellen Bezug zur Realität betont, indem sie die reale Dauer des Ereignisses bewahrt. In den Filmen des italienischen Neorealismus, dessen Vertreter danach strebten, die Montage auf das Notwendigste zu reduzieren und Zeitabläufe in ihrer tatsächlichen Dauer auf die Leinwand zu bringen, findet Bazin das Ideal des Realismus. Diese Filme schaffen es, die Vieldeutigkeit der Realität zu erhalten, indem sie bevorzugt mit Plansequenzen, großer Tiefenschärfe und ausgedehnten Panoramafahrten arbeiten. So bewahren die einzelnen Szenen dadurch eine größere Unabhängigkeit und Autonomie als im klassischen Hollywoodfilm, sie sind nicht in gleichem Maße Produkt der menschlichen Fantasie. Diese Dif-

351 Bazin, 2004, S. 36.

ferenz führt Bazin zu einer weiteren wichtigen Unterscheidung, wie der heutige Blick auf die Bedeutungskonstruktion im Hollywoodfilm zeigt: Im Hollywoodfilm ist die Bedeutung von vornherein festgelegt und alle Szenen werden bereits auf diese Bedeutung hin konstruiert. Im neorealistischen Film ergibt sich Bedeutung nicht von vornherein, sondern über die eigenständige Evaluation des Gesehenen seitens der Zuschauer. Die Zuschauer haben dabei mehr Freiraum, da es den Neorealisten darum geht, das in der Realität enthaltene Element des Geheimnisvollen und Unergründlichen nicht aufzulösen, sondern zu bewahren. Bazins Überlegungen sind für eine Analyse von Jia Zhangkes Filmen überaus aufschlussreich, da sie die philosophischen Grundlagen erhellen und die auf diesen Grundlagen beruhenden Authentisierungsstrategien verdeutlichen.

Es wird deutlich, dass es für Vertov, Grierson, Bazin und Kracauer beim Film Unterschiede hinsichtlich seiner Gestaltungsmöglichkeit gibt: Vertov betont z. B. die Montage und Bazin legt viel Wert auf die *Mise en Scène*. Sie sind sich jedoch in einem Punkt einig: Sie setzen immer eine ontologische Verknüpfung von Film und Realität voraus, damit der Schritt in die nichtfilmische Realität durch die Ontologie des fotografischen Bildes gewährleistet ist. Die ontologischen Ansätze haben lange Zeit einen großen Einfluss auf die Debatte über die Beziehung zwischen Kinematographie und Realität ausgeübt.

Konstruktivistische Ansätze

Wie bereits angedeutet, hängen die Vorstellungen und Modelle von Realität und Realismus eng mit der gesellschaftlichen Entwicklung zusammen. Mit dem Aufkommen der konstruktivistischen Ansätze sah sich die ontologische Sichtweise einer grundlegenden Kritik ausgesetzt. Die konstruktivistischen Ansätze beziehen sich auf die Dokumentarfilmtheorie, da deren Hintergrund ist, dass die Realitätsdarstellung zunehmend als Charakteristikum des Dokumentarfilms angesehen wird. In den konstruktivistischen Ansätzen rücken die Subjektivität und ihre Eingriffsmöglichkeiten ins Zentrum des Kunstwerks. Die konstruktivistischen Ansätze gehen davon aus, dass eine Kamera immer subjektiv ist. Der Kameramann entnimmt eine Geschichte zwar der nichtfilmischen Realität, dennoch kann er diese nicht vollends reproduzieren. Der Wirklichkeitsgehalt der filmischen Bilder ist durch die Regie, die

Kamera und den anschließenden Schnitt beeinträchtigt. Der Film kann nur eine mit neuen Bezügen konstruierte ‚andere‘ oder ‚neue‘ Wirklichkeit erschaffen und so dem Zuschauer Einsichten vermitteln.

Siegfried J. Schmidt verdeutlicht aus erkenntnistheoretischer Perspektive das Wesentliche des Konstruktivismus mit seiner Aussage, es gehe darum, von den „Was-Fragen auf Wie-Fragen umzustellen“³⁵². Damit meint er die Notwendigkeit, von Operationen und deren Bedingungen auszugehen statt von Objekten oder von ‚der Natur‘. In Bezug auf den Film bedeutet dies, dass der Wirklichkeitseindruck in der formalen Gestaltung der Filme, nicht in deren ‚unmittelbarem‘ Bezug zur abgebildeten ‚vorgefundenen‘ Realität begründet liegt. Die Form der Filme wird gegenüber den Inhalten zum bevorzugten Thema. Durch diese neue Sichtweise wird die ontologische Perspektive schließlich abgelöst. Nach den konstruktivistischen Ansätzen wird Dokumentieren nicht mehr als Abbilden im Sinne der Anfertigung eines Dokumentes verstanden, sondern als gestalterisches Arbeiten. Der Film gibt keine objektive, sondern eine konstruierte Wirklichkeit wieder. Insofern kann man die filmische Wirklichkeit keineswegs als Abbildung der außerfilmischen Realität betrachten, sondern sie ist nur eine filmische Inszenierungsstrategie. Die Wirklichkeit findet sich also erst in der Inszenierung. Mit den konstruktivistischen Ansätzen wird die Objektivität der Filme von Direct Cinema, Cinéma vérité und Dogma '95 in Zweifel gezogen, da sich ihre spezifische dokumentarische Qualität gerade durch die formale Gestaltung auszeichnet.

Eine konstruktivistische Sichtweise, die zu viel Wert auf die filmische Gestaltung legt, führt dazu, dass das charakteristische Kennzeichen des Dokumentarfilms von manchen Filmwissenschaftlern als verloren angesehen wird. Manche Filmemacher behaupten sogar, dass jeder Film fiktional sei. Ihr Argument dabei ist, dass Objektivität, die den dokumentarischen vom fiktionalen Film unterscheidet, auch im Dokumentarfilm unmöglich sei. Mit den Ansichten der konstruktivistischen Ansätze ist die Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm daher problematisch geworden.

352 Schmidt, 1994, S. 5.

Pragmatische Ansätze

Nach den ontologischen und den konstruktivistischen Ansätzen, bei denen das Augenmerk auf den Objekten der außerfilmischen Welt bzw. der filmischen Gestaltung liegt, hat in jüngster Zeit der Faktor Zuschauer das Interesse der Medienwissenschaftler geweckt. Mit dem Aufkommen der *Cultural Studies* rückt der Zuschauer immer mehr auch ins Zentrum der Filmwissenschaft. Die pragmatischen Ansätze zur Wirklichkeitskonstruktion werden daher immer häufiger auch von den Filmwissenschaftlern untersucht. Wie die konstruktivistischen Ansätze, so gehen auch die pragmatischen Ansätze davon aus, dass es bei der Wirklichkeitskonstruktion im Film nicht mehr auf die Wiedergabe der außerfilmischen Realität ankommt. Stattdessen legen die pragmatischen Ansätze eindeutig großen Wert auf die Rezipienten. Jürgen E. Müller erklärt dazu:

*„Die Qualifizierung eines Films als ‚dokumentarisch‘ geschieht demzufolge nicht mehr allein auf der Basis ‚textueller‘ Gegebenheiten, sondern auf der Basis der im Zusammenspiel mit textuellen Strukturen jeweils aktivierten Modi der Sinn- und Bedeutungskonstitution.“*³⁵³

Mit den „aktivierten Modi der Sinn- und Bedeutungskonstitution“ wird auf den individuellen aktiven Zuschauer hingewiesen. Die pragmatischen Ansätze in der Filmwissenschaft bezogen sich ursprünglich auf den Dokumentarfilm. Hattendorf geht von der Annahme aus, dass sich der Dokumentarfilm als ein Vertrag zwischen Zuschauer und Film konstituiert. Dabei führt er den Begriff der Authentizität ein und beschreibt diese auf die folgende Weise:

*„Authentizität ist ein Ereignis der filmischen Bearbeitung. Die ‚Glaubwürdigkeit‘ eines dargestellten Ereignisses ist damit abhängig von der Wirkung filmischer Strategien im Augenblick der Rezeption. Die Authentizität liegt gleichermaßen in der formalen Gestaltung wie der sozialen Rezeption begründet.“*³⁵⁴

353 Müller, 1995, S. 129.

354 Hattendorf, 1999, S. 67.

Authentizität ist also Ergebnis des Kommunikationsvorgangs zwischen Filmtext und Rezipienten und entspricht hier der Glaubwürdigkeit. Guynn behauptet, es gehe bei der Authentizität um „eine Frage des Bewusstseins des Zuschauers, eine Frage des Glaubens“³⁵⁵. Von Berg wird sie auch als „Eindruck authentischer Realität“³⁵⁶ bezeichnet. Die Wirklichkeitskonstruktion im Film kann nach den pragmatischen Ansätzen nur durch Authentizität behandelt werden. Die Authentizität kommt nach Hattendorf durch verschiedene Faktoren zustande. Während der Dokumentarfilm textintern durch das Zusammenspiel von Bild-, Wort- und Tonkomponenten ein spezifisches Codesystem produziert, bildet der Zuschauer textextern durch sein Medienwissen und weitere Kontextfaktoren eine bestimmte Gattungserwartung.³⁵⁷

Für die Dokuifikationen ist es wichtig zu erkennen, dass die Authentizität nicht nur beim Dokumentarfilm so zentral ist, sondern im dokumentarischen Darstellungsverfahren insgesamt. Wie Hattendorf zum Dokumentarfilm anmerkte, kann das dokumentarische Gestaltungsverfahren als eine Textstrategie verstanden werden, die der Filmemacher mit einer auf den Zuschauer kalkulierten Wirklichkeitswirkung anwendet. Der Zuschauer entschlüsselt mit seinem Medienwissen und weiteren Kontextfaktoren die GattungsCodes und konstruiert damit Wirklichkeitsbilder. Daher ist der Vertrag zwischen dem dokumentarischen Darstellungsverfahren und dem Zuschauer auch in den Dokuifikationen gültig. Dabei ist das dokumentarische Darstellungsverfahren sehr effektiv darin, beim Zuschauer den Authentizitätseindruck zu erzeugen.

Die Authentizität entsteht dadurch, dass der Zuschauer mithilfe des Filmtexts eine eigenständige Wirklichkeit in Bezug auf die Welt kons-

355 Guynn, 1980/90, S. 278.

356 Berg, Jan: Die Fiktion der Nichtfiktionalität. Zur Abbildtheorie von Klaus Widenhahn. In: Filme N°4/1980, S. 29–31. Hier siehe S. 30 (zitiert nach Hattendorf, 1999, S. 58).

357 Vgl. Hattendorf, 1999, S. 58. Darüber hinaus gilt es zu erwähnen, dass die Authentizität nur im Zusammenhang von erreichtem Stand der Filmtechnik, genrebezogenen Darstellungskonventionen und Rezeptionserwartungen sowie im Kontext von Medienerfahrung und -nutzung der Rezipienten analysiert werden kann. Um ein Beispiel zu nennen:

Die Zuschauer des Films *Der Zug kommt* (Originaltitel: *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, R.: Louis und Auguste Lumière, Frankreich, 1895) sprangen vom Platz, als sie im feinkörnigen Schwarz-Weiß-Bild sahen, dass ihnen der Zug entgegenfuhr. Sie glaubten der filmischen Darstellung. Das würden den heutigen Zuschauern nicht mehr passieren.

truiert. Doch wie der Zuschauer diese Wirklichkeit konstruiert, lässt sich noch näher beleuchten. Wolfgang Iser entwickelt den Begriff des Imaginären vor dem Hintergrund rezeptionsästhetischer und anthropologischer Fragen. Mit der Einführung dieses Begriffes löst er die Opposition von Realem und Fiktivem auf. Das Imaginäre wird als Relationsbegriff zum Realen und Fiktiven verstanden: Das Reale, das Fiktive und das Imaginäre bilden zusammen eine Triade. Das Imaginäre bezieht sich auf das Selbstbewusstsein, ist ein Akt und bezeichnet etwa das Vorstellen gegenüber dem Wahrnehmen. Das Imaginäre unterscheidet sich von Phantasmen, Projektionen und Tagträumen, weil ihm der Akt des Fingierens zugrunde liegt. Durch den Akt des Fingierens – hier bezogen auf das Kunstwerk – wiederholt sich die Realität der wirklichen Welt im Text. Die Wirklichkeit im Kunstwerk ist also selber keine Realität und erst durch performative Akte des Fingierens des Kunstwerks entstanden. Durch den Akt des Fingierens wird bewirkt, dass „das Imaginäre direkt in unsere Erfahrung tritt“³⁵⁸. Das bedeutet, die außerhalb der Kunst stehende Realität wird erst durch das Imaginäre für die Rezipienten zur Wirklichkeit. Iser meint: „In der Überführung des Imaginären als eines Diffusen in bestimmte Vorstellungen geschieht ein Realwerden des Imaginären.“³⁵⁹ Steinmetz erklärt dazu: „Das Imaginäre kann durch die Doppelung der Realität im Akt des Fingierens selbst zu einem Stück erfahrener Wirklichkeit werden.“³⁶⁰ In diesem Sinne generiert das Imaginäre für die Rezipienten Vorstellungs- und Erfahrungsbilder der Realität. Iser fasst dies so: „Es gibt im fiktionalen Text sehr viel Realität, die nicht nur eine solche identifizierbarer sozialer Wirklichkeit sein muss, sondern ebenso eine solche der Gefühle und Empfindungen sein kann.“³⁶¹

Iser hat die durch die literarische Fiktion hervorgerufene Definition des Imaginären jedoch nicht auf den Bereich der Filmwissenschaft erweitert. Für Steinmetz sind „die Akte des Fingierens im Film (...) gegenüber der Literatur erheblich vielfältiger“³⁶². Der Film verfügt über Informationsquellen aus mehreren Ebenen, wie z. B. Farbe, Bewegung, Sprache, Geräusche und Musik. Die Verbindungen dieser Elemente können in vielfältiger Weise Realitätsbilder konstruieren. Andererseits

358 Iser, 1991, S. 21–22.

359 Iser, 1991, S. 22.

360 Steinmetz, 1995, S. 166.

361 Iser, 1991, S. 19.

362 Steinmetz, 1995, S. 167.

setzen Filme auf die aktive Gestaltung der Zuschauer. Die Zuschauer bringen nicht nur ihre persönlichen Lebenserfahrungen und ihr filmbezogenes Wissen ein, sondern stellen auch noch mit ihrer Psyche einen Wirkungszusammenhang³⁶³ her. Insofern ist der Film beim Zuschauer dahingehend wirksam, das Imaginäre über die Realität anzuregen. Hohenberger legt nahe, dass beim Filmanschauen gar das Imaginäre erst wahrgenommen wird: „Die Realität des Signifikanten wird zurückgewiesen zugunsten der imaginären Instanz der Diegese, die allein für das Reale des Films gehalten wird, wobei unter Diegese zunächst (...) die im Film konstruierte Welt verstanden sein soll.“³⁶⁴ Auf diese Weise konstruieren die Zuschauer mithilfe der filmischen Darstellung eine Wirklichkeit für sich.

Die Dokufiktionen enthalten das dokumentarische Gestaltungsverfahren. Dabei ist letzteres aufgrund des ‚Gattungsvertrags‘ effektiv darin, beim Zuschauer das Imaginäre über die Realität anzuregen. Die Zuschauer konstruieren mithilfe des Fingieren-Aktes des Films, ihrer Lebenserfahrung und der psychischen Wirkung Wirklichkeitsbilder. Nun ist zu verstehen, dass die dokumentarischen Darstellungsverfahren in der Dokufiktion eine Möglichkeit bieten, die Wirklichkeitserfahrung des Zuschauers anzuregen. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Dokufiktion und Dokumentarfilm nicht.

4.3.2 Exkurs: Dokumentarfilm als Discourse of Sobriety

Bill Nichols spricht in seiner Dokumentarfilmtheorie von einem Discourse of Sobriety. Damit erhebt er den Anspruch, die Form des dokumentarischen Films als eine sozialhistorisch konkretisierte Sprechweise über die Realität zu beschreiben. Im Folgenden wird das Konzept „Discourse of Sobriety“ in Bezug auf Dokumentarfilm kurz skizziert, weil es die Voraussetzung darstellt, die These der Dokufiktion als Diskurs über die soziale Realität einzuleiten.

Es gilt zunächst zu erklären, warum der Film als Diskurs verstanden werden kann. Nach dem französischen Linguisten Benveniste wer-

363 Vgl. Salber, 1990, S. 298. Mit diesem Wirkungszusammenhang meint Salber das Gebilde oder Strukturelle, das die psychologische Bearbeitung von Wirklichkeit auf Seiten des Zuschauers beim Filmanschauen trägt.

364 Vgl. Hohenberger, 1988, S. 37.

den die Merkmale des Diskurses in Opposition zum historischen Bericht bestimmt.³⁶⁵ Während die Geschichte die berichteten Ereignisse so darstellt, als gäbe es keinen Erzähler und die Ereignisse sprächen selbst, ist der Diskurs durch ausgesprochene oder implizite Pronomina („ich“, „du“, „er“) als kommunikative Situation gekennzeichnet. Ein Diskurs in diesem Sinn setzt die Präsenz eines sprechenden Subjekts und eine Situation der unmittelbaren Verständigung voraus. Die diskursive Struktur eines Textes ist daran zu erkennen, dass der Bezug zur Sprechsituation und zu den daran beteiligten Personen explizit ausgewiesen ist. Der Film als Medium bietet die direkte Kommunikationssituation von Sender und Empfänger. „Da sich jeder Film an ein Publikum wendet, ist jeder Film in diesem Sinne ein Diskurs.“³⁶⁶ Mit der Zuschaueradressierung wird also die diskursive Qualität eines Films thematisiert. Der Diskurs kann also sowohl schriftlich als auch mündlich sein.³⁶⁷ Wie sich ein Film an den Zuschauer richtet, drückt sich in der Form seiner Gestaltung und seines Inhalts aus. Daher kann man vom Diskursmodus des Films sprechen, wenn man darunter jede Aussage versteht, „die einen Sprecher und einen Hörer voraussetzt und bei ersterem die Absicht, den anderen in einer bestimmten Weise zu beeinflussen“³⁶⁸.

Laut Nichols stellt sich der Dokumentarfilm als eine Möglichkeit dar, unmittelbar mit dem Zuschauer über die Realität zu sprechen. Der Dokumentarfilm zielt allgemein darauf ab, beim Zuschauer den Anschein der Objektivität zu erwecken und eine Einstellung der Ernsthaftigkeit zu vermitteln. Dieser Diskurs ist also durch „Sobriety“ gekennzeichnet. Nichols zieht eine Parallele zu den Diskursen von Naturwissenschaft, Wirtschaftswissenschaft, Medizin und militärischer Strategie (science, economics, medicine, military strategy). „An air of sobriety surrounds these discourses because they are seldom receptive to whim or fantasy, to ‘make-believe’ characters or imaginary worlds.“³⁶⁹ Insofern bezeichnet Nichols den Dokumentarfilm als „Discourse of Sobriety“.

In Anlehnung an Nichols' Konzept versteht diese Studie die Dokufiktion ebenso wie den Dokumentarfilm als Diskurs über die soziale Realität. Durch ihre speziellen Mischformen sprechen die Dokufiktionen aber auf eine andere Weise über die soziale Realität als die „sobri-

365 Benveniste, 1977, S. 269.

366 Hohenberger, 1988, S. 77.

367 Benveniste, 1977, S. 270.

368 Benveniste, 1977, S. 269.

369 Nichols, 2001, S. 39.

ety“ des Dokumentarfilms dies tut. Die Dokufiktion zielt nicht darauf ab, Authentizität zu erzeugen, sondern auf einen Reflexionsraum, der durch die Verbindung zwischen den fiktiven filmischen Storys und der Wirklichkeitserfahrung des Zuschauers entsteht. Dies soll im Folgenden ausführlicher erläutert werden.

4.3.3 Die Spezifik der Dokufiktion

Eine Dokufiktion ist mehr als die bloße Summe aus Spielfilm und Dokumentarfilm, ihre Spezifik entsteht durch die Mischung der Gattungen auf unterschiedlichen Ebenen. Diese Mischung bezieht sich auf die Ebene der Produktion (die Intention des Filmemachers), des Filmtexts (die filmischen Gestaltungsverfahren und die filmische Story) und der Rezeption (die Erwartung und Konstruktion des Zuschauers). Die dokumentarischen und fiktionalen Elemente in der Dokufiktion können sich aufeinander beziehen, sich ergänzen, sich kritisieren, Konflikte bilden, die ursprüngliche Rezeption des jeweils anderen verändern und somit etwas Neues, Eigenes hervorbringen. Ich verstehe die spezielle Ausdrucksqualität der Dokufiktion gegenüber dem Dokumentar- und Spielfilm als die Spezifik der Dokufiktion.

Roscoe und Hight fokussieren die Spannungen zwischen den fiktiven filmischen Storys und den dokumentarischen Darstellungsverfahren. Gerade durch den Kontrast zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen, zwischen einer nüchternen Form und einem absurden oder witzigen Inhalt, seien der Humor, die Parodie oder die Kritik der mock-documentary gegenüber der sozialen Realität entstanden.³⁷⁰ In diese Richtung weist auch die Studie von Juhasz und Lerner. Juhasz betont den Status der fake documentary als Satire. Mit Satire ist dabei gemeint, dass eine fake documentary als Kunstwerk auf die soziale Realität hindeuten und zugleich Subversion gegen sie üben kann. Das dokumentarische Darstellungsverfahren in der fake documentary biete dem Zuschauer eine Referenz zur sozialen Realität und rege ihn dazu an, eigene Realitätsbilder zu konstruieren. Dabei liege das Ziel des dokumentarischen Darstellungsverfahrens nicht in der Übereinstimmung der Filmbilder mit der außerfilmischen Realität, sondern darin, eine Verbindung zwischen den fiktiven filmischen Storys und den vom Zuschauer

³⁷⁰ Vgl. Roscoe/Hight, 2001, S. 68.

vorgestellten Realitätsbildern aufzubauen. Bestimmte Verschiebungen oder Verzerrungen über die soziale Realität können auf diese Weise erzeugt werden. Genau durch diese Verbindung entstehen z. B. ein solcher Humor, eine solche Parodie oder eine solche Kritik, die die besondere Art und Weise ausmachen, in der die fake documentary über die soziale Realität spricht. Daher kann man dies meines Erachtens als Diskurs(e) von Humor, Parodie und Kritik bezeichnen. Diese Verbindung kann der Dokumentarfilm nicht erreichen, doch gerade sie bezeichnet die Spezifik der mock/fake documentary.

Die Spezifik der Dokufiktionen besteht aber nicht nur in den von diesen beiden Gattungen produzierten Spannungen und Konflikten, sondern noch in der harmonischen Ergänzung des dokumentarischen Darstellungsverfahrens im Sinne einer Ergänzung oder Anreicherung der fiktiven filmischen Story. Die Dokufiktion wird häufig gezielt von Filmemachern verwendet, um einen speziellen Effekt zu erzeugen, den die einzelne Gattung allein nicht ermöglicht. Die dokumentarischen Elemente können hinsichtlich eines fiktiven Ereignisses zumindest dazu beitragen, dass den Filmen durch die Dokumentation „eine größere Rückkopplung in die Realität oder gar an Wahrheit beigegeben [wird]“³⁷¹, wie in den Filmen *Good Bye, Lenin!* (R.: Wolfgang Becker, DE, 2003) und *Helden wie wir* (R.: Sebastian Peterson, DE, 1999).

Alisa Lebow kritisiert den Ansatz von Juhasz zur fake documentary, der sich in Bezug auf ihre Spezifik nur auf die Subversion beschränkt. Für sie liegt die Spezifik mancher Mockumentary³⁷² gerade darin, dass diese Form sich stärker als ein Dokumentarfilm der sozialen Realität annähern könne.³⁷³ Dafür nimmt sie den Film *Happy Birthday, Mr. Mograbi* (R.: Avi Mograbi, Israel/Frankreich, 1999) als Beispiel und zeigt, dass in dieser Mockumentary keine Subversion gegen die Politik oder die Wahrheitsbehauptung des Dokumentarfilms geübt wird. Stattdessen will sie lediglich die soziale Realität auf eigene Weise aufzeigen: „as with all effective imitations, it [Mockumentary] reveals the performative limits of the original.“³⁷⁴ Die Dokufiktionen können also einer Realität näher kommen, indem sie durch fiktive Storys eine Wirklichkeit rekonstruieren, die sonst schwer zu dokumentieren wäre. Dies ähnelt Jias

371 Steinmetz, 1995, S. 165.

372 Den Terminus „Mockumentary“ verwendet Lebow in ihrem Beitrag, daher wird er hier aufgegriffen.

373 Vgl. Lebow, 2006, S. 223–237.

374 Ebd., S. 231.

Ansichten über Kunst, die im ersten Kapitel (siehe Kapitel 1.5) erläutert wurden.

In weiterer Literatur wird zur Spezifik der fake documentary noch erwähnt, dass diese für die Infragestellung der Wahrheitsbehauptung des Dokumentarfilms produktiv sein kann. Die fake documentary kann den Rezipienten auf die Kenntnisse oder die Macht hinweisen, die häufig in Dokumentarfilmen versteckt sind. So legt zum Beispiel die fake documentary oft den Herstellungsprozess des Dokumentarfilms offen, um dessen Manipulationsmöglichkeiten aufzuzeigen. Für Juhasz besteht der Sinn des „fakes“ im Begriff der fake documentary gerade darin, ans Licht zu bringen, dass Dokumentarfilme nur perspektivierte Repräsentationen von ‚Wahrheit‘, Geschichte, Identität etc. sind: „a productive fake documentary produces uncertainty and also knowingness about documentary’s codes, assumptions, and processes. The fakery of fake docs mirrors and reveals the sustaining lies of all documentary.“³⁷⁵ Da das Thema dieser Studie in der Darstellung der sozialen Ausgrenzung liegt, sich also auf die soziale Realität bezieht, wird hier die Spezifik der fake documentary in Bezug auf die Infragestellung der Wahrheitsbehauptung des Dokumentarfilms nicht weiter erläutert.

Die Spezifik der Dokufiktionen lässt sich durch den Vergleich mit dem Dokumentarfilm noch klarer erkennen. Allgemein wird es als die privilegierte Position bzw. Funktion des Dokumentarfilms angesehen, dass er das genaueste, realitätsgetreueste Bild von der sozial-historischen Welt präsentieren könne.³⁷⁶ Aber Dokumentarfilme werden gerade wegen ihrer Formen auch kritisiert, da der Objektivitäts- und Authentizitätsgestus der meisten Dokumentarfilme ihren Status als Künstliches, Gemachtes verschleiert. Gerade in den dokumentarischen Darstellungsverfahren und nicht in einer „verzerrten“ oder fehlerhaften Darstellung liegt das Kernproblem des „klassischen“ Dokumentarfilms, so die Hauptkritik in den 1970er Jahren in Deutschland.³⁷⁷ Es wurde gefordert, den Illusionscharakter des Dokumentarfilms als Wahrheitsdarstellung zu brechen, um eine gedankliche Auseinandersetzung des Zuschauers mit den gezeigten Geschichten zu erreichen. „Im Idealfall macht er [der Dokumentarfilm] deutlich, dass das Gezeigte nur eine

375 Juhasz/Lerner, 2006, S. 7.

376 Vgl. Roscoe/Hight, 2001, S. 6.

377 Vgl. Hißnauer, 2011b, S. 206.

Version verschiedener Möglichkeiten ist, oder zeigt Alternativen.“³⁷⁸ Ein wirklich eindringlicher Film geht über die Vermittlung seiner Story hinaus. Der Bruch der Illusion oder gar die Vermeidung des Illusions-eindrucks sollen also den Zuschauer dazu führen,

„das Dokumentarspiel als eine mögliche Interpretation der historischen Wirklichkeit im Sinne eines ‚so könnte es gewesen sein‘ zu verdeutlichen, und ihn damit anregen, sich selbst zu den angesprochenen Problemen in Beziehung zu setzen“³⁷⁹.

Gerade Dokufiktionen können für den Bruch der Illusion der Wahrheitsdarstellung des Dokumentarfilms und im Sinne eines Angebots der Reflexionsmöglichkeit über die soziale Realität für den Zuschauer produktiv sein, indem sie den Zuschauer einerseits mit den fiktiven filmischen Storys stets daran erinnern, dass es um etwas Fiktives geht, andererseits ihn durch das dokumentarische Darstellungsverfahren zu Wirklichkeitsvorstellung anregen. In diesem Prozess wird ein dritter Raum – ein Reflexionsraum – entstehen: Der Zuschauer soll die fiktiven filmischen Storys mit der konstruierten Wirklichkeit verbinden bzw. sie in dieser verorten. Die Dokufiktion erzeugt keine reine Authentizität, dies ist die Aufgabe des Dokumentarfilms, sie spielt absichtlich mit dem Spannungsfeld aus Dokumentarischem und Fiktionalem, um über die soziale Realität zu sprechen. Die Dokufiktion fordert einen kritischen, engagierten Zuschauer, der den Film als Katalysator für eigene Erkenntnisse nutzt. Roscoe und Hight schreiben z. B.: „The appropriation of documentary codes and conventions is used not so much to anchor the argument in the real world or to bolster claims to truth, but rather to offer critical commentary.“³⁸⁰ Objektivitätsansprüche normativer Dokumentarfilme werden in den Dokufiktionen manchmal sogar absichtlich in Frage gestellt. In der Dokufiktion führen die dokumentarischen Darstellungsverfahren zu einer Spannung zwischen den fiktiven filmischen Storys über soziale Ausgrenzung und den vom Zuschauer vorgestellten Wirklichkeitsbildern.

In diesem Sinne ist der Unterschied zwischen dem Diskurs des Dokumentarischen und dem Diskurs der Dokufiktion zu verstehen: Die

378 Hoffmann, 2012, S. 30.

379 Hicethier, 1980, S. 286.

380 Roscoe/Hight, 2001, S. 50.

Dokufiktion will im Vergleich zum Dokumentarfilm keine „Sobriety“ erzeugen, sondern die Verschiebungen oder Verzerrungen hervorheben, die durch die Verbindung bzw. Verortung der fiktiven filmischen Storys durch den Zuschauer mit bzw. in seiner erfahrenen Wirklichkeit entstehen. Man kann jedoch nicht sagen, der Dokumentarfilm würde die soziale Realität in einem höheren Grad als die Dokufiktion repräsentieren. Beide sind Diskurse, sie sprechen also auf je eigene Art und Weise über die soziale Realität, so dass ein Vergleich hinsichtlich des Realitätsgrads der beiden nicht möglich ist.

Auch in Bezug auf das Thema der sozialen Ausgrenzung zeigt die Dokufiktion in diesem dritten Raum, den die Verbindung zwischen fiktiven filmischen Storys und der vom Zuschauer konstruierten Wirklichkeit ermöglicht, ihre besondere Spezifik. Es lässt sich vermuten, dass die Dokufiktion nicht darauf abzielt, die soziale Ausgrenzung in der Realität wiederzugeben oder die Meinungen sozial benachteiligter Gruppen zu vertreten, wie es im Dokumentarfilm der Fall ist. Stattdessen könnte ein spezieller Reflexionsraum bezüglich der sozialen Ausgrenzung für die Rezipienten entstehen, den der Spielfilm und der Dokumentarfilm nicht schaffen können. Genau dies soll in dieser Studie am Beispiel von Jia Zhangkes Filmen belegt werden.

Es ist somit herausgearbeitet worden, dass die Aufmerksamkeit für die Spezifik der Dokufiktionen gegenüber der sozialen Realität nicht nur auf die Subversion gelenkt werden soll, sondern allgemein auf den erweiterten Reflexionsraum des Zuschauers. In diesem Reflexionsraum stellen sich die Diskurse der Dokufiktionen dar, wie z. B. die Parodie, die Kritik oder auch der Eindruck der Realitätsannäherung, usw. Subversion gegen die soziale Realität ist nur eine Form der Spezifik der Dokufiktionen. Diese Spezifik der Dokufiktionen ist insgesamt sehr vielfältig: „In den Doku-Hybriden wird die Festigkeit des Diskurses (also filmischen Sprechens) aufgegeben und in Richtung einer Vielstimmigkeit geöffnet (indem beispielsweise persönliche Erlebnisse, politische Konflikte und surreale Albträume verschweift werden).“³⁸¹ Die Spezifik der Dokufiktion für die Darstellung der sozialen Ausgrenzung in Jias Filmen ist nur durch eine eingehende Analyse des einzelnen Films herauszuarbeiten.

381 Mundhenke, 2010, S. 37.

4.4 Zwischenfazit

In diesem Kapitel wurde die Dokufiktion untersucht. Um die Doku-Hybriden, also Mischformen von Dokumentar- und Spielfilm, vorzustellen, wurden zunächst Begriffsbestimmungen des Dokumentarfilms und des Spielfilms diskutiert. Als hilfreich hat sich der Ansatz über das Konzept von Bill Nichols herauskristallisiert. Sowohl die Seite der Produktion wie auch die des Filmtexts sowie die der spezifischen Bedeutungen für den Zuschauer wurden dabei berücksichtigt.

Im Anschluss wurden die Doku-Hybriden kategorisiert und die Dokufiktion für diese Studie definiert. Die Doku-Hybriden wurden, je nach dokumentarischen bzw. fiktiven filmischen Storys und dokumentarischen bzw. fiktionalen Gestaltungsverfahren, in mock-documentary und documentary drama eingeteilt. Diese Studie ging aufgrund des Forschungsgegenstandes auf die Richtung der mock-documentary ein. Es wurde jedoch gezeigt, dass die Begriffe innerhalb des Konzepts der mock-documentary sehr problematisch sind. Zum Ersten sind die Kriterien der diesbezüglichen Begriffe uneinheitlich. Zum Zweiten kann die Vielfältigkeit von Filmen im dichotomen Schema „mock-documentary vs. drama-documentary“ nicht abgebildet werden. Zum Dritten wird, problematischerweise, die Subversion als Kennzeichen allen mock-documentaries zugeschrieben. Im Fall der vorliegenden Studie lassen sich die Filme von Jia Zhangke weder als mock-documentaries noch als drama-documentaries kategorisieren. Vor diesem Hintergrund wurde anstelle von mock-documentary und drama-documentary der Begriff der Dokufiktion eingeführt, um damit die Doku-Hybriden zu bezeichnen, die fiktive Storys mittels dokumentarischer Verfahren erzählen. Dabei ist nicht jeder einzelne Aspekt von dokumentarischem Darstellungsverfahren und fiktiver filmischer Story, sondern ihr Zusammenwirken wichtig.

Die Dokufiktion wurde in dieser Studie als Diskurs über die soziale Realität gefasst. Um dies zu erklären, wurde zunächst die Wirklichkeitskonstruktion des Films untersucht. In der Geschichte der Filmtheorie haben mit Blick auf das Problem der Wirklichkeitskonstruktion ontologische, konstruktivistische und pragmatische Ansätze eine große Rolle gespielt. Diese entsprachen jeweils den Vorstellungen von Realität und Realismus in ihrem entsprechenden Zeitalter. Für die Dokufiktion sind die pragmatischen Ansätze meines Erachtens sinnvoll. In ihnen wird eine Authentizität betont, die den Effekt einer „realistischen“ oder

„glaubwürdigen“ Darstellung erzielt; dies kommt durch die Kommunikation zwischen dem Zuschauer und dem Filmtext zustande. Es wurde gezeigt, dass es nicht der Dokumentarfilm ist, sondern das dokumentarische Gestaltungsverfahren, das den Vertrag der Authentizität mit dem Zuschauer konstituiert. Das dokumentarische Gestaltungsverfahren ist sehr wirksam darin, beim Zuschauer die Wirklichkeitsvorstellung anzuregen. Die Dokufiktion fordert den Zuschauer, die fiktive filmische Story mit seiner konstruierten Wirklichkeit zu verbinden bzw. in dieser zu verorten. Genau daraus ergibt sich für den Zuschauer ein Reflexionsraum über die soziale Realität, ein Reflexionsraum, der sich als Spezifik der Dokufiktion zeigt. Insofern erreicht die Dokufiktion etwas, was Dokumentar- und Spielfilm nicht schaffen können. Bisher wurden Effekte wie z. B. Humor, Parodie, Kritik und der Eindruck der starken Realitätsannäherung herausgearbeitet. Die Spezifik kennzeichnet nun jeweils die bestimmte Art und Weise, in der die Dokufiktion über die soziale Realität spricht, sie verweist auf den Diskurs der Dokufiktion. Wichtig ist zu erkennen, dass diese Spezifik aufgrund der mannigfaltigen Varianten auf den Ebenen der Formen und Rezeptionen sehr vielfältig ist, weshalb der Diskurs der Dokufiktion jeweils für den einzelnen Film untersucht werden sollte. Im Teil zur Filmanalyse wird herausgearbeitet werden, in welcher Form die Dokufiktionen von Jia Zhangke als Diskurse das Thema der sozialen Ausgrenzung zum Ausdruck bringen.

5 Zusammenfassung des theoretischen Teils

Um sich dem Thema der sozialen Ausgrenzung in Jias Filmen zu nähern, haben sich die vorangegangenen drei Kapitel mit unterschiedlichen thematischen und theoretischen Zugängen auseinandergesetzt: Es ging dabei um die soziale Ausgrenzung im soziologischen Diskurs (Kapitel 2), die soziale Ausgrenzung aus phänomenologischer Perspektive (Kapitel 3) sowie um Dokufiktionen als Mischformen von Dokumentar- und Spielfilm (Kapitel 4). Ziel des theoretischen Teils war es, Themenfelder und wichtige Begriffe hinsichtlich der zentralen Fragestellung, wie Jias Filme die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft konstruieren, zu beleuchten.

Die Themenbereiche, die in den drei Kapiteln dargestellt werden, weisen in der aktuellen Forschung einen unterschiedlichen Entwicklungsstand auf. Zur Klärung von Themenfeldern und Begriffen leistete jedes Kapitel einen wesentlichen und notwendigen Beitrag: Während die Thematik der sozialen Ausgrenzung im zweiten Kapitel begrifflich erläutert und diesbezügliche Einzelaspekte mit Blick auf die gegenwärtige chinesische Gesellschaft dargestellt wurden, konnte im dritten Kapitel, „Die soziale Ausgrenzung aus phänomenologischer Perspektive“, eine interdisziplinäre Brücke zwischen Filmwissenschaft und Sozialwissenschaft geschlagen werden, indem ein Konzept für die Filmanalyse herausgearbeitet wurde. Da die Behandlung des Phänomens der Mischformen in der Medienwissenschaft noch relativ neu ist, war es im vierten Kapitel „Dokufiktionen“ notwendig, zunächst einen Überblick über die verschiedenen Kategorisierungen der Mischformen zu geben. Danach wurde für die zu untersuchenden Filme von Jia Zhangke der Begriff „Dokufiktion“ eingeführt und ausführlich erklärt. Dabei handelt es sich um Filme mit fiktiven Storys und dokumentarischem Darstellungsverfahren.

Im Folgenden werden die Ergebnisse dieser Auseinandersetzungen zusammengefasst und systematisiert. Dabei wird die Verknüpfung

der drei Themenbereiche hinsichtlich der zentralen Fragestellung aufgezeigt.

Das zweite Kapitel gab im ersten Schritt einen Überblick über soziologische Untersuchungen des sozialen Phänomens der sozialen Ausgrenzung, da der Begriff der sozialen Ausgrenzung für die vorliegende Studie von zentraler Bedeutung ist. Im Anschluss daran wurden der politische und der wirtschaftliche Hintergrund sozialer Ungleichheit in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft erläutert. Der Schwerpunkt dieses Kapitels lag im letzten Schritt: Die wichtigsten Aspekte der sozialen Ausgrenzung wurden im Einzelnen dargelegt. Die beschriebenen Einzelaspekte als Dimensionen der sozialen Ausgrenzung sind für die sozial benachteiligten Gruppen im China von heute charakteristisch. Hierzu gehören: Armut; Ohnmacht; unqualifizierte und illegale Arbeit; Arbeitslosigkeit; die Verletzung von Rechten und die Interessenbeeinträchtigung der sozial Schwachen; der Verlust von sozialen Beziehungen bei eben diesen „Abgehängten“; verstärkte seelische Belastungen; natürlich bedingte Schwäche; schließlich das Abweichen der sozial Schwachen von sozialen Normen und Werten. Diese genannten Dimensionen werden in der folgenden Filmanalyse erhoben.

Das dritte Kapitel betrachtete die soziale Ausgrenzung aus der Perspektive der Phänomenologie und der Phänomenologischen Soziologie. Demnach ist die soziale Ausgrenzung ein Phänomen, das vom Subjekt wahrgenommen wird. Damit wird die soziale Ausgrenzung in den menschlichen Wahrnehmungsraum versetzt. Nur in diesem Wahrnehmungsraum darf die filmische Konstruktion der sozialen Ausgrenzung untersucht werden. Diese Studie nahm die metaphorischen Darstellungen über die soziale Ausgrenzung in den Blick. Die metaphorischen Darstellungen fungieren als Träger kognitiver Strukturen, sie legen die Wesensstruktur der sozialen Ausgrenzung sowie die allgemein gültigen, invarianten Strukturen bewusster Aktivität des menschlichen Denkens offen. Dabei besteht die Funktion der Metaphern über die soziale Ausgrenzung einerseits darin, die komplexe Realität – hier die der sozialen Ausgrenzung – für die Menschen wahrnehmbar zu machen. Andererseits funktionieren die Metaphern kulturübergreifend, da sie unabhängig von der Spezifik jeweiliger gesellschaftlich-kultureller Strukturen wirksam sind. Danach wurden verschiedene Konzepte wie ‚Innen–Außen‘, ‚Oben–Unten‘ und ‚Kern–Rand‘ diskutiert. Für die Filmanalyse wurde schließlich das ‚Innen–Außen‘-Schema als Sinnbildungskonzept hinsichtlich der gesellschaftlichen Verhältnisse ausgewählt. Die sozia-

le Ausgrenzung hier ist also Ergebnis der filmischen Konstruktion und der Wahrnehmung der Zuschauer; soziale Ausgrenzung beschreibt den Zustand einer bestimmten Filmfigur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder den Prozess des Herausfallens einer Figur vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘. Die Inhalte von ‚Innen‘ bzw. ‚Außen‘ werden von der Soziokultur einer jeweiligen Gesellschaft bestimmt. Dieses Konzept verortet sich im menschlichen Wahrnehmungssystem. Insofern kann es durch Filmanalyse überprüft werden, da der Film mit seinen technischen Gestaltungsmöglichkeiten die Wahrnehmung des Zuschauers anspricht. Es wird davon ausgegangen, dass die filmische Erzählstruktur durch die im Film hergestellten kausalen und vergleichenden Zusammenhänge zwischen den einzelnen filmischen Ereignissen den Zustand des ‚Außen‘ und den Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zum Ausdruck bringt. Dieses Kapitel ist von grundlegender Bedeutung für die Studie, da erst durch dieses Konzept die Untersuchung der sozialen Ausgrenzung als gesellschaftliches Phänomen im Film als künstlerischem Werk ermöglicht wird.

Im vierten Kapitel wurde gesondert auf die Mischformen aus Dokumentar- und Spielfilm eingegangen. Dabei wurden die gängigen Kategorisierungen der Mischformen vorgestellt. Das Augenmerk lag dabei – mit Blick auf die zu untersuchenden Filme Jias – auf Dokufiktion. Es wurden dabei der Realitätsbezug und die Spezifik der Dokufiktion ausführlich herausgearbeitet. Die Theorien über das Verhältnis zwischen Realität, Film und Wirklichkeit wurden jeweils aus ontologischen, konstruktivistischen und pragmatischen Ansätzen zusammengefasst. Es wurde gezeigt, dass die pragmatischen Ansätze für die Analyse der Wirklichkeitskonstruktion in den Dokufiktionen am besten geeignet sind. In diesem Ansatz geht es nicht um die Abbildung von Realität, sondern um Authentizität. Diese entsteht durch den Kommunikationsvorgang zwischen Zuschauer und Filmtext. Der Zuschauer konstruiert mithilfe des Filmtexts eine eigene Wirklichkeit. Das dokumentarische Verfahren ist effektiver darin, den Zuschauer dazu anzuregen, sich Realitätsbilder vorzustellen, als das Verfahren des Spielfilms. Die Spezifik der Dokufiktionen bezüglich der sozialen Realität besteht darin, eine Verbindung zwischen den fiktiven filmischen Storys und der dank des dokumentarischen Verfahrens vom Zuschauer konstruierten Wirklichkeit aufzubauen. Ein Reflexionsraum über die soziale Realität kann auf diese Weise durch den Zuschauer realisiert werden. Dieser Raum kann Effekte wie Subversion, Humor usw. gegenüber der sozialen Realität er-

möglichen oder den Eindruck einer starken Realitätsannäherung erzeugen. Diese Effekte sind die Besonderheit der Dokufiktion bei der Darstellung der sozialen Realität.

Die hier zusammengetragenen Ergebnisse bilden den Hintergrund für die sich anschließende empirische Untersuchung. Im Anschluss an diesen theoretischen Grundstock wird nun gezeigt, wie die Dokufiktionen von Jia Zhangke soziale Ausgrenzung konstruieren und welche Spezifik sie aufweisen. Am konkreten Gegenstand können die theoretischen Auseinandersetzungen nicht nur überprüft, sondern auch mittels neuer Einsichten gewinnbringend erweitert werden. Nicht zuletzt wird die theoretische Elaboration durch den Perspektivenwechsel auf die empirische Welt anschaulich und greifbar.

Empirische Untersuchung

Im Folgenden wird, als Auftakt zur empirischen Untersuchung, zunächst die angewandte Methode vorgestellt und ausführlich erläutert. Im Anschluss daran werden die vier ausgewählten Filme je nach Fragestellungen und Hypothesen einzeln untersucht. Nach der Filmanalyse werden die gefundenen Ergebnisse zusammengetragen und ausgewertet.

6 Methodisches Vorgehen

Bevor die konkrete Filmanalyse beginnen kann, sollen zunächst die zentrale Fragestellung mit ihren Teilfragen sowie den dazugehörigen Arbeitshypothesen konkretisiert werden. Anknüpfend daran werden die Methoden vorgestellt, die für diese Arbeit verwendet wurden. Zum Schluss werden für jede einzelne Fragestellung die Analyseebene und die Forschungsmethode festgelegt.

6.1 Fragestellungen und Hypothesen

Die Filmanalyse setzt ein Erkenntnisinteresse voraus. Die zentrale Frage der vorliegenden Arbeit lautet: Wie reflektieren die Dokufiktionen von Jia Zhangke die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft? Diese Frage betrachtet den Themenkomplex „Soziale Ausgrenzung und Dokufiktionen“ umfassend, insofern lässt sie sich noch konkretisieren. Durch die Bearbeitung der Literatur im theoretischen Teil und die Sichtung der zu untersuchenden Filme ergeben sich

zu der zentralen Fragestellung drei Teilfragen, die an dieser Stelle vorgestellt und mithilfe von Arbeitshypothesen bearbeitet werden sollen:

Teilfrage 1: Inwieweit reflektieren die Dokufiktionen von Jia Zhangke die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart?

Hypothese 1: Die Dokufiktionen von Jia Zhangke stellen die wichtigsten Dimensionen der von der Modernisierung verursachten sozialen Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart dar.

Die Relevanz der Forschungsfrage wurde bereits in der Einleitung erläutert. Der Film als Massenmedium kann unser Bild von sozialer Ungleichheit und unser Handeln beeinflussen. Filmische Darstellungen der sozialen Ausgrenzung könnten aber auch in größerem Maße von der sozialen Realität abweichen. Daher ist es notwendig, herauszufinden, inwieweit Jias Filme tatsächlich die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft reflektieren.

Jias Filme werden in den chinesischen Medien und in der Filmkritik übereinstimmend als „Spiegel der gesellschaftlichen Realität“ bezeichnet. Um zu überprüfen, ob und inwieweit Jias Dokufiktionen überhaupt diese soziale Realität reflektieren, soll zunächst durch eine Inhaltsanalyse die Komplexität dieser Frage reduziert werden. Das zweite Kapitel, „Soziale Ausgrenzung im soziologischen Diskurs“, gab einen Einblick in soziologische Studien über die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft. Dabei wurde gezeigt, dass die soziale Ausgrenzung in China in erster Linie eine Folge der seit 1978 durchgeführten Reformpolitik war. Die wichtigsten Dimensionen der sozialen Ausgrenzung dabei sind soziologischen Studien zufolge Armut, Ohnmacht, unqualifizierte und illegale Arbeit, Arbeitslosigkeit, die Verletzung von Rechten und die Interessenbeeinträchtigung sozial Schwacher, der Verlust von sozialen Beziehungen, verstärkte seelische Belastungen, natürlich bedingte Schwäche sowie das Abweichen der sozial Schwachen von sozialen Normen und Werten. Um zu überprüfen, inwieweit Jias Filme die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft aufgegriffen haben, werden diese Dimensionen für die Filmanalyse aufgelistet und in Form der Kategorienbildung in das Codebuch der Inhaltsanalyse übertragen, das dazu dient, den Inhalt der einzelnen Sequenzen jeweils zu identifizieren. Dies wird später noch ausführlicher erläutert.

Teilfrage 2: Wie erzeugen Jias Dokufiktionen den Eindruck der sozialen Ausgrenzung einer bestimmten Figur?

Hypothese 2: Die Dokufiktionen stellen den Zustand einer Figur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder den Prozess des Herausfallens einer Figur vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ dar.

Im dritten Kapitel, „Soziale Ausgrenzung aus phänomenologischer Perspektive“, wurde das Konzept ‚Innen–Außen‘ als Sinnbildungskonzept hinsichtlich der thematisierten gesellschaftlichen Verhältnisse erarbeitet. Als Ergebnis der filmischen Konstruktion erscheint soziale Ausgrenzung, wie bereits beschrieben, als Zustand einer bestimmten Filmfigur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder als Prozess des Herausfallens vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘.

In Bezug auf die ersten beiden Zielsetzungen soll hier betont werden, dass der gesamte Eindruck der sozialen Ausgrenzung bestimmter Figuren zu unterscheiden ist von den einzelnen Aspekten bzw. Themen der sozialen Ausgrenzung, die vereinzelt im Film vorkommen. Bei der filmischen Konstruktion der sozialen Ausgrenzung bestimmter Figuren – in Bezug auf die zweite Teilfrage – steht der gesamte Eindruck im Mittelpunkt. Die Zuschauer gewinnen durch die Erlebnisse der Figuren während der filmischen Handlung den Eindruck, dass die Figuren sozial ausgegrenzt werden. Die erste Teilfrage bezieht sich auf die Darstellungen der einzelnen Aspekte und Themen sozialer Ausgrenzung. Dabei geht es um die Widerspiegelungen der Phänomene sozialer Ungleichheit, Benachteiligung, Diskriminierung und Verletzung in zahlreichen Handlungseinheiten, wobei der allgemeine Lebenszustand der involvierten Figuren bei den Zuschauern nicht unbedingt immer den Eindruck sozialer Ausgrenzung wecken muss. Beispielsweise würde ein von Arbeitslosigkeit betroffener Mann von den Zuschauern nicht in die sozial ausgegrenzte Gruppe eingeordnet, wenn er großes Vermögen von seiner Eltern geerbt und noch eine geräumige Wohnung hätte.

Teilfrage 3: Welche Funktion hat das Format Dokufiktion für die Darstellung sozialer Ausgrenzung?

Hypothese 3: Jias Dokufiktionen bieten dem Zuschauer einen Reflexionsraum über soziale Ausgrenzung.

Anders als die ersten zwei Teilfragen, die sich auf den Filmtext konzentrieren, zielt diese Frage auf die Wirkungen der Dokufiktion auf das Publikum. Im vierten Kapitel, „Dokufiktion“, wurden Dokufiktionen als Mischformen von Dokumentar- und Spielfilm thematisiert und ausführlich erläutert. Im Vergleich zu Dokumentar- und Spielfilmen besteht die Spezifik der Dokufiktionen hinsichtlich der Darstellung der sozialen Realität und des Einflusses auf die Zuschauer darin, dass Dokufiktionen in der Lage sind, einen Reflexionsraum über die soziale Realität zu erzeugen. Außerdem ist Jia der Ansicht, dass der Sinn der Kunst nicht darin besteht, die Realität abzubilden, sondern die Rezipienten zur Reflexion über die Realität anzuregen. Das wurde bereits im ersten Kapitel erläutert. Da das Thema der sozialen Ausgrenzung in den ausgewählten Filmen von Jia einen großen Stellenwert einnimmt, geht die Autorin davon aus, dass durch diese Dokufiktionen eine Reflexionsmöglichkeit über die soziale Ausgrenzung geboten wird.

6.2 Darstellung des methodischen Vorgehens

Die Darlegung der methodischen Herangehensweise für diese Arbeit wird das Vorgehen bei der Filmanalyse und -interpretation erläutern. Filme sind ein „Bedeutungskontinuum“³⁸², wobei die Bedeutungen im Zusammenspiel mit den auditiven und visuellen Ebenen entstehen. Obwohl Filme sich den Zuschauern als ein ästhetisches Ganzes präsentieren, das aus audiovisuellen Codes besteht, ist der Prozess der Bedeutungskonstitution sehr komplex. Dieser Prozess wird von den Zuschauern aber meist unbewusst wahrgenommen. Die Aufgabe der Filmanalyse besteht gerade darin, „die scheinbar sinnliche Unmittelbarkeit des audiovisuellen Bildes als vermittelte und absichtsvoll gestaltete erkennbar und Suggestionen durchschaubar [zu] machen“.³⁸³ Durch die Filmanalyse sollen neue Erkenntnisse gewonnen und/oder neue Kenntnisse über die filmische Ästhetik angeeignet werden. Diese Studie versteht die Darstellung sozialer Ausgrenzung als medial gestalteten Effekt. Insofern soll die Filmanalyse die Gestaltungs- und Vermittlungsformen dieses Effekts aufzeigen.

382 Monaco, 1980, S. 143.

383 Hickethier, 2001, S. 28.

Aufgrund des Themas der sozialen Ausgrenzung geht es in dieser Studie grundsätzlich um soziologische Filminterpretation. Faulstich bezeichnet die soziologische Filminterpretation als einen Ansatz der Filmanalyse und beschreibt sie auf folgende Weise: „Die soziologische Filminterpretation untersucht und bewertet den Film im Hinblick auf seine Wiedergabe von zeitgenössischer Wirklichkeit.“³⁸⁴ Der Bezug von Filmen auf die soziale Realität bietet also die Grundlage soziologischer Filminterpretation. „Das Erkenntnisinteresse der soziologischen Filminterpretation zielt auf ein Verständnis des Films im Licht seines gesellschaftlichen Umfeldes, der realen Welt und Wirklichkeit.“³⁸⁵ Dabei bezieht sich das gesellschaftliche Umfeld auf die soziale Realität statt auf die gesellschaftlichen Bedingungen von Produktion und Verleih. Anlass und Relevanz dieser Studie bestehen also in den Wechselbeziehungen zwischen Film und Gesellschaft: Einerseits können Filme die gesellschaftliche Realität widerspiegeln, andererseits bringen sie den Zuschauern mit den in ihnen konstruierten Bildern über gesellschaftliche Realität neue Erkenntnisse und beeinflussen ihr Handeln. Diese Studie erschließt die Relevanz von Jias Filmen mittels der soziologischen Filminterpretation also im gesellschaftlichen Kontext.

Zudem unterscheidet Faulstich zwei Zugriffsmöglichkeiten der soziologischen Filminterpretation. Mit diesen beiden Zugriffsmöglichkeiten beziehen sich Filme auf die Gesellschaft: durch ihren Inhalt und durch ihre Bedeutung. Mit Inhalt ist gemeint, dass der Film als wirklichkeitsnahes Spiegelbild zu betrachten ist und die Darstellung der realen gesellschaftlichen Ereignisse und Phänomene im Film untersucht wird. Diese Herangehensweise greift die vorliegende Studie auf, um die Spiegelung der verschiedenen Einzelaspekte der sozialen Ausgrenzung in Jias Filmen zu erkennen. In dieser Hinsicht werden die inhaltlichen Informationen der Filme untersucht. Im zweiten Fall „geht man von der latenten, impliziten Bedeutung eines Films aus bzw. – umgekehrt – bezieht man Gesellschaftliches auf diese latente Bedeutung“³⁸⁶. Dieser Zugriff ist unerlässlich für die Behandlung der zweiten und dritten Teilfrage. Diese Studie will die ästhetischen Mittel in Bezug auf die Darstellung der sozialen Ausgrenzung einer bestimmten Figur und die diesbezüglichen Effekte offenlegen. Dafür müssen die latenten Bedeutungen des

384 Faulstich, 2008, S. 196.

385 Faulstich, 1995, S. 56.

386 Ebd., S. 57.

Films beleuchtet werden. Insofern folgt diese Studie also beiden Herangehensweisen.

Filmanalyse ist eine empirische Methode. Die empirische Methode bezeichnet „die Modalität des Zugangs zur Realität und schließt die beiden Wissenschaftsstandards ‚Systematik‘ und ‚Objektivität‘ ein“³⁸⁷. Die soziologische Filminterpretation untersucht „Komponenten eines Films systematisch (...)“³⁸⁸ im Kontext der gesellschaftlichen Diskurse. Im Vergleich zur Filmkritik muss die Filmanalyse „intersubjektive Überprüfbarkeit, methodische Reflexion und ausführliche Explikation von Analyseergebnissen und Interpretation“³⁸⁹ aufweisen. Eine wissenschaftliche Filmanalyse soll also systematisch und möglichst intersubjektiv nachvollziehbar sein. Dies setzt aber voraus, dass sich die Filmanalyse fachspezifischer Methoden und Instrumente bedient und ihre Operationen transparent macht. Im Folgenden werden die in dieser Studie eingesetzten Methoden zur Filmanalyse vorgestellt.

Für mediale Produkte sind generell zwei Methoden zu unterscheiden: die empirisch- sozialwissenschaftliche Methode und das hermeneutische Interpretationsverfahren.³⁹⁰ Sie werden auch als quantitative bzw. qualitative Analyse bezeichnet. Bezüglich der methodischen Auswahl der Filmanalyse meint Mikos: „Den Königsweg der Analyse gibt es nicht. Sie bedient sich verschiedener theoretischer Annahmen aus unterschiedlichen Disziplinen und verschiedener Methoden, die sich am Erkenntnisinteresse orientieren.“³⁹¹ Auch Hickethier spricht von der erkenntnisorientierten Analyse.³⁹² Beide methodischen Verfahren besitzen jeweils Vor- und Nachteile, was in nahezu jedem Handbuch zur Methodik der Medienwissenschaft diskutiert wird. Es ist heutzutage in der Filmwissenschaft nahezu Konsens, dass sich quantitative und qualitative Analyse nicht ausschließen, sondern dass beide zueinander komplementär sind. Oft werden beide methodischen Verfahren zur Erkenntnisgewinnung eingesetzt. Wichtig ist dabei, die Operationen bei der Erkenntniswege transparent zu machen. Aufgrund der zuvor herausgearbeiteten Teilfragen werden beide Verfahren in dieser Arbeit aufgegriffen. Im Folgenden wird mit Blick auf die einzelnen Teilfragen

387 Früh, 2007, S. 133.

388 Mikos, 2003, S. 70.

389 Hickethier, 2001, S. 26.

390 Ebd., S. 30–31.

391 Mikos, 2003, S. 38.

392 Vgl. Hickethier, 2001, S. 26.

die Auswahl der methodischen Verfahren jeweils begründet und zudem verdeutlicht, warum diese zur Klärung der Forschungsfragen besonders geeignet sind.

6.2.1 Inhaltsanalyse

Eine der drei Aufgaben dieser Studie ist, herauszufinden, welche Dimensionen der sozialen Ausgrenzung in den Filmen zum Vorschein kommen. Dafür ist das empirisch-sozialwissenschaftliche Verfahren besonders geeignet. Dieses Verfahren stellt sich bei der Filmanalyse als Inhaltsanalyse dar. Daher ist hier die Inhaltsanalyse zu erläutern. Merten formuliert die Definition der Inhaltsanalyse anhand des Kommunikationsmodells: Die Inhaltsanalyse ist demnach „eine Methode zur Erhebung sozialer Wirklichkeit, bei der von Merkmalen eines manifesten Textes auf Merkmale eines nichtmanifesten Kontextes geschlossen wird.“³⁹³ Bei der Inhaltsanalyse wird vom Text auf den Kontext geschlossen, wobei „bestimmte inhalts-interne Merkmalsausprägungen mit bestimmten inhalts-externen Merkmalsausprägungen korrelieren, daß zwischen Text und Kontext eine mehr oder minder stabile Beziehung besteht.“³⁹⁴ Früh betont bei der Definition die Qualitätskriterien: Die Inhaltsanalyse sei „eine empirische Methode zur systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen“³⁹⁵. Die Inhaltsanalyse funktioniert durch eine Messung bestimmter Merkmale des Objekts. Das bedeutet, es wird hier mit Blick auf den Film gemessen, wie häufig bestimmte Ausprägungen eines Merkmals vorkommen. In der vorliegenden Studie wird die Themen-Frequenzanalyse angewendet.³⁹⁶ Dabei wird „die Häufigkeit des Vorkommens von Themen oder Akteuren, bspw. als Trendanalyse im Zeitverlauf, erhoben“³⁹⁷. Die Quantifizierung wird durch Zahlen dargestellt. Die Grundidee der Inhaltsanalyse ist es, eine Bedeutungsstruktur in eine Formatstruktur zu transformieren.³⁹⁸ Durch die Messung der Ausprägungen einer bestimmten Dimension ist ein

393 Merten, 1995, S. 59.

394 Ebd., 1995, S. 23.

395 Früh, 2007, S. 27.

396 Vgl. Früh, 2007, S. 147–212.

397 Bonfadelli, 2002, S. 81.

398 Vgl. Früh, 2007, S. 29.

übersichtliches Ergebnis möglich. Im Vergleich zur hermeneutischen Interpretation besteht die Stärke der Inhaltsanalyse einerseits darin, intersubjektive Nachprüfbarkeit besser leisten zu können, andererseits basiert die Inhaltsanalyse „auf transparenten und eindeutig festgelegten Regeln und Verfahren“³⁹⁹. Die Methode der Inhaltsanalyse kann in dieser Studie zuverlässige Daten bezüglich der Häufigkeit des Auftretens von Dimensionen sozialer Ausgrenzung ermitteln.

Anders als Literatur ist der Film ein audiovisuelles Codesystem. Daher muss im Vorfeld erklärt werden, wie Merkmale im Film gemessen werden bzw. auf welchen filmischen Darstellungsebenen sie ausgedrückt werden, z. B. ob es um direkte Ausdrücke auf einer einzelnen filmischen Darstellungsebene oder um interpretierte Bedeutungen auf der Basis von Informationen aus mehreren Ebenen geht. Der Messung auf dem Weg der Inhaltsanalyse liegt grundsätzlich ein Abstraktionsinteresse zugrunde.⁴⁰⁰ Das bedeutet, dass die Merkmale hier vom Bedeutungskomplex abstrahiert werden. Der Film wird daraufhin abgesucht, „ob die gemeinte Bedeutung irgendwo direkt oder indirekt zum Ausdruck gebracht wurde“⁴⁰¹. Früh meint, „nur selten [werde] das zu messende theoretische Konstrukt explizit im Text genannt, so dass der analytische Abstraktionsschritt entfällt“⁴⁰². Bei der Interpretation werden daher noch andere Faktoren, wie z. B. das Alltagswissen und die Lebenserfahrung des Forschers, mit einbezogen. Früh spricht hier von Inferenz. Inferenz stellt ein Merkmal der Forschungsstrategie dar.⁴⁰³ Es ist zu erkennen, dass auch in der quantitativen Analyse Aspekte der qualitativen Analyse nicht auszuschließen sind und „beide deshalb keinen sinnvollen Gegensatz bilden können“⁴⁰⁴. Abstraktionsinteresse bedeutet aber nicht, dass alle Ebenen eines Films bei der Messung berücksichtigt werden müssen. Die untersuchten Ebenen, sei es Narration, ästhetische Gestaltung oder etwas anderes, sollen im Vorfeld der Filmanalyse festgelegt werden. Es gilt außerdem zu betonen, dass bestimmte Ausprägungen in einer Sequenz manchmal nicht eindeutig erkannt werden können, wenn man nur sie allein berücksichtigt – erst im Zusammen-

399 Bonfadelli, 2002, S. 104.

400 Vgl. Früh, 2007, S. 53.

401 Früh, 2007, S. 52.

402 Ebd., 2007, S. 53.

403 Vgl. ebd., 2007, S. 133.

404 Früh, 2007, S. 38.

hang mit anderen Sequenzen lassen sich manche Merkmale erkennen, da der Film schließlich ein Bedeutungskontinuum darstellt.

Die Inhaltsanalyse wird üblicherweise bei einer großen Textmenge eingesetzt. Die resultierenden Befunde der Inhaltsanalyse stellen Aussagen „über Strukturmerkmale von definierten Textmengen“ dar.⁴⁰⁵ Faulstich weist darauf hin, dass eine Inhaltsanalyse über ein großes Sample von Filmen aus einem bestimmten Zeitalter etwas über ihre gesellschaftliche Funktion schlussfolgern kann.⁴⁰⁶ Insofern ist die Inhaltsanalyse für diese Studie besonders geeignet, da diese Studie darauf abzielt, die filmische Spiegelung der verschiedenen Dimensionen der sozialen Ausgrenzung im Fall von mehreren Filmen Jias aufzuhellen.

6.2.2 Hermeneutisches Interpretationsverfahren

Dass das Thema der sozialen Ausgrenzung besonders dem soziologischen Ansatz entspricht, bedeutet nicht, dass mit dem empirisch-sozialwissenschaftlichen Verfahren allein die Fragestellungen dieser Arbeit beantwortet werden könnten. Wie im theoretischen Teil erläutert, sind Filme kein Abbild der Realität. Die filmische Darstellung sozialer Ausgrenzung ist deswegen kein mediales Abbild der sozialen Realität. Jeder Versuch, soziologische Aussagen eins zu eins im Film zu finden oder sie anhand des Films zu überprüfen, übersieht den Status des Films als Kunst. Der Film besteht aus audiovisuellen Codes und bietet den Zuschauern schließlich eine Sinneserfahrung. Der Eindruck von sozialer Ausgrenzung einer Figur als medialer Effekt ist daher auch eine Sinneserfahrung des Zuschauers. Das hermeneutische Interpretationsverfahren setzt voraus, dass Film als Kunst verstanden wird. Filme werden somit in ihrem Zeichen- und Symbolcharakter sowie mit Blick auf ihre ästhetischen Qualitäten betrachtet. Insofern ist auch das hermeneutische Interpretationsverfahren, das die Strukturen der filmischen Gestaltung hervorhebt und die zusätzlich noch vorhandenen Bedeutungsebenen und Sinnpotenziale in einem Film aufdeckt,⁴⁰⁷ für die Analyse der Darstellung der sozialen Ausgrenzung unerlässlich.

405 Ebd., S. 65.

406 Faulstich, 1995, S. 58.

407 Vgl. Hickethier, 2001, S. 32.

Die hermeneutische Filmanalyse konzentriert sich auf die subtilen, verborgenen Bedeutungen im Film, die sie sichtbar zu machen und auf sprachliche Weise zu formulieren versucht. Angelehnt an die literarische Methode des „hermeneutischen Zirkels“ zum Sinnverstehen von Texten wird der Filmtext durch wiederholtes Anschauen immer wieder befragt und interpretiert, bis ein tieferes Verständnis erreicht wird.⁴⁰⁸ Die hermeneutische Analyse hilft im Rahmen der vorliegenden Studie einerseits zu erörtern, mit welchen Erzählstrategien die Filme den Zustand einer Figur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ und den Prozess des Herausfallens vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zum Ausdruck bringen. Andererseits trägt sie dazu bei, den spezifischen Effekt der Dokufiktion bei der Darstellung sozialer Ausgrenzung konkret zu bestimmen. Der Grund dafür liegt darin, dass die hermeneutische Analyse die Mehrdeutigkeit filmischer Werke gut erkennbar machen kann.⁴⁰⁹

Die Filmanalyse in der vorliegenden Studie stützt sich auf die Transkription. Dabei sind Sequenz- und Einstellungsprotokoll zu unterscheiden. Im Sequenzprotokoll werden Handlungseinheiten aufgezeichnet, die zumeist mehrere Einstellungen umfassen und sich beispielsweise durch Ortswechsel, Veränderungen der Figurenkonstellation oder etwa durch einen Wechsel von erzählter Zeit und Erzählzeit voneinander abgrenzen.⁴¹⁰ Die Stärke des Sequenzprotokolls besteht darin, den Lesern einen Überblick über die Filmhandlung zu schaffen und eine Orientierung über den Gesamtaufbau des Films zu bieten.⁴¹¹ Die Sequenzprotokolle im Rahmen dieser Studie beinhalten durchweg Nummerierung, Länge und Handlungsbeschreibung. Außerdem werden die narrative Struktur, der dramaturgische Aufbau, der spezielle Ton (Populäre Lieder, Lautsprecher), die Landschaftsdarstellungen und die wichtigen Motive (Modenschau, Animation, Lyrik), die in Filmen mehrmals vorkommen, je nach Bedarf in den Sequenzprotokollen aufgelistet.

Im Vergleich dazu hält das Einstellungsprotokoll visuelle, narrative und auditive Merkmale von einzelnen Einstellungen fest, wie Kameraaktivitäten, Figuren, Dialoge, Handlungsort, Musik, Geräusche und andere Besonderheiten. Das Einstellungsprotokoll dient „der Überprüfung gestalterischer Strategien eines zentralen Ausschnitts.“⁴¹² In

408 Vgl. ebd., S. 33.

409 Vgl. ebd., S. 32.

410 Vgl. Hickethier, 2001, S. 38–39.

411 Vgl. ebd., S. 39.

412 Hickethier 2001, S. 39.

Anlehnung an Korte weist das in tabellarischer Form gehaltene Einstellungsprotokoll in dieser Studie zu jeder einzelnen Einstellung die Nummerierung, die Länge, eine Handlungsbeschreibung, die Einstellungsgröße sowie die Kameraaktivität auf. Da das Einstellungsprotokoll sehr zeitaufwendig ist, wird es nur eingesetzt, wenn Irritationen in der Fragestellung auftauchen oder konkrete Fragen im Detail untersucht und erörtert werden sollen.⁴¹³ Sequenz- und Einstellungsprotokolle sind zur Nachvollziehbarkeit und zur genaueren Betrachtung des Films, ebenso zur Kontrolle von analytischen Erkenntnissen, notwendig. Die vorliegende Arbeit bedient sich beider Protokollformen.

6.3 Operationalisierung

Der Entstehungsprozess eines Films ist komplex. Viele unterschiedliche Faktoren beeinflussen sich in diesem Prozess und stehen zueinander in Abhängigkeit. Dabei spielen nicht nur Produzenten, Regisseure und Schauspieler eine Rolle, sondern auch kultureller Kontext und ökonomischer Hintergrund. Nach Mikos kann jeder Film generell auf fünf Ebenen untersucht werden: Inhalt und Repräsentation; Narration und Dramaturgie; Figuren und Akteure; Ästhetik und Gestaltung; Kontexte.⁴¹⁴ Diese fünf Ebenen sind nicht isoliert, sondern beziehen sich aufeinander. Je nach Erkenntnisinteresse kann eine Filmanalyse eine oder mehrere Ebenen berücksichtigen.⁴¹⁵ Außerdem schlägt Korte vier Dimensionen vor, um einen Film systematisch zu beobachten: Filmrealität (immanente Bestandsaufnahme); Bedingungsrealität (Kontextfaktoren); Bezugsrealität (Verhältnis der filmischen Darstellung zur realen Bedeutung des Films); Wirkungsrealität (Rezeption).⁴¹⁶ Faulstich unterscheidet vier Analyseaspekte, nämlich Handlungsanalyse, Figurenanalyse, die Analyse der Bauformen und die der Normen und Werte.⁴¹⁷ Für eine wissenschaftliche Filmanalyse jedoch ist es nicht möglich, sich auf all diese Einflussgrößen, die dafür verantwortlich sind, wie Filme optisch gestaltet werden und was sie an Inhalten kommunizieren, gleichmäßig zu beziehen. An dieser Stelle soll daher angemerkt werden, dass

413 Vgl. Hickethier 2001, S. 39.

414 Vgl. Mikos, 2003.

415 Vgl. ebd.

416 Vgl. Korte, 2001, S. 21.

417 Faulstich, 2002, S. 25.

es bei der Filmanalyse keinen Anspruch auf Vollständigkeit geben kann. Diese Studie greift das Konzept von Mikos auf. Aufgrund der drei vorgestellten Fragestellungen geht es hier vor allem um die Ebene des filmischen Inhalts und der Repräsentation, der Narration und Dramaturgie sowie der ästhetischen Gestaltung. Diese drei Analyseebenen werden im Folgenden jeweils für die oben aufgestellten Fragestellungen und Hypothesen erläutert.

6.3.1 Zur ersten Teilfrage und Hypothese

Für die erste Fragestellung, inwieweit die Dokufiktionen von Jia Zhang-ke die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart reflektieren, wird in dieser Studie die Methode der Inhaltsanalyse aufgegriffen. Für die Hervorhebung bestimmter Merkmale – hier geht es um die Dimensionen der sozialen Ausgrenzung – ist die Inhaltsanalyse im Vergleich zur hermeneutischen Interpretation überschaubarer und eindeutiger. Dabei werden die Filme hauptsächlich auf der Ebene des filmischen Inhalts und der Repräsentation betrachtet. Nach Mikos geht es bei der Ebene der filmischen Inhalte und der Repräsentation darum, „wie sich Inhalt und Repräsentation eines Film- und Fernsehtextes mit Diskursen verbinden und auf diese Weise von den Zuschauern mit Bedeutung gefüllt werden“⁴¹⁸. Die dahinter stehende theoretische Grundlage lautet: Filme „können als Zeichensysteme betrachtet werden, die reale Welten und abstrakte Ideen, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstammen, oder mögliche Welten, wie sie in der Geschichte erzählt werden, repräsentieren“⁴¹⁹. Eine Untersuchung auf der Ebene von Inhalt und Repräsentation zielt daher darauf ab, Prozesse des sinnhaften Aufbaus der sozialen Welt zu verstehen.⁴²⁰ Dieser Ansatz entspricht in seinen Grundzügen der Analyse der Normen und Werte bei Faulstich und der Bezugsrealität bei Korte. Ausgewählte Filminhalte und ihre Repräsentation, die in Bezug zur jeweils dargestellten Dimensionen sozialer Ausgrenzung stehen, werden also in ihrem Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität analysiert. Es gilt zu betonen, dass beim Untersuchungsschwerpunkt auf der Ebene von Inhalt und Repräsentation die anderen vier

418 Mikos, 2003, S. 105.

419 Ebd., S. 39.

420 Vgl. ebd., 2003, S. 42.

Ebenen vollkommen ausgeschlossen werden. Im Gegenteil müssen diese anderen vier Ebenen, vor allem die der Ästhetik und Gestaltung und die der Narration und Dramaturgie, auch für die erste Teilfrage mit einbezogen werden, um den Prozess der sinnhaften Darstellung des Vollzugs sozialer Ausgrenzung erklären zu können. Dies wird in den operationalen Definitionen der Kategorien noch konkret zu erläutern sein.

Wie zuvor in der Darstellung der Inhaltsanalyse erwähnt, es ist für diese Analyse besonders wichtig, den Forschungsvorgang transparent und intersubjektiv nachvollziehbar darzustellen. Daher werden die einzelnen Schritte der Inhaltsanalyse, also Forschungsfrage und Hypothesen, Kategoriensystem, operationale Definition und Indikatoren sowie der Codiervorgang, jeweils konkret aufgezeigt. Die Forschungsfrage und die Hypothese wurden bereits im Vorfeld herausgearbeitet. Hier werden nun zunächst Kategorien zum Thema der sozialen Ausgrenzung gebildet, die als Basis für operationale Definitionen dienen werden. Diese operationalen Definitionen stellen die empirisch fassbaren Entsprechungen zu den einzelnen Kategorien dar und bilden auf diese Weise Indikatoren, die auf der Ebene der Filme die jeweilige Bedeutung einer Kategorie anzeigen. Der operationale Teil wird in Form einer verkürzten Listendefinition formuliert, die bei der eigentlichen Analyse zur Anwendung kommt.⁴²¹

Kategorienbildung

Bei der Inhaltsanalyse muss sehr klar sein, wonach gesucht werden soll. Anhand der bisherigen Hypothese war jedoch noch nicht eindeutig bestimmbar, welche Merkmale aufgefunden werden sollen. Daher muss hier noch eine detaillierte, prüfbare Hypothese formuliert werden. Wird eine Hypothese in zu allgemeiner Form formuliert, lässt sich die Inhaltsanalyse nicht bearbeiten. Daher soll die Hypothese, dass die Dokufiktionen von Jia Zhangke die wichtigen Dimensionen der von der Modernisierung verursachten sozialen Ausgrenzung darstellen, noch präzisiert werden. Dafür wurden soziologische Studien herangezogen. Das zweite Kapitel „Soziale Ausgrenzung im soziologischen Diskurs“ stellte die Ergebnisse soziologischer Studien über die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart vor. Dabei wurden die verschiede-

⁴²¹ Vgl. Früh, 2007, S. 85.

nen Dimensionen der sozialen Ausgrenzung aufgezeigt. Diese Dimensionen werden im Folgenden jeweils in eine Kategorie des Codebuchs übertragen, das als Instrumentarium der Inhaltsanalyse dient. Es wird gemessen, ob und wie häufig die einzelnen Kategorien in den Filmen aufgegriffen werden.

Rössler weist in Bezug auf die Kategorienbildung auf die Bedeutung von Vollständigkeit, Trennschärfe und Ausschluss von Fehlmessungen hin.⁴²² Mit Vollständigkeit meint er, dass die Zahl der Kategorien hinsichtlich der Forschungsgegenstände und der Theorie hinreichend sein muss. Im zweiten Kapitel wurden als wichtigste Dimensionen bereits die folgenden genannt: Armut, Ohnmacht, unqualifizierte und illegale Arbeit, Arbeitslosigkeit, die Verletzung von Rechten und die Interessenbeeinträchtigung sozial Schwacher, Verlust von sozialen Beziehungen, verstärkte seelische Belastungen, natürlich bedingte Schwäche sowie das Abweichen der sozial Schwachen von sozialen Normen und Werten. Nach der Lebenserfahrung der Autorin und entsprechend vorliegenden (westlichen) soziologischen Studien über westliche Gesellschaften können auch die folgenden Dimensionen in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft als relevant gelten: Bildung, Geschlecht, Herkunft, Wohnbesitz, Ansehen/Prestige, Zugehörigkeit zu ethnischen Gruppen usw. Aufgrund der Mehrdimensionalität der sozialen Ausgrenzung ist es kein einfaches Unterfangen, alle denkbaren Dimensionen in dieser Studie zu berücksichtigen. Daher werden die gerade genannten Dimensionen hier nicht als Kategorien für die Messung aufgenommen. Dies ist in zweifacher Weise zu begründen. Zum einen haben die von der Autorin bisher gesichteten soziologischen Studien diese Dimensionen so nicht oder nicht in wesentlichem Ausmaß thematisiert. Um nicht in eine Beliebigkeit zu geraten, sondern im Rahmen dieser Studie Objektivität zu gewährleisten, soll hier eine Anlehnung an soziologische Studien erfolgen; die Dimensionen sollen nicht eigens für die Filmanalyse eingeführt werden. Die im zweiten Kapitel aufgelisteten Kategorien decken jedoch die meisten Fälle der sozialen Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft ab. Zum Zweiten bestehen auch Überschneidungen zwischen den eben genannten und den im zweiten Kapitel herausgearbeiteten Dimensionen. So kann, im spezifischen Fall, ‚Geschlecht‘ der Kategorie ‚natürlich bedingte Schwäche‘ zugeordnet werden. Zudem werden diejenigen Codiereinheiten, die von den spezi-

422 Vgl. Rössler, 2005, S. 93–96.

ellen Ausprägungen nicht abgedeckt, aber dennoch für das Thema sozialer Ausgrenzung von Belang sind, durch die letzte Kategorie „Andere“ (Auffangkategorie) verschlüsselt. So kann das Kriterium der Vollständigkeit erfüllt werden.

Trennschärfe bedeutet, dass die Kategorien jeweils „einen eindeutigen, klar abgrenzbaren Bedeutungsgehalt repräsentieren“⁴²³. Zwei Kategorien sollen sich also in ihrem Bedeutungsgehalt nicht überschneiden. Trennschärfe und Ausschluss von Fehlmessungen werden im Folgenden durch die Erklärung der operationalen Definitionen und Indikatoren gewährleistet.

Codebuch

Das Codebuch als Kernstück der Inhaltsanalyse sollte ein systematisches Regelwerk sein. Das Gelingen einer Inhaltsanalyse hängt vom Codebuch ab. Im Folgenden werden die Kategorien dargelegt. Eine Kategorie entspricht einer Dimension, einem Aspekt der zu erfassenden Fragestellung. Die Kategorien müssen „hinreichend eindeutig und bestimmt“⁴²⁴ in ihren Vorgaben sein.

Kategorie 10: Armut

 Unterkategorie 11: Geldmangel

 Unterkategorie 12: Schlechte Wohnverhältnisse

Kategorie 20: Ohnmacht

Kategorie 30: Schlechte Arbeit

 Unterkategorie 31: Illegale Arbeit

 Unterkategorie 32: Unqualifizierte Arbeit

Kategorie 40: Arbeitslosigkeit

Kategorie 50: Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung

Kategorie 60: Verlust von sozialen Beziehungen

Kategorie 70: Seelische Belastungen

Kategorie 80: Natürlich bedingte Schwäche

Kategorie 90: Abweichungen von Normen und Werten

Kategorie 100: Andere

423 Früh, 2007, S. 87.

424 Rössler, 2005, S. 21.

Operationale Definition und Indikatoren

Die Kriterien für die Codierung, die invariant auf alle Texte angewandt werden, müssen klar definiert und offengelegt werden. Daher sollen die jeweiligen Kriterien durch theoretische Umschreibung und operationale Definition verdeutlicht werden. Nach Früh wird die Interpretationsweise mehrdeutiger Indikatoren durch die theoretische Umschreibung der Bedeutung weitgehend festgelegt. Die theoretische Erläuterung der jeweiligen Kategorien für diese Studie erfolgte bereits im zweiten Kapitel. Daher werden sie hier nur noch in Bezug auf die filmische Darstellung teilweise konkretisiert und reduziert. Zudem werden für diese Studie noch die operationalen Definitionen und Indikatoren der Kategorien erklärt.

10. Armut

Die Indikatoren für Armut könnten sehr vielfältig sein: Einkommen, Konsum, Wohnen, Bildung, Gesundheit, Arbeit usw. Armut soll beim Codieren für diese Studie in einem engeren Sinne verstanden werden: Ihre Indikatoren sind als „besondere Merkmale und Folgen von durch Armut gekennzeichneten Lebenslagen“⁴²⁵ zu fassen. Auch nach diesem Verständnis lässt sich diese Dimension jedoch oft noch nicht trennscharf von den anderen Dimensionen unterscheiden, da Armut häufig Ursache oder Folge von anderen Dimensionen ist. Zum Beispiel führen Arbeitslosigkeit oder unqualifizierte Arbeit zur Armut, und Armut bewirkt seelische Belastungen. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Dimension „Armut“ beim Codieren insofern reduzieren, als sie konkret lediglich als Geldmangel oder als Leben in schlechten Wohnverhältnissen aufgefasst wird. Diese beiden Aspekte lassen sich als Unterkategorien von Armut einordnen.

Codiert werden also filmische Darstellungen von Figuren in Zusammenhängen, die der oben genannten Bestimmung, also Geldmangel und schlechte Wohnverhältnisse, entsprechen. Hierunter fallen konkrete Erfahrungen – wenn etwa eine Figur unter einem großen Drang steht, Geld zu verdienen, das sie für etwas Bestimmtes benötigt. Codiert werden somit konkrete und eindeutige Informationen, etwa Dialoge im

425 Huster/Boeckh/Mogge-Grotjahn, 2012, S. 14.

Film, die erkennen lassen, dass eine Figur aufgrund von finanzieller Not in Schwierigkeit gerät. Es wird auch codiert, wenn Filmbilder schäbige Wohnungen und deren schlechte Ausstattung zeigen. Insofern lässt sich zusammenfassen, dass diese Dimension vor allem auf zwei Ebenen zu finden ist: Inhalt und Repräsentation, Ästhetik und Gestaltung.

20. Ohnmacht

Ohnmacht bezeichnet im Rahmen dieser Studie das Erleben, die Verfassung von Figuren bei der Konfrontation mit Machtpositionen Anderer. Diese Sequenz wird als Ohnmacht codiert, wenn Figuren mit der Macht konfrontiert werden und sich auf der schwachen Seite befinden oder wenn sie beim Versuch, gegen (ungerechte) Machtverhältnisse vorzugehen, scheitern. Dies betrifft im Film z. B. den Zwangsumzug, einen Vorgang, der im Zuge der Modernisierung Chinas oftmals zu beobachten ist.

Diese Dimension wird sowohl auf der Ebene der filmischen Narration und Dramaturgie als auch auf der Ebene der Ästhetik und Gestaltung berücksichtigt. Dass das Individuum oder die Gruppe mit der Macht konfrontiert wird und die Konsequenz in Kauf nehmen muss, können die filmische Narration und Dramaturgie zeigen. Die Bild-Ton-Kombination kann das Spannungsverhältnis zwischen den sozial Benachteiligten und der Macht darstellen, indem Bild und Ton gleichzeitig je eine der entgegengesetzten Rollen ausdrücken. Auch die Bildgestaltung kann erlebte Ohnmacht von Figuren vermitteln, da sie durch die Platzierung und die Größendifferenz von Figuren Informationen über ihre Position im Machtverhältnis aufzeigen kann.

30. Schlechte Arbeit

Schlechte Arbeit lässt sich in dieser Studie mithilfe von zwei Unterkategorien codieren: illegale Arbeit und unqualifizierte Arbeit. Es wird codiert, wenn filmische Darstellungen der Figuren der im zweiten Kapitel genannten Definitionen entsprechen. Hinzu kommen alle Erfahrungen von Figuren in „Berufen“, die mit illegaler oder unqualifizierter Arbeit verbunden sind, wie es etwa bei Prostituierten oder Dieben der Fall ist, sowie Erfahrungen mit schlechten oder sogar gefährlichen Arbeitsbe-

dingungen – dies ist etwa bei Bergbauarbeitern gegeben – oder einem sehr schlechten Einkommen. Der filmische Inhalt und die Repräsentation sowie Ästhetik und Gestaltung sind die primär relevanten Ebenen.

40. Arbeitslosigkeit

Diese Sequenz wird als Arbeitslosigkeit codiert, wenn die Figuren unfreiwillig ihren Arbeitsplatz verlieren oder über lange Zeit arbeitslos sind. Auch diese Dimension lässt sich auf der Ebene von filmischer Repräsentation und Inhalt untersuchen.

50. Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung

Diese Sequenz wird als Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung codiert, wenn filmische Darstellungen der Figuren den im zweiten Kapitel genannten Definitionen entsprechen. Hinzu kommen alle Situationen bzw. Erfahrungen, in denen die Rechte von Figuren verletzt oder ihre Interessen beeinträchtigt werden. Dies ist etwa auch der Fall, wenn sich Figuren trotz ihrer Rechte nicht schützen können. Dazu zählen die Konflikte sowohl unter den Figuren als auch mit Institutionen und Unternehmen.⁴²⁶ Auch diese Dimension wird auf der Ebene des filmischen Inhalts untersucht.

60. Verlust von sozialen Beziehungen

Der Verlust von sozialen Beziehungen droht, wenn Protagonisten mit ihrer Familie, ihren Freunden oder – allgemein – in ihren sozialen Netzwerken Probleme haben und/oder aus diesen Gruppen ausgeschlossen werden. Diese Sequenz wird als Verlust von sozialen Beziehungen codiert, wenn filmische Darstellungen von Figuren dieser Definition entsprechen. Diese Kategorie wird anhand inhaltlicher Informationen un-

⁴²⁶ Es gilt hier zu beachten, dass Konflikte der Figuren mit der Staats- oder Gesetzesmacht nicht als Kategorie „Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung“ codiert werden, da sie zur Kategorie der Ohnmacht gehören.

tersucht, auf den Ebenen von Inhalt und Repräsentation sowie von Narration und Dramaturgie.

70. Seelische Belastungen

In filmischen Darstellungen kann das Psychische ohne den Körper der Schauspieler nicht ausgedrückt werden. Erst durch Mimik, Gestik, Sprache und Körperbewegungen lassen sich Gefühle der Figuren erkennen. Daher wird das Psychische hier auf Aspekte von Emotion und Gefühl bezogen.

Der Begriff der Emotion ist die „Bezeichnung für psychophysiologische Zustandsveränderungen, ausgelöst durch äußere Reize (Sinnesempfindungen), innere Reize (Körperempfindungen) und/oder kognitive Prozesse (Bewertung, Vorstellung, Erwartung) im Situationsbezug“⁴²⁷. Emotionen umfassen den Körper (organische Komponente), die Psyche (psychische Komponente) und das Verhalten des Menschen. Oft ist das Gefühl davon schwer zu unterscheiden. „Die spürbar einsetzende Erlebnisweise und die – von Kognitions- und Motivationserfahrungen mehr oder minder abgehobene – Erlebnisqualität von Emotion nennt man Gefühl.“⁴²⁸ Beim Gefühl sind Affekte von Stimmungen zu unterscheiden:

„Intensive, kurzzeitige Gefühle mit desorganisierenden bzw. einengenden Wirkungen auf Erleben und Verhalten heißen Affekte (z. B. Freudentaumel; Angst-, Wut-, Panikanfall). Stimmungen sind längerfristige Erlebnistönungen ohne klaren Reiz-, Situations-, Tätigkeits- oder Bedürfnisbezug (z. B. freudige Erregung, Manie, Niedergeschlagenheit, Mutlosigkeit, Depression).“⁴²⁹

Im Alltagsverständnis bezeichnet man aber mit dem Begriff der Emotion Gefühle und Stimmungen.⁴³⁰ Diese Studie verwendet Emotion auch zur Bezeichnung der verschiedenen Gefühle.

427 Fröhlich, 2010, S. 161.

428 Ebd.

429 Fröhlich, 2010, S. 161.

430 Vgl. Jordan/Wendt, 2010, S. 85.

Es wird codiert, wenn die Protagonisten aufgrund ihrer Lebensumstände in einen negativen Emotionszustand, wie Frustration, Unmut, Angst, Enttäuschung, Unsicherheit, Ärger, Unlust, Unzufriedenheit oder Verzweiflung, verfallen. Diese Dimension wird auf der Ebene des filmischen Inhalts und der Repräsentation sowie auf der Ebene der Figuren und Akteure untersucht, da die Emotion von Figuren erst durch den schauspielerischen Ausdruck vermittelt wird.

80. Natürlich bedingte Schwäche

Diese Sequenz wird als natürlich bedingte Schwäche codiert, wenn filmische Darstellungen von Figuren den im zweiten Kapitel genannten Fällen entsprechen. Hinzu kommen solche Erfahrungen, in denen Figuren wegen ihres Alters, ihres Geschlechts, einer Krankheit oder Naturkatastrophe Schwierigkeiten im alltäglichen Leben haben.

90. Abweichungen von Normen und Werten

Die Filmfiguren exemplifizieren und repräsentieren durch ihre Handlungen „moralische Perspektiven“, d.h. sie geben auf bestimmte, unterschiedlich tiefe Art und Weise Einblick in eine fiktive persönliche Moral. Diese Sequenz wird als Abweichungen von Normen und Werten codiert, wenn erkennbar ist, dass das Verhalten der Figuren von allgemeinen Werten und Normen der Gesellschaft abweicht. Die allgemeinen Normen und Werten beziehen sich sowohl auf die traditionellen zwischenmenschlichen Verhaltensregeln nach dem Konfuzianismus als auch auf die neure Wertvorstellungen seit den Wirtschaftsreformen wie Reichtum und Freiheit. Diese Dimension wird auf der Ebene des filmischen Inhalts und der Repräsentation untersucht.

100. Andere

Diese Sequenz wird als „Andere“ codiert, wenn die Figuren andere Ereignisse jenseits der oben genannten Kategorien erleiden. Dazu gehört, dass sie etwa aus verschiedenen Gründen unter Druck gesetzt werden, in soziale Ausgrenzung gedrängt werden, Schwierigkeit oder besonde-

re Belastungen erleben. Da dies filmisch auf vielfache Weise umgesetzt werden kann, werden sowohl die Ebenen des filmischen Inhalts und der Repräsentation sowie der Narration und Dramaturgie als auch die Ebene der ästhetischen Gestaltung und die der Figuren und Akteure in Betracht gezogen.

Codiervorgang

Als Analyseeinheit wird jeweils ein Film betrachtet. Bei der Codierung geht es um eine Nominaldefinitionen.⁴³¹ Es wird also codiert, ob die oben genannten Kategorien in den einzelnen Sequenzen vorkommen. Für diese Messung dient das Sequenzprotokoll. Die zustimmende Angabe wird mit einer „1“ versehen, die ablehnende wird nicht markiert. Auf diese Weise wird ein Film als Analyseeinheit in ein Datenformat überführt. Hier ist kurz zu erläutern, warum einzelne Sequenzen als Codiereinheiten dienen, nicht etwa zeitlich gleich lange Filmausschnitte. Die Frage ist aber, ob es um formal oder um semantisch definierte Codiereinheiten geht. Beide Verfahren haben jeweils Vor- und Nachteile. Diese Studie arbeitet mit der semantisch definierten Codiereinheit. Wie zuvor erwähnt, ist eine Sequenz eine Handlungseinheit und unterscheidet sich durch ein Handlungskontinuum von anderen Handlungseinheiten.⁴³² Eine Sequenz ist also eine Sinneinheit. Daher kann eine Sequenz als kleine Handlungseinheit auf der Handlungsebene eine relativ vollständige Information für die Codierung bieten. Im Gegensatz dazu ergibt eine zeitlich gleiche Unterteilung des Films zwar ‚objektiv‘ gleich lange Einheiten, aber die Handlungseinheit des Films könnte dadurch zerstört werden. Die Codierung anhand der inhaltlichen Informationen würde damit erschwert. Dies könnte zu Fehlmessungen führen.

Zur Codierung sind zudem noch zwei Punkte zu klären. Zum einen kann eine Sequenz in verschiedene Kategorien eingeordnet werden, da eine Sequenz üblicherweise mehrere Figuren zeigt und zudem mehrere kleinere Handlungseinheiten umfasst. Zum anderen sollte eine codierte Figur, auf die sich durch die Codierung eine der oben aufgelisteten Kategorien bezieht, mindestens zwei Male im Film vorkommen. Die codierten Figuren müssen zwar nicht Handlungsträger des Films sein,

431 Vgl. Rössler, 2005, S. 95; Früh, 2007, S. 32.

432 Vgl. Hickethier, 2001, S. 38.

aber sie sollen in der narrativen Entwicklung oder den Intentionen eines Regisseurs eine Funktion haben, auch wenn dies nur eine dienende und unterstützende Funktion ist. Dadurch wird vermieden, dass die Codierung in eine Beliebigkeit gerät.

6.3.2 Zur zweiten Teilfrage und Hypothese

Für die zweite Fragestellung und die dazugehörige Hypothese soll vor allem die Ebene der Narration und Dramaturgie mit dem hermeneutischen Interpretationsverfahren betrachtet werden. Außerdem werden die Ebene des Inhalts und der Repräsentation sowie die Ebene der Ästhetik und Gestaltung berücksichtigt. Das Sequenzprotokoll ist für die Bearbeitung dieser Teilfrage unerlässlich. Durch die Analyse soll überprüft werden, ob ein Zustand einer Figur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder ein Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zu erkennen ist.

Narration und Dramaturgie strukturieren, wie filmische Storys in den Köpfen der Zuschauer aufgebaut werden. Narration lässt sich allgemein als Erzählen verstehen, also als „Prozess der Entfaltung einer Geschichte in der Zeit“⁴³³. Die Aufgabe der Dramaturgie besteht darin, „die Kette von Ereignissen, in denen Personen handeln, so zu gestalten, dass bestimmte kognitive und emotionale Aktivitäten bei den Zuschauern angeregt werden“⁴³⁴. Der Zustand einer Figur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder ihr Fall vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ kann überhaupt nur durch Narration und Dramaturgie gezeigt werden. Dies lässt sich wie folgt begründen: Zum einen kann die Narration den Prozess einer Figur vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ ausdrücken, da Narration eine prozessuale kommunikative Mitteilung darstellt.⁴³⁵ Nur das prozessuale Erzählen kann die Veränderung der Lebensverhältnisse der Figuren zum Ausdruck bringen. Zum anderen lassen sich das gesellschaftliche ‚Innen‘ und das ‚Außen‘ durch Dramaturgie als Kontrastphänomene aufbauen. Die Dramaturgie legt fest, wie die Informationen der Story vom Zuschauer kognitiv verarbeitet werden.⁴³⁶ Insofern ist das Kontrastphänomen ‚Innen–Außen‘ erst durch die dramaturgische Struktu-

433 Mikos, 2003, S. 123.

434 Ebd., S. 45.

435 Vgl. Mikos, 2003, S. 43.

436 Vgl. Mikos, 2003, S. 45.

rierung zu erkennen. Die Dramaturgie erzeugt einen Konflikt zwischen dem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘, indem sie die beiden, z. B. durch Parallelmontage, darstellt, treibt damit die Handlung voran und führt zum Ergebnis des Herausfallens einer bestimmten Figur ins ‚Außen‘. Die Analyse der Dramaturgie soll herausarbeiten, „wie die Ereignisabläufe der Erzählung strukturiert sind“⁴³⁷. Deswegen gehört es zur zentralen Aufgabe dieser Studie, aufzuzeigen, wie das gesellschaftliche ‚Innen‘ und das ‚Außen‘ überhaupt durch Ereignisse aufgebaut werden. Es gilt noch zu erwähnen, dass das Kontrastphänomen ‚Innen–Außen‘ häufig nicht in derselben Einstellung oder Sequenz ganz abgebildet wird. Man muss vielmehr die ganze Narration und Dramaturgie des Films betrachten, um dieses Phänomen zu begreifen.

Allerdings ist der Kontrast zwischen dem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘ nicht nur auf der Ebene der Narration und Dramaturgie zu begreifen, sondern auch auf der Ebene der Ästhetik und Gestaltung. Zunächst ist die Bild-Ton-Kombination geeignet für die Vermittlung des Verhältnisses zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘. Bild und Ton bilden zusammen die in einem Film geschaffenen und von ihm gezeigten Situationen. Allerdings können Bild und Ton gleichzeitig verschiedene, ja sogar gegensätzliche Informationen liefern. Dies bereitet auf der technischen Ebene die Grundlage dafür, dass das Kontrastverhältnis zwischen dem ‚Außen‘ und dem ‚Innen‘ ausgedrückt werden kann. Die Interpretation des Zusammenhangs von visueller und akustischer Bewegung liefert daher einen wichtigen Ausgangspunkt für die Erschließung der filmischen Bedeutungskonstruktion hinsichtlich des Kontrasts zwischen dem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘. Zudem kann auch die Bildgestaltung den Zuschauern das gesellschaftliche Verhältnis von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ vermitteln, indem das Bild den Figuren z. B. bestimmte Raumanteile zuteilt oder sie in den Vorder- oder Hintergrund setzt. Auf diese Weise können Differenzen der gesellschaftlichen Stellungen der Figuren angedeutet werden.

Außerdem gilt es, dabei die Ebene von filmischer Repräsentation und Inhalt zu berücksichtigen. Um das gesellschaftliche ‚Innen‘ bzw. das ‚Außen‘ zu erkennen, brauchen die Zuschauer allgemeines Wissen über die Gesellschaft sowie Lebenserfahrung. Die Bedeutungen von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ müssen von den Zuschauern anhand ihrer Kenntnisse generiert werden, z. B. ob es um Reichtum/Armut, Macht/Ohnmacht oder etwas anderes geht.

⁴³⁷ Mikos, 2003, S. 45.

6.3.3 Zur dritten Teilfrage und Hypothese

Für die dritte Frage, welche Funktion Dokufiktionen für die Darstellung der sozialen Ausgrenzung übernehmen, wird die Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene mit dem hermeneutischen Verfahren untersucht. Dabei werden einzelne Einstellungen ausgewählt und analysiert. Dazu dient das Einstellungsprotokoll. Zur Analyse der Mischformen von Dokumentar- und Spielfilm gibt es bisher kaum (systematische) methodische Verfahren. Da die diesbezüglichen Studien meist nur aus einzelnen Texten bestehen, wird von Medienwissenschaftlern keine einheitliche Analysemethode angewandt. Die vorliegende Studie stellt für die Analyse der Dokufiktion das Phänomen der Inkongruenz in den Mittelpunkt. Hier wird also untersucht, welche inkongruenten Bedeutungen zwischen der Erzählung der fiktiven filmischen Story einerseits und dem dokumentarischen Gestaltungsverfahren andererseits zu beobachten sind. Die Hypothese der Autorin ist, dass bei der Rezeption der Dokufiktion als sinnhaftem Ganzen ein dritter Raum entsteht, der sich weder mit den fiktiven filmischen Storys noch mit dem dokumentarischen Darstellungsverfahren identifizieren lässt; vielmehr wird hier ein Reflexionsraum über soziale Ausgrenzung erzeugt.

Im vierten Kapitel, „Dokufiktion“, wurde schon erläutert, dass sich Spiel- und Dokumentarfilme unterschiedlicher Darstellungsverfahren (Kamera, Erzählstrategien, Ton, Licht) bedienen. Diese Darstellungsverfahren erzeugen beim Zuschauer verschiedene Effekte, wie z. B. Authentizität oder die Involvierung in eine spannende, fiktive Story. Aber sowohl der Spielfilm als auch der Dokumentarfilm beziehen sich auf eine Kongruenz zwischen ihren narrativen Ebenen und der ästhetischen Ebene, um die gewünschten Effekte zu erreichen. Es lässt sich insofern untersuchen, zu welchen Effekten diese Inkongruenz führt, sobald das dokumentarische Darstellungsverfahren für fiktive Storys eingesetzt wird. Nach mehrmaliger Sichtung der ausgewählten Filme und entsprechend den in der Vorbereitungsphase dieser Studie geführten Filmprotokollen lassen sich die inkongruenten Bedeutungen von den folgenden zwei Ansätze aus untersuchen: dem Kontinuitätssystem und dem Bild-Ton-Verhältnis.

Das Kontinuitätssystem

Die filmische Erzählung entspricht in den meisten Fällen den Regeln des Kontinuitätssystems. Dieses ist ursprünglich die Herstellungs-konvention des klassischen Hollywoodkinos und dient heutzutage als Strukturgrundlage für Filme. Beim Kontinuitätssystem handelt es sich um „eine etablierte Form der Filmkomposition, die versucht, flüssig das Wichtige unter Weglassung des Unwichtigen zu erzählen, den Rezipi-enten/die Rezipientin immer am Handlungsbrennpunkt zu halten und ihn/sie nicht zu desorientieren“⁴³⁸. Das Kontinuitätssystem zielt also da-rauf ab, filmische Storys flüssig, visuell ungebrochen und ohne Irritati-onen zu erzählen. Somit sollen die Zuschauer vergessen, dass der Film etwas Gemachtes ist. Um dieses Ziel zu erreichen, wird ein Regelsystem entworfen, das die Filmemacher möglichst einhalten sollen. Werden die Regeln des Kontinuitätssystems gebrochen, so wird die Sehgewohnheit der Zuschauer hinsichtlich der filmischen Erzählung sehr herausgefor-dert und sie fühlen sich irritiert.

Beim Kontinuitätssystem kann von einigen grundlegenden Regeln ausgegangen werden. Davon ist die Beachtung der 180°-Regel die wich-tigste. Damit ist gemeint, dass Achsensprünge vermieden werden sol-len. Es soll also vermieden werden, dass die Kamera zwischen zwei hin-tereinander folgenden Filmeinstellungen die Handlungslinie zwischen zwei Akteuren überspringt. Um die 180°-Regel einzuhalten, sollen z. B. die Blickachsenanschlüsse beachtet werden: Akteure in dialogar-tigen Situationen sollen immer entgegengesetzte Blickrichtungen ein-nehmen, wenn nur eine Person im Bild zu sehen ist. Auf dem Prinzip des Blickachsenanschlusses bauen die Konventionen der Dialoggestal-tung auf, insbesondere das Schuss-Gegenschuss-Verfahren (shot re-verse shot). Damit ist gemeint, dass die Figuren während ihres Dialo-ges abwechselnd von zwei Kameras gezeigt werden. So spricht zuerst eine Figur („Schuss“), daraufhin wird die Reaktion ihres Gesprächs-partners gezeigt („Gegenschuss“). Zur 180°-Regel gehört auch die Op-posing-Screen-Directions-Regel: Eine Aufeinanderzu- bzw. Voneinan-derweg-Bewegung zweier Akteure, die abwechselnd im Bild zu sehen sind, ist durch entgegengesetzte Bewegungsvektoren auf der Leinwand zu realisieren. Neben der 180°-Regel ist auch der *Establishing Shot* ein gebräuchliches Mittel, um den Zuschauern zu helfen, sich im Raum zu

438 Nieding/Ohler, 2004, S. 362.

orientieren. *Establishing Shot* meint die erste Einstellung am Anfang eines Films, einer Sequenz oder auch einer Szene, die den Raum und die Umgebung, wie z. B. die Landschaft, zeigt. Diese Einstellung ist meist eine Totale. Der *Establishing Shot* führt den Zuschauern in den Handlungsraum ein.

Das dokumentarische Darstellungsverfahren in Jias Dokufiktionen entspricht oft nicht den Regeln des Kontinuitätssystems. Das Aufbrechen des Kontinuitätssystems kann dazu führen, dass sich die Zuschauer irritiert fühlen und die Involvierung der Zuschauer in die filmische Handlung deswegen verhindert wird. Zu fragen ist deshalb hinsichtlich Jias Dokufiktionen, wo das dokumentarische Darstellungsverfahren das Kontinuitätssystem der filmischen Erzählung beeinträchtigt und welchen Effekt bezüglich des Themas sozialer Ausgrenzung diese Inkongruenz erzeugt.

In der Kunst ist es nichts Neues, die Einfühlung und Involvierung des Publikums zu verhindern. Bereits in den traditionellen chinesischen Künsten, in Rom, im Mittelalter und im Barock bediente man sich verschiedener künstlerischer Mittel, um diesen Effekt zu erzeugen. Um die Spezifik von Jias Dokufiktionen hervorzuheben, soll hier der Verfremdungseffekt in Brechts epischem Theater kurz erläutert werden. Seit der Dramentheorie des Aristoteles besteht die Funktion des Theaters in der Unterhaltung des Publikums. Die Zuschauer sollen sich in die dargestellten Figuren einfühlen und sich mit ihrer Rolle identifizieren. Vor diesem Hintergrund äußert Brecht jedoch zum Theater, dass dieses den Menschen einen Einblick in die sich ständig verändernde Gesellschaft ermöglichen müsse, die ihre Lebensverhältnisse beeinflusst. Dabei sollte die Zuschauer gegenüber den erzählten Storys distanziert bleiben und sich kritisch mit ihnen auseinandersetzen. Mithilfe verschiedener Mittel und Techniken, wie z. B. der „Desillusionierung“⁴³⁹, dem „Historisieren“⁴⁴⁰, der Montagetechnik sowie der „Niederlegung der 4. Wand“⁴⁴¹, schafft es Brecht in seinem epischen Theater, einen Verfremdungseffekt zu erzeugen. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird damit auf die künstlerischen Mittel und theatralischen Darstellungsweisen gelenkt und sie können sich so nicht mit den Figuren identifizieren. So werden sie zu distanzierten Betrachtern der ihnen erzählten

439 Knopf, 2006, S. 81.

440 Ebd.

441 Ebd.

Story. Worin die Gemeinsamkeiten zwischen der Inkongruenz auf der narrativen und ästhetischen Ebene in Jias Dokufiktionen einerseits und dem Verfremdungseffekt in Brechts epischem Theater andererseits besteht und worin sich beides voneinander unterscheidet, soll durch einen Vergleich im Anschluss an die ausführliche Filmanalyse erläutert werden. Ein Vergleich kann dabei helfen, die künstlerische Besonderheit und die gesellschaftliche Funktion von Jias Dokufiktionen besser zu verstehen.

Bild-Ton-Verhältnis

Beim Film geht es grundsätzlich um medial kombinierte Codes. Filme vermitteln ihre Botschaft gleichzeitig über zwei Quellen: Bild und Ton. Allgemein wird der Ton nach drei Ebenen differenziert, nämlich Sprache, Geräusch und Musik. Der Film zeigt zwar visuell ‚konkrete‘ Erscheinungsformen, aber die den Zuschauern vermittelten Bedeutungen hängen auch noch von der Identifizierung durch Ton ab. Der Bedeutungsaufbau innerhalb des aus dem audiovisuellen Zusammenspiel entstehenden Films basiert auf den Bedingungen der Einzelmedien Bild und Ton, wobei der Film als ein Ganzes wahrgenommen wird. Aufgrund der zwei Quellen Bild und Ton ist es für diese audiovisuelle Kunstform leicht, Inkongruenz herzustellen, indem die beiden Quellen unterschiedliche Informationen liefern. Insofern ist es möglich, durch die Untersuchung des Bild-Ton-Verhältnisses Inkongruenzen zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene herauszuarbeiten. Im Rahmen dieser Studie ist daher die Frage zu stellen, wo Heterogenität und Differenz zwischen der auditiven Ebene und der aus der Bildfolge entstehenden visuellen Ebene entstehen und somit die Konstruktion von Kohärenz – der ‚Standardfall‘ – unterbrochen wird.

Um die oben genannte Frage zu klären, soll zunächst der Standardfall verdeutlicht werden. Die Bild- und Tonebenen werden bei der Filmproduktion meist aufeinander abgestimmt. Üblicherweise spielen die filmischen Bilder die tragende Rolle für die Narration, der Ton als ästhetische Gestaltung hat in Bezug auf die filmische Handlung nur eine nebensächliche Funktion und liefert mit den Bildern kohärente Informationen. Bienk hebt diesbezüglich hervor: „Normalerweise wird hier auf eine natürliche, unmittelbare Wirkung hingearbeitet; der Ton ord-

net sich dem Geschehen unter.“⁴⁴² Die auditive Ebene, wie z. B. Musik, Lieder und Geräusche, unterstützt also die filmische Handlung und schafft eine bestimmte Stimmung, damit leitet die auditive Ebene die Zuschauer emotional durch den Film.⁴⁴³ Ein Beispiel dafür wäre etwa, dass Rhythmus und Tempo der Musik auf die Bildbewegungen und die Schnittgeschwindigkeit abgestimmt werden. Die auditiv vermittelten Informationen können also die visuellen ergänzen und effektiv voll unterstreichen.

Es könnte aber auch sein, dass die auditive Ebene sich in Konkurrenz zu den filmischen Bildern befindet, indem sie gegenüber der visuellen Ebene in den Vordergrund tritt und so die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Hans-Christian Schmidt stellt z. B. die These auf, dass eine geringe Informationsdichte auf der bildlichen Ebene zu einer Aufmerksamkeitszuwendung in Bezug auf die auditive Ebene führe.⁴⁴⁴ Der Ton kann außerdem „eine kritische oder eine ironische Distanz zu den Bildern“ ausdrücken. In diesen Fällen trägt die auditive Ebene selbst eine narrative Funktion.

Die auditive und visuelle Ebene interagieren also während der Wahrnehmung. Die Formen dieses Interaktionsverhältnisses sind genauer einzuordnen. Laut Raffaseder gibt es im Film drei Möglichkeiten der Ton-Bild-Kombination: Paraphrase, Polarisation und Dissonanz bzw. Kontrapunkt.⁴⁴⁵ Nach Rauh kann das Bild-Wort-Verhältnis in den Formen Potenzierung, Modifikation, Parallelität und Divergenz auftreten.⁴⁴⁶ Bei der Paraphrase bzw. Potenzierung liegt der Standardfall vor, also die gegenseitige Ergänzung und Unterstützung der beiden Ebenen. Im Gegensatz dazu stehen die beiden Ebenen bei Dissonanz bzw. Modifikation in einer Beziehung der gegenseitigen Einschränkung, da sie in diesen Fällen widersprüchliche Informationen vermitteln. Polarisation bezeichnet ein Verhältnis, in dem einem neutralen Bild durch den Ton eine bestimmte Bedeutung zugeschrieben wird. Im Fall der Parallelität liefert die auditive Ebene nicht mehr diejenigen Informationen, die die visuelle Ebene schon geboten hat, sondern etwas Neues, sodass für die Zuschauer von einer Verdopplung gesprochen wird.⁴⁴⁷ Es ist zu

442 Bienk, 2008, S. 101.

443 Vgl. Mikos, 2003, S. 228–229.

444 Vgl. Schmidt, 1988, S. 415.

445 Vgl. Raffaseder, 2002.

446 Vgl. Rauh, 1987, S. 75 (zitiert nach Hickethier, 2001, S. 107).

447 Vgl. ebd. (zitiert nach Hickethier, 2001, S. 107–108).

erkennen, dass Heterogenität zwischen der auditiven und der visuellen Ebene außer im Fall der Potenzierung bei allen anderen drei Formen vorliegt. Die Möglichkeiten der Bild-Ton-Kombination sind daher potenziell sehr vielfältig.

Bullerjahn bezeichnet diese Inkongruenz als ein Verhältnis „disparater oder sogar diskrepanter Relationen“⁴⁴⁸ und weist unter dem Aspekt der Funktion darauf hin, dass die diversen Kombinationen Interpretationen generieren: „Beide Ebenen evozieren dabei unterschiedliche Assoziationskomplexe. Die Kombination gegensätzlicher Assoziationskomplexe erzeugt eine kognitive Dissonanz, die die Suche nach einer Erklärung dieser Disparität erforderlich macht.“⁴⁴⁹ Palm verdeutlicht das Zusammenspiel von Bild und Musik bei der Wahrnehmung des Films:

*„Bild und Ton/Musik sind einander nicht ähnlich; man kann diese Ähnlichkeit nur stiften, indem man ihnen eine gemeinsame Bedeutung unterschiebt. Die Musik läuft zwar zum Bild simultan, aber nicht im Sinn einer Synthese im Bild, sondern im Sinn von Kopräsenz: Die Musik geht zwar ständig Verbindungen mit den Bildern ein, ohne aber von ihnen ausgelöscht zu werden. Die Verbindungen und Entbindungen zwischen Bild und Musik sind nicht dialektisch. Dies liegt an der Heterogenität von Bild und Musik.“*⁴⁵⁰

Insofern soll unter diesem Aspekt herausgearbeitet werden, wie die Heterogenität von Bild und Ton in Jias Dokufiktionen gestaltet ist und welche Wirkung die Interaktivität von Bild und Ton auf die Zuschauer ausübt.

Die ausgewählten Filme werden nach den beiden oben genannten Aspekten – dem Kontinuitätssystem und dem Bild-Ton-Verhältnis – analysiert. Darauf hin werden die Analyseergebnisse dargestellt. Allerdings ist in den einzelnen Analyseergebnissen nicht zwingend jeder Aspekt zu nennen, wenn etwa gar keine eindeutige Ausprägung in den Filmen zu finden ist. Dies ist beim hermeneutischen Verfahren legitim,

448 Bullerjahn, 2001, S. 141.

449 Ebd.

450 Palm, 1994, S. 226.

da „die hermeneutische Textinterpretation ja nur die Stimmigkeit eines subjektiven Eindrucks bei der Rezeption dokumentieren will“⁴⁵¹.

Es gilt noch zu erwähnen, dass für diese Fragestellung, die sich auf eine wirkungsspezifische Ebene bezieht, keine empirischen Daten zur tatsächlichen Wirkung des Filmmaterials auf die Rezipienten zu Rate gezogen werden. Mutmaßungen über Wirklichkeitseindruck, Objektivitätseindruck und Distanzgefühl seitens des Publikums ergeben sich vielmehr aus den als verlässlich geltenden Annahmen über die Wirkung einzelner filmischer Mittel, die aus der Literatur ersichtlich wurden. Des Weiteren fließt in die Interpretation auch die Erfahrung der Autorin dieser Arbeit ein.

6.4 Gegenstand der Untersuchung

Gegenstand der folgenden empirischen Untersuchung sind von Regisseur Jia Zhangke produzierte Dokufiktionen.⁴⁵² Es sollen an dieser Stelle die Gründe für die Filmauswahl verdeutlicht werden. Im ersten Kapitel „Der Filmemacher Jia Zhangke und das Dispositiv seiner Filme“ wurden alle 19 Filme von Jia hinsichtlich ihrer Storys und Hintergrundinformationen kurz vorgestellt. Davon können die folgenden Filme als Dokufiktionen kategorisiert werden:⁴⁵³ *Xiao Shan Going Home* (*Xiǎoshān huíjiā*); *Du Du* (*Dū Dū*); *Pickpocket* (*Xiǎo Wǔ*); *Platform* (*zhàntái*); *Unknown Pleasures* (*Rèn xiǎoyáo*); *The World* (*shìjiè*); *Still Life* (*sānxiá hǎorén*); *Ten Years* (*wǒmen de shínián*); *Cry me a river* (*héchàng de àiqíng*); *Black Breakfast* (*hēisè zǎocān*) und *24 City* (*24 chéng jì*). Für die Analyse werden diejenigen Dokufiktionen berücksichtigt, die einen hinreichenden Bezug zum Thema sozialer Ausgrenzung aufweisen. Vernachlässigt werden in diesem Kontext die Filme, in denen eine oder zwei Figuren mit Bezug zur sozialen Ausgrenzung nur Nebenrollen einnehmen und die soziale Ausgrenzung für die Entwicklung der filmischen Handlung

451 Früh, 2007, S. 52.

452 Jia Zhangke ist nicht nur Regisseur, er hat an einigen Filmen auch als Produzent gearbeitet. Zur Auswahl der Untersuchungsgegenstände dieser Studie stehen nur die Dokufiktionen, an deren Produktion Jia als Regisseur teilgenommen hat.

453 Wie im vierten Kapitel über Dokufiktion erwähnt wurde, fehlen bei der Kategorisierung von Dokufiktionen oft klare Grenzen. Daher ist hier nicht vollkommen auszuschließen, dass eine Kategorisierung auch umstritten sein kann.

keine tragende Rolle spielt. Nach diesem Kriterium bleiben noch die folgenden fünf Filme in der Auswahl: *Xiao Shan Going Home*; *Pickpocket*; *The World*; *Still Life* und *24 City*.⁴⁵⁴ *Xiaoshan Going Home* ist Jias zweiter Film aus seiner Studienzeit. Sowohl vom Aspekt der Produktion (sehr schlechte Bildqualität, ungeschickte Kameraführung und alle Darsteller sind Laienschauspieler) als auch vom Aspekt der Veröffentlichung (nur online zugänglich) her erscheint dieser Film eher als ein Übungswerk. Daher wird er nicht für eine ausführliche Analyse ausgewählt. Die folgenden vier Filme lassen sich demnach als Auswahlinheit identifizieren, wobei jeder einzelne Film eine Analyseeinheit darstellt:

- *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, 1997)
- *The World* (shìjiè, 2004)
- *Still Life* (sānxiá hǎorén, 2006)
- *24 City* (24 chéng jì, 2008)

Im folgenden Kapitel werden diese vier Filme nach der oben genannten Forschungsmethode ausführlich analysiert.

⁴⁵⁴ Bei den anderen Dokufiktionen geht es in erster Linie um das Erwachsenwerden, die Liebe oder die Geschichte einer Stadt usw. Das Thema der sozialen Ungleichheit steht im Hintergrund. Daher werden sie bei der Filmanalyse nicht berücksichtigt.

7 Filmanalyse

7.1 *Pickpocket* (Xiǎo Wǔ, CHN 1997)

In diesem Teil werden die im sechsten Kapitel aufgestellten drei Hypothesen zum Film *Pickpocket* überprüft: Bei der ersten Hypothese geht es darum, durch die Inhaltsanalyse konkret herauszuarbeiten, auf welche Einzelaspekte der sozialen Ausgrenzung sich dieser Film bezieht (siehe Unterkapitel 7.1.2). Im zweiten Schritt soll geprüft werden, ob ein Prozess vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ oder ein Zustand im ‚Außen‘ bei den Figuren zu erkennen ist (siehe Unterkapitel 7.1.3). Für die dritte Hypothese soll aufgezeigt werden, worin die Inkongruenz zwischen der ästhetischen und der narrativen Ebene besteht und welche Effekte diese Inkongruenz erzeugt (siehe Unterkapitel 7.1.4). Im Zwischenfazit werden die Analyseergebnisse zusammengefasst (siehe Unterkapitel 7.1.5).

7.1.1 Story

Die zu erzählende Geschichte spielt in den 1990er Jahren. Xiao Wu (im Folgenden als Wu bezeichnet) kommt vom Land und schlägt sich in der nahe gelegenen kleinen Stadt Fenyang mit Taschendiebstählen durch. Yong ist ein Kindheitsfreund von Wu, mit ihm zusammen hat er Diebstähle begangen. Zu einer Zeit, in der beide ums Überleben kämpfen mussten, hatte Wu seinem Freund das Versprechen gegeben, ihm zu seiner Hochzeit eine große Summe Geldes zu schenken. Yong macht inzwischen große Geschäfte und gilt als junger, erfolgreicher Unternehmer. Den Kontakt mit dem Dieb Wu lehnt er nun ab; er lädt Wu nicht zu seiner Hochzeit ein. Dies verletzt Wu, besonders als er erfährt, dass alle gemeinsamen Freunde eine Einladung zur Hochzeit erhalten haben. Trotzdem versucht Wu, seinem ehemaligen Freund ein Hochzeitsgeschenk zu machen: Geld in einem roten Umschlag, gemäß der chinesischen Tradition. Yong weist nun dieses Geschenk mit der Aussage

zurück, dass das Geld unehrlich verdientes Geld sei. Somit steht ihre Freundschaft endgültig vor dem Ende.

Wu findet Trost bei Hu Meimei (im Folgenden als Mei bezeichnet), die er in einer Karaoke-Bar kennenlernt und in die er sich schließlich verliebt. Mei arbeitet in einem Karaokeclub, träumt jedoch von einem besseren Beruf und einem Leben in Wohlstand. Wu kann ihr dabei offensichtlich nicht helfen – so verlässt sie ihn eines Tages ohne Verabschiedung, als sie einen wohlhabenden Liebhaber findet.

Schließlich verstößt die Familie Wus den missratenen Sohn im Anschluss an einen Streit mit seiner Mutter um einen goldenen Ring, den Wu ihr geschenkt hatte, den sie nun aber seiner zukünftigen Schwägerin weiter verschenkt. Wu wird von seinem Vater des Hauses verwiesen.

Wu kommt zurück in die Stadt. Schließlich wird er festgenommen, als er erneut einen Diebstahl begeht. Im Polizeirevier schaut er sich Nachrichten im Fernsehen an: Passanten werden vom lokalen Fernsehsender nach ihrer Meinung über die Festnahme des Diebes Wu gefragt. Sein Kumpan San Tu (im Folgenden als Tu) bezeichnet, dem Wu mehrmals geholfen hat, bezeichnet Wu dabei als schwarzes Schaf. Der Film endet mit der Szene, in der Wu vom Polizisten Hao mit Handschellen an einen Straßenpfosten gekettet wird. Eine neugierige Menge von Passanten bleibt gaffend vor dem Gefangenen stehen. Sie beobachten Wu und reden über ihn, als würden sie sich ein Tier im Zoo anschauen.

7.1.2 Dimensionen des ‚Außen‘

Auswertung Codebogen *Pickpocket*

| Dimensionen | Anzahl der Sequenzen | Anteil an der Gesamtheit der Filmsequenzen ⁴⁵⁵ |
|--|----------------------|---|
| 10. Armut | 3 | 13 % |
| 11. Geldmangel | 2 | 9 % |
| 12. Schlechte Wohnverhältnisse | 1 | 4 % |
| 20. Ohnmacht | 7 | 30 % |
| 30. Schlechte Arbeit | 9 | 39 % |
| 31. Illegale Arbeit | 9 | 39 % |
| 32. Unqualifizierte Arbeit | 0 | 0 % |
| 40. Arbeitslosigkeit | 0 | 0 % |
| 50. Verletzung von Rechten und Interessebeeinträchtigung | 0 | 0 % |
| 60. Verlust von sozialen Beziehungen | 7 | 30 % |
| 70. Seelische Belastungen | 2 | 9 % |
| 80. Natürlich bedingte Schwäche | 0 | 0 % |
| 90. Abweichungen von Normen und Werten | 6 | 26 % |
| 100. Andere | 2 | 9 % |
| Anzahl bzw. Anteil der Sequenzen mit sozialer Benachteiligung insgesamt ⁴⁵⁶ | 18 | 78 % |

Quelle: Eigene Darstellung (Anzahl der Filmsequenzen insgesamt: 23)

Die Tabelle zeigt die jeweilige Anzahl der Sequenzen, in denen die unterschiedlichen Dimensionen der sozialen Ausgrenzung auftauchen.

⁴⁵⁵ Bei allen Prozentangaben handelt es sich um gerundete Werte.

⁴⁵⁶ Da eine Sequenz auch mehreren Dimensionen zugeordnet werden kann, ist die Summe der in Spalte 1 genannten Sequenzen größer als 18 und die Summe der in Spalte 2 genannten Anteile größer als 100 %.

Die jeweilige Häufigkeit wird durch den Prozentsatz, also den Anteil an den insgesamt 23 Filmsequenzen, dargestellt. 18 von 23 Sequenzen (78 %) in diesem Film beziehen sich auf mindestens eine Dimension der sozialen Ausgrenzung. Das zeigt, dass soziale Ausgrenzung ein relevantes Thema in diesem Film ist. Sechs von den neun Kategorien werden abgedeckt. Im Folgenden wird die Tabelle mit konkreten und ausführlichen Informationen aus dem Film interpretiert.

10. Armut: Drei von 21 Sequenzen stellen die Armut von Figuren dar. Eine Sequenz davon zeigt schlechte Wohnbedingungen auf. Mei Wohnheim ist sehr schlicht. Neben ein paar Betten und Koffern gibt es keine weiteren Möbel (siehe Abb. 1, Seq. 15). Wu stammt aus armen Familienverhältnissen. Er kommt aus einem Dorf. Sein Vater sagt, dass die Familie seit drei Generationen nur aus armen Bauern bestehe, er könne deswegen zwischen Gold und Kupfer überhaupt nicht unterscheiden (Seq. 18). Wus Eltern möchten der zweiten Schwiegertochter zur Hochzeit Geld schenken. Sie haben dieses Geld aber nicht, deshalb verlangt sein Vater von den zwei anderen Söhnen je 5000 RMB (umgerechnet ca. 580 Euro) (Seq. 19).



Abb. 1) Seq. 15 (01:02:08): Wu besucht Mei in ihrem Wohnheim.



Abb. 2) Seq. 6 (00:12:34): Der Polizist Hao erwischt Wu.

20. Ohnmacht: Sieben Sequenzen beziehen sich auf die Ohnmacht von Figuren. Damit macht diese Dimension, wie auch die Dimension „Verlust von sozialen Beziehungen“ (siehe obige Tabelle), den zweitgrößten Anteil aus. Die Staats- und Gesetzesmacht spiegelt sich in diesem Film dadurch wider, dass sie Druck auf den Dieb Wu ausübt und ihn bestraft, d. h. sie setzt das Recht der Anordnungs- und Zwangsgewalt des Staates gegenüber seinen Bürgern durch.⁴⁵⁷ Die vom Staat ausgerufene Kampagne gegen Kriminelle wird durch Bekanntmachungen und lärmende Lautsprecheransagen auf der Straße verbreitet. Wu wird mit dieser Atmosphäre konfrontiert und befindet sich, im Kontrast zu den mächtigen Lautsprechern, auf der schwachen Seite (Seq. 3).

Der Kumpan Tu will auf der Straße auf Wus Anweisung hin gerade einen Diebstahl begehen, als er unerwartet von der Moderatorin des lokalen Fernsehsenders unterbrochen und gefragt wird, ob er sich über die Kampagne gegen Kriminelle informiert hat. Er ist peinlich berührt und sprachlos. Als Dieb wird er in dieser Situation, wie auch Wu, der ihm sofort zur Flucht verhilft, direkt mit der Staats- und Gesetzesmacht konfrontiert und ist eindeutig der Unterlegene (Seq. 5).

Der Polizist Hao und seine Kollegen vermessen die Geschäftsräume von Geng Sheng. Dort erwischen sie Wu, den Hao gleich wiedererkennt. Die Kamera zeigt, wie oben bereits beschrieben, das stattliche

⁴⁵⁷ Vgl. Schmidt, 2010, S. 760.

Frontalbild des Polizisten, das im Kontrast zur Darstellung Wus steht, der sich meist ‚angeschnitten‘ am Rand des Bildes befindet. Durch die Inszenierung ist zu erkennen, dass sich Wu gegenüber dem Polizisten Hao in der schwächeren Position befindet (siehe Abb. 2, Seq. 6).

In einer anderen Szene sitzt Wu auf einem Stuhl und beobachtet gelangweilt die Straße. Eine Lautsprecheransage gibt gerade überlaut die Strafen gegen Kriminelle bekannt. Wu wird als Dieb hier noch einmal mit der Staats- und Gesetzesmacht konfrontiert (Seq. 8).

Ohnmacht wird auch deutlich, als der Laden von Wus Freund Geng Sheng umziehen muss, da das Haus von der Stadt zum Abriss eingefordert wird. Geng Sheng beschwert sich zwar über die unsichere Zukunft, erfüllt aber schließlich diese Forderung (Seq. 20).

Schließlich wird Wu beim Diebstahl ertappt und festgenommen. Von der Staats- und Gesetzesmacht wird er daraufhin bestraft (Seq. 20). Wu schaut sich, wie bereits geschildert, im Polizeirevier die Nachrichten des lokalen Fernsehsenders an und muss mit ansehen, wie sich alle befragten Passanten über seine Festnahme freuen. Damit demonstrieren Staat und Gesetz ihre Macht über Wu noch einmal (Seq. 21).

Die Überlegenheit des Staates und die Ohnmacht Wus werden ein letztes Mal deutlich, als er mit Handschellen an einen Straßenpfosten gefesselt und von den vorbeigehenden Menschen begafft wird (siehe Abb. 3). Die Handschellen als Ausdruck der Staats- und Gesetzesmacht grenzen Wu von den anderen ab (Seq. 22).



Abb. 3) Seq. 22 (01:46:00) Die Gaffer aus Wus subjektiver Sicht

30. Schlechte Arbeit: In neun Sequenzen wird Wus illegale Arbeit als Dieb zum Thema.⁴⁵⁸ Gleich nach dem Einstieg in den Fernbus begeht er einen Diebstahl an seinem Nachbarn (Seq. 2). Wu wird von seinem Freund Geng Sheng gebeten, einem gemeinsamen Bekannten zu helfen, dessen Personalausweis wiederzufinden. Dies verrät Wus Beruf als Dieb (Seq. 3). Wu trifft sich mit seinen Kumpanen, um allgemeine Informationen über Diebstahl auszutauschen. Später wird Wus Kumpan Tu auf der Straße von der Moderatorin des lokalen Fernsehsenders nach seiner Meinung zur Kampagne gegen Kriminelle gefragt, worauf er peinlich berührt und sprachlos reagiert. Die Illegalität seines „Gewerbes“ wird klar vor Augen geführt (Seq. 5). Unwillig weist Yong in einem Telefongespräch darauf hin, dass er einst mit Wu zusammen als Dieb unterwegs war (Seq. 7). Wu begeht einen Diebstahl vor Yongs Haus (Seq. 8). Im Gespräch mit Mei bezeichnet Wu seine Arbeit als die eines Handwerkers. Er versucht also, seine illegale Tätigkeit als Dieb zu verleugnen (Seq. 15). Das Geldgeschenk von Wu für Yong wird von einem gemeinsamen Bekannten zurückgegeben mit der Begründung, dass das Geld unehrlich erworben sei. Dies drückt eindeutig das Entwürdigende von Wus Tätigkeit aus (Seq. 16). Letztlich wird Wu beim Diebstahl festgenommen (Seq. 20). In den Nachrichten wird die Öffentlichkeit zur Festnahme des Diebs Wu befragt: Die Meinungen sind durchweg positiv (Seq. 21).

40. Arbeitslosigkeit: Diese Dimension ist in diesem Film nicht zu finden.

50. Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung: Auch diese Dimension ist nicht relevant.

60. Verlust von sozialen Beziehungen: Sieben Sequenzen widmen sich der Ausgrenzung Wus aus sozialen Beziehungen. Diese Dimension besteht im Verlust von Freundschaft, Liebesbeziehung, Familie und Kollegenbeziehungen im Verlauf der Handlung. Wu wird von seinem ehemals engen Freund Yong nicht als Gast für die Hochzeit eingepplant (Seq. 4). Er wird auch dann nicht eingeladen, als ein gemeinsamer

⁴⁵⁸ Hier ist zu erläutern, dass sich Wu durch Diebstahl zwar gegen das Gesetz verhält, aber dies nicht in die Kategorie „Ohnmacht“ eingeordnet werden kann. Dies ist dadurch zu begründen, dass durch die filmische Darstellung hier keine Konfrontation zwischen Wu und der Gesetzesmacht aufgebaut wird. Insofern nimmt Wu hier keine Position der Schwäche ein.

Freund Yong anruft und ihn daran erinnert (Seq. 7). Als Wu Yong einen Tag vor der Hochzeit besucht, verhält sich Yong abweisend und weist das Geldgeschenk zurück. Dies zeigt deutlich, dass Yong die Freundschaft mit Wu beenden will (Seq. 10). Dass das Geldgeschenk durch einen gemeinsamen Freund an Wu zurückgegeben wird, zeigt, dass diese Freundschaft wirklich zu Ende ist (Seq. 16). Wu erfährt auch in der Liebe eine Ausgrenzung, da Mei ihn kurzerhand verlässt, ohne sich zu verabschieden (Seq. 17). Wu wird nach einem Streit mit den Eltern von seinem Vater aus dem Haus geworfen (Seq. 19). Nachdem er festgenommen wurde, bezeichnet ihn auch sein Kumpan Tu im Interview als schwarzes Schaf (Seq. 21).

70. Seelische Belastungen: Zwei Sequenzen stellen die psychischen Aspekte der Figuren dar. Nach dem Besuch in Yongs Zuhause geht Wu allein in einen Imbiss. Er trinkt Schnaps und sieht sich das lokale Fernsehprogramm an. Yong wird, wie bereits geschildert, als erfolgreicher Unternehmer interviewt und alle Freunde und Kollegen gratulieren ihm zur Hochzeit. Wus Unmut in diesem Moment ist deutlich zu erkennen (Seq. 11). Wu besucht Mei in ihrem Wohnheim. Im Gespräch drückt Mei ihren Unmut darüber aus, dass sie ihren Traum, ein Star zu werden, nicht verwirklichen kann (Seq. 15).

80. Natürlich bedingte Schwäche: Diese Dimension ist nicht zu finden.

90. Abweichungen von Normen und Werten: Sechs Sequenzen stellen entsprechende Abweichungen dar. Sie spiegeln sich im Verhalten der Nebenfiguren wider. Der Freund Yong, die Geliebte Mei und der Kumpan Tu wenden sich von Wu ab. Yong, der ehemals engster Freund von Wu, wird kurz vor seiner Hochzeit daran erinnert, Wu die bevorstehende Trauung mitzuteilen. Yong jedoch lehnt diesen Vorschlag ab (Seq. 4). Auch als er ein weiteres Mal daran erinnert wird, beharrt Yong auf der Distanzierung von seinem (früheren) Freund (Seq. 7). Wu besucht später Yong und überreicht ihm das Geldgeschenk. Yong weist das Geschenk ohne Zögern zurück (Seq. 10). Da Wu das Geld dennoch zurücklässt, wird es schließlich durch einen gemeinsamen Bekannten an Wu zurückgegeben mit der Erklärung, dass das Geld unrein sei (Seq. 16). Mit dem Fall von Yong weist der Film darauf hin, dass die traditionellen Normen und Werte in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft bereits in Frage gestellt sind. Anstatt dem Zuschauer die Ideologie maßge-

bender Normen zu vermitteln, regt dieser Film zum Nachdenken über Wertorientierung und Kriterien für Erfolg in der Gegenwart an. Mei, die Geliebte Wus, verlässt ihn ohne Abschied (Seq. 17). Wus Kumpan Tu, dem Wu vorher geholfen hat, bezeichnet ihn als schwarzes Schaf, als er nach seiner Meinungen zur Festnahme von Wu befragt wird (Seq. 21).

100. Andere: Zwei Sequenzen lassen sich nicht in die oben genannten Kategorien einordnen. Im Fernbus wird Wu aufgefordert, einen Fahrschein zu kaufen. Wu weigert sich jedoch (Seq. 2). Durch Meis Telefongespräch mit ihrer Mutter erfährt der Zuschauer, dass sie aus einer problematischen Familie stammt (Seq. 13).

7.1.3 Die filmische Konstruktion der sozialen Ausgrenzung der Figuren

In Bezug auf die soziale Ausgrenzung wird zunächst der Protagonist Wu betrachtet. Die soziale Ausgrenzung Wus ist einerseits anhand seiner Erlebnisse als ein Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zu erkennen, andererseits wird durch den Kontrast und Konflikte zwischen Wu und den Figuren im ‚Innen‘ soziale Ausgrenzung erzeugt. Im Folgenden werden diese zwei Aspekte ausführlicher beleuchtet. Zudem ist eine Position im gesellschaftlichen ‚Außen‘ in der Nebenrolle Mei zu erkennen. Auch dies wird im Folgenden aufgezeigt.

7.1.3.1 Der Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘

Der Film gliedert sich in vier Teile (siehe Tabelle A1: Sequenzprotokoll im Anhang). Jeder Teil erzählt eine relativ unabhängige Geschichte.⁴⁵⁹ Der ‚Beruf‘ des Diebes bestimmt von Anfang bis Ende des Films den Status und die Funktion der Rolle Wus und führt dazu, dass er schließlich festgenommen wird. In den einzelnen Teilen wechselt Wu seine Handlungsrollen: Er spielt den Part des Freundes, des Liebespartners

⁴⁵⁹ Jens Eder definiert eine Geschichte in einem Spielfilm wie folgt: „Das grundlegende und notwendige Kriterium zur Abgrenzung einer Geschichte ist der kausale Zusammenhang ihrer Ereignisse.“ Eder, 2007, S. 34. Die Ereignisse in diesen vier Geschichten besitzen keinen eindeutigen kausalen Zusammenhang. Deswegen können sie als vier voneinander unabhängige Geschichten angesehen werden.

und des Sohnes. Er erlebt in der filmischen Handlung Abweisung in der Freundschaft, der Liebesbeziehung, der Familie und vom Kumpan, und schließlich wird er zum ‚Ausgegrenzten‘. Der Prozess der sozialen Ausgrenzung ist durch diesen filmischen narrativen Aufbau deutlich zu erkennen.

Die erste Ausgrenzung, der sich der erste Teil des Films (Seq. 2-11) widmet, ist der Verlust der Freundschaft mit Yong. Yong lädt Wu, seinen einstmaligen engen Freund, nicht zu seiner Hochzeit ein (Seq. 4). Dies verletzt Wu, besonders als er erfährt, dass alle gemeinsamen Freunde und Bekannten eine Einladung zur Hochzeit erhalten haben (Seq. 6 und 7). Anschließend verrät Yongs Telefongespräch, dass Yong ein Kindheitsfreund Wus ist und zusammen mit ihm Diebstähle begangen hat (Seq. 7). Während Yong die Möglichkeiten der neuen, liberalen Marktwirtschaft in China genutzt hat und Kleinunternehmer geworden ist, ist Wu ein Dieb geblieben. Yong lehnt nun den Kontakt mit Wu ab, will sich von ihm abgrenzen. Für Yong bedeutet dies auch, mit seiner Vergangenheit abzuschließen, seinen Status und neu gewonnenen Lebensstil hervorzuheben (Seq. 7). Trotzdem versucht Wu, seinem ehemaligen Freund ein Hochzeitsgeschenk zu machen. Er schenkt ihm Geld, das sich gemäß der chinesischen Tradition in einem roten Umschlag befindet. Wu erzählt seinem Freund Geng Sheng, es handele sich dabei um ein Versprechen, das Wu seinem Freund gegeben hat zu einer Zeit, in der beide ums Überleben kämpfen mussten (Seq. 9). Wu geht mit dem Geschenk Yong besuchen, aber Yong verhält sich kalt und lehnt das Geschenk ab. Wu lässt das Geldgeschenk jedoch bei Yong zurück und geht weg. Die Beziehung zerbricht (Seq. 10). Yong weist das Geschenk mit der Aussage zurück, dass das Geld unehrlich verdient sei (Seq. 16). Somit ist ihre Freundschaft endgültig zu Ende.

Der zweite Teil des Films (Seq. 12-17) erzählt Wus unglückliche Liebesgeschichte. Wegen der schlechten Erfahrung mit Yong sucht Wu Trost in einer Karaoke-Bar, dort lernt er Mei kennen, Bedienterin in dieser Karaoke-Bar (Seq. 12). Wu besucht Mei im schlichten Wohnheim, als sie krank ist. Die beiden reden über Beruf und Träume und lernen sich intensiv kennen. Mei träumt von einem besseren Beruf und einem Leben in Wohlstand, was aus ihrer eigenen Kraft unerreichbar ist. Wu verliebt sich in Mei (Seq. 15) und kauft ihr einen goldenen Ring (Seq. 16). Mei verlässt ihn jedoch eines Tages, ohne sich zu verabschieden, weil sie einen wohlhabenden Liebhaber gefunden hat (Seq. 17). Somit wird Wu von Mei verletzt und auch aus der Liebesbeziehung ‚ausgegrenzt‘.

Beim dritten Teil (Seq. 18-19) geht es um die Zurückweisung innerhalb der Familie. Nach der unglücklichen Liebesbeziehung mit Mei geht Wu nach Hause aufs Land. Dort schenkt er seiner Mutter den goldenen Ring, den er eigentlich für Mei gekauft hatte (Seq. 18). Die Mutter aber gibt den goldenen Ring an Wus zukünftige Schwägerin weiter, ohne dies Wu mitzuteilen. Nach einem Streit mit der Mutter bezüglich des Rings verstößt die Familie den Sohn als Missratenen. Wu wird von seinem Vater aus dem Haus geworfen (Seq. 19).

Die hier beschriebenen drei Teile stellen jeweils einen Prozess dar, in dem Wu vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ fällt: Wu wird aus der Freundschaft, der Liebesbeziehung und der Familie ausgegrenzt. Der letzte Teil des Filmes zeigt noch die Ausgrenzung vom Kollegen/Kumpan und Wus gesellschaftlichen Zustand im ‚Außen‘ (Seq. 20-22). Wu wird wegen Diebstahls festgenommen (Seq. 20) und mit dem Verlust der Freiheit bestraft. Sein Kumpan bezeichnet ihn als schwarzes Schaf (Seq. 21). Zum Schluss wird Wu auf offener Straße von einer neugierigen Menge von Passanten umgeben und angestarrt (Seq. 22). Wu befindet sich nun ganz im ‚Außen‘. Durch den narrativen Aufbau dieser vier Teile, also dadurch, dass jeder einzelne Plot einen Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ darstellt und der Protagonist sich am Ende im ‚Außen‘ befindet, ist dieser Prozess der Desintegration, des Herausfallens Wus vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘, eindeutig zu erkennen.

Neben dem Protagonisten Wu ist der Zustand im ‚Außen‘ auch in der Nebenrolle Meis zu beobachten, die ja als Bedienterin in einer Karaoke-Bar arbeitet. Ein Telefongespräch mit ihrer Mutter verrät ihre problematischen Familienverhältnisse: Ihr Vater hat einen schlechten Charakter und ist zudem krank, ihr jüngerer Bruder ist ein Schläger. Sie belügt die Familie mit der Aussage, sie studiere in Peking Schauspielkunst (Seq. 13). Ihre prekären Lebensverhältnisse werden gezeigt, als Wu sie in ihrem Wohnheim besucht. Es gibt in ihrem Zimmer, das sie mit Kolleginnen teilt, außer ein paar Betten keine weiteren Möbelstücke (Seq. 15). Ihr Zustand im gesellschaftlichen ‚Außen‘ wird durch ihren Beruf, die Familienverhältnisse und die Wohnsituation Schritt für Schritt offenbar.

7.1.3.2 Die Konflikte⁴⁶⁰ des ‚Außen‘ mit dem ‚Innen‘

Im Gegensatz zu Wu befinden sich Yong, die nicht sichtbare Staats- und Gesetzesmacht sowie ihr Vertreter, der Polizist Hao, im gesellschaftlichen ‚Innen‘. Die Plots, die Wu im Film zeigen, werden von den Konflikten zwischen Wu und diesen im ‚Inneren‘ positionierten Figuren geprägt. Zum einen steht Wu als Dieb der Staats- und Gesetzesmacht unmittelbar gegenüber. Seine Herausforderung durch diese Macht und seine Kompromisse bilden während des gesamten Handlungsverlaufs ein Spannungsfeld. Zum anderen wird Wu mit der neuen gesellschaftlichen Anerkennungsregel konfrontiert, nämlich dem, was es bedeutet, über Geld zu verfügen. Dies wird hauptsächlich durch den Beziehungsabbruch seitens Yongs ausgedrückt. Durch diese Konflikte mit den Figuren im ‚Innen‘ ist Wus Zustand im ‚Außen‘ noch eindeutiger zu erkennen.

Die erste Figur im ‚Innen‘ ist Yong, wie oben beschrieben ein ehemals enger Freund von Wu. Yong wird immer wieder von anderen (z. B. von der Moderatorin oder dem Polizisten Hao) als junger, erfolgreicher Unternehmer und als Vorbild für Wu bezeichnet, weil er erfolgreich Geschäfte macht und viel Geld verdient. Mit dieser sozialen Anerkennung und seinem beruflichen Erfolg ist eindeutig impliziert, dass er im gesellschaftlichen ‚Innen‘ steht. Die konträre gesellschaftliche Stellung von beiden wird im Verlauf der Handlung mehrfach betont. Als eine Moderatorin des lokalen Fernsehsenders Yong interviewt, bezeichnet sie ihn als erfolgreichen Unternehmer und gratuliert ihm zu seiner Hochzeit (Seq. 4). In der gleich darauf folgenden Sequenz versuchen Wu und sein Kumpan Tu, der genannten Moderatorin auszuweichen, als diese ein Interview bezüglich einer Kampagne gegen Straßenkriminalität durchführt (Seq. 5). Auch die elfte Sequenz verdeutlicht den Kontrast der gesellschaftlichen Stellungen von Wu und Yong (Tabelle A2 im Anhang). Nachdem Wu Yong besucht hat und das Geschenkgeld zurück-

460 Eder unterscheidet in seiner Dramaturgiethorie Konflikte und Probleme in dem Sinne, dass im Fall von Konflikten beide Parteien Ziele verfolgen können, während ein Problem Ziele nur auf einer Seite voraussetzt. Vgl. Eder, 2007, S. 37. In diesem Film geht es um Konflikte, weil sowohl Xiao Wu als auch Xiao Yong und die Staats- und Gesetzesmacht nach Zielen streben. Während Xiao Wu sein Versprechen halten möchte und die Freundschaft mit Xiao Yong noch schätzt, will Xiao Yong diese Freundschaft beenden. Die Staats- und Gesetzesmacht will Xiao Wu festnehmen, Xiao Wu versucht, ihr auszuweichen.

gewiesen wird, sitzt Wu allein in einem Imbiss (siehe Abb. 4). Er sieht im Fernsehen einen Bericht über Yongs Hochzeit: Der lokale Fernsehsender interviewt Yong und wünscht ihm viel Glück; Yong hält im Fernsehen eine Rede und spendet großzügig Geld; Verwandte und Freunde beglückwünschen ihn und bestellen Lieder für ihn, um ihm zu gratulieren. Yong erhält jegliche soziale Anerkennung und wird somit als gesellschaftlicher Gewinner inszeniert. Im Gegensatz dazu sitzt Wu einsam und mutlos in einem Imbiss. Diese Sequenz besteht ausschließlich aus starrer Kamera und Einstellungsgrößen von Halbnahe und Groß-einstellung, und diese Einstellungen sind alle relativ kurz (siehe Tabelle A2). So wird ein Effekt des Vergleichs erzeugt. Diese Kameraarbeit, also das gezielte, aber ruhige Hin und Her zwischen Wu und dem Fernsehbericht sowie die sehr deutlich zu sehenden Gesichtsausdrücke beider Figuren zeigen einen starken Kontrast zwischen Wu und Yong. Die große Differenz zwischen der gesellschaftlichen Stellung Wus und der Yongs wird mit diesen filmischen Mitteln besonders betont: Yong befindet sich im gesellschaftlichen ‚Innen‘ und Wu im ‚Außen‘.



Abb. 4) Seq. 11 (00:29:44): Wu trinkt alleine in einem Imbiss Schnaps und sieht sich die Fernsehensendung über Yong an.



Abb. 5) Seq. 2 (00:02:56): Während des Diebstahls im Fernbus wird das Foto von Mao Zedong eingeblendet.

Die Gegenüberstellung der unsichtbaren Staats- und Gesetzesmacht und des Protagonisten Wu wird vor allem durch die Darstellung der öffentlichen Medien, wie Lautsprecher und Fernsehen, und des alltäglichen Lebens Wus erzeugt. Die Bild-Ton-Kombination in diesem Film verdeutlicht die Konflikte: Während die visuelle Ebene das (alltägliche) Leben Wus als Dieb zeigt, steht die akustische Ebene, nämlich Lautsprecher, für die Staats- und Gesetzesmacht. In diesem Fall übernimmt die Tonebene eine eigene narrative Funktion. Sie tritt als Figur, genauer gesagt in Form der Staats- und Gesetzesmacht, in den Vordergrund der filmischen Handlung und wird direkt mit der Figur auf der bildlichen Ebene konfrontiert. Dieses Verhältnis lässt sich in den folgenden Sequenzen besonders gut erkennen (siehe Tabelle A1 im Anhang): In der dritten Sequenz wird aus dem Lautsprecher die Kampagne gegen Kriminelle bekannt. Die Quelle des Lautsprechers ist zwar vom Zuschauer nicht zu sehen, aber seine Lautstärke ist so präsent, dass sie den Verkehr und die Dialoge zwischen Personen auf offener Straße übertönt. Im Vergleich dazu ist Wus Verhalten relativ einfach: Er liest die Bekanntmachung über die Strafe gegen Kriminelle, steht herum oder läuft langsam. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird so mehr auf den Inhalt der Lautsprecheransage gelenkt: Die ‚akustische Figur‘ ist somit dominanter. Daraus ergibt sich jene Überlegenheit, die die akustische Ebene, als die unsichtbare Figur, gegenüber der bildlichen Figur Wu einnimmt.

In der achte Sequenz sitzt Wu allein und still auf einem Stuhl vor Yongs Haus, während erneut eine Lautsprecheransage ertönt: Die gegen Kriminelle festgelegten Strafen werden laut abgespielt (Seq. 8). Die Ansage ist so laut, dass der Straßenlärm wieder übertönt wird. Die Staats- und Gesetzesmacht, die durch den Lautsprecher repräsentiert wird, scheint hier bedrohlich. Neben dem Lautsprecher ist auch das Fernsehprogramm ein Ausdrucksmittel der Macht. Nachdem Wu festgenommen wurde, sieht er sich im Polizeirevier Nachrichten im Fernsehen an, die zeigen, wie der Moderator Passanten zu ihrer Meinung bezüglich der Festnahme Wus befragt. Alle Befragten drücken ihre Freude darüber aus (Seq. 21). Die Staats- und Gesetzesmacht siegt erneut und endgültig über Wu.

Zudem wird der Kontrast zwischen Staats- und Gesetzesmacht und Wu noch durch filmische Montage erzeugt. Die fünfte Sequenz intensiviert durch eine Parallelmontage unmittelbar das Aufeinandertreffen der Gegenkräfte (Tabelle A3 im Anhang): Einerseits wirbt die Moderatorin des lokalen Fernsehsenders für die Kampagne gegen Kriminelle und fragt Passanten, ob sie darüber informiert seien (Seq. 5), während Polizisten die Bevölkerung über das neu in Kraft getretene Strafrecht aufklären. Andererseits trifft sich Wu mit seinen Kumpanen, mit denen er neue Diebstähle auf der Straße begehen will. Diese Parallelmontage erreicht ihren Höhepunkt, als die Moderatorin den Kumpan Tu als Passanten anhält und ihn bezüglich der Kampagne interviewen will. Die Verlegenheit von Tu und seine Flucht mithilfe von Wu bezeugen die Überlegenheit der Staats- und Gesetzesmacht. Wie Tabelle A3 aufzeigt, wird, als die zwei Gegenkräfte sich nähern und schließlich treffen (E6-E8 in Tabelle A3), die wacklige Handkamera statt der statischen Kamera eingesetzt. Die Einstellungen werden deutlich kürzer als im vorherigen Gespräch zwischen Wu und seinen Kumpanen im Imbiss (E3 in Tabelle A3). Auf diese Weise wird eine Spannung aufgebaut.

Die zweite Sequenz zeigt durch eine weitere Montage die Konfrontation dieser zwei Kräfte (Tabelle A4): Als Wu im Fernbus den Geldbeutel seines Nachbarn stehlen will, zeigt die Kamera zunächst eine Detailaufnahme des Diebstahls (E10), dann erfolgt ein Schnitt und die Kamera verharrt auf dem Foto Mao Zedongs an der Windschutzscheibe des Busses (E11 und Abb. 5). Abschließend geht die Kamera zurück auf Wus gleichgültiges Gesicht (E12). Die Aufnahme von Maos Foto unterbricht die Kontinuität der filmischen Handlung, also der flüssigen Darstellung des Diebstahls. Es ist daher sinnvoll, nach dessen Funktion zu

fragen. Mao Zedong, der erste Staatspräsident der Volksrepublik China, wird in den öffentlichen Medien Chinas als respektabler Leiter des Staates dargestellt. In der Bevölkerung wird er auch heute noch über seinen Tod hinaus nicht selten wie ein Gott, der für Heiligkeit, Recht, Mut und Unüberwindbarkeit steht, verehrt. Aus diesem Grund wird Maos Foto, das in etwa wie in der deutschen Kultur ein Schutzengel fungiert, von Chinesen gerne zu Hause oder im Auto aufgehängt. Die Kamera bringt Maos Foto in den Verlauf des Diebstahls ein, um so eine direkte Gegenüberstellung zwischen Staatsmacht und Kriminalität zu erzeugen. Ironie entsteht durch den Widerspruch zwischen der symbolischen Bedeutung Maos, der für Recht, Ernst, Respekt und auch eine gewisse Heiligkeit stehen soll, und dem Diebstahl. Bemerkenswert ist: Anders als in den meisten chinesischen Filmen, in denen Maos Foto in hellem Licht, in Großaufnahme und Untersicht gezeigt wird, um ein Bild von Heldentum zu vermitteln, verliert sein kleines und durch die Busfahrt wankendes Foto hier visuell an Überlegenheit.

Der Polizist Hao steht als direkter Vertreter der Staatsmacht. Die Kameraposition bei der Aufnahme des ersten Gesprächs zwischen Wu und dem Polizisten Hao verdeutlicht das Verhältnis zwischen dem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘ (Seq. 6). Wu und der Polizist Hao treffen sich zufällig im kleinen Ladengeschäft von Geng Sheng. Die Kamera zeigt das Frontalbild des Polizisten. Die staatliche Figur des aufrechten, uniformierten Mannes erweckt einen würdevollen Eindruck. Der ihm gegenüber mit den Ellbogen auf dem Tisch lehrende Wu wirkt im Vergleich dazu klein und würdelos. Wu wird während des gesamten Gesprächs nur von hinten oder seitlich aufgenommen (siehe Abb. 2). Wu befindet sich am Rand des Bildes, manchmal ist lediglich ein Teil seines Schattens im Bild zu sehen. Da Wu im Film Handlungsträger ist, bleibt die Kamera während des Filmverlaufs meist bei ihm. Er als Protagonist steht im Mittelpunkt der filmischen Bilder. Als jedoch diese zentrale Stellung im filmischen Bild an eine Nebenfigur abgegeben wird, entsteht für den Zuschauer der Eindruck von Macht, die von der Nebenfigur auszugehen scheint. Es ist zu sehen, dass die Kameraposition und die jeweilige Bildeinstellung die höhere gesellschaftliche Position des Polizisten Hao darstellen und zur Inszenierung dieser Gegenüberstellung der Gegenkräfte beitragen.

Dass sich Mei im gesellschaftlichen ‚Außen‘ befindet, wird auch durch das ‚Innen‘ zum Ausdruck gebracht. Das ‚Innen‘ ist in ihrem Fall keine konkrete Figur, sondern Meis unerreichbarer Lebenstraum. Dies

wird im Film zwei Male dargestellt: Im Telefongespräch betrügt Mei ihre Mutter mit der Lüge, in Peking Schauspielkunst zu studieren und sich gerade mit einem Regisseur zu treffen. In Wirklichkeit arbeitet sie nämlich als Bedienterin in einer Karaoke-Bar in Taiyuan und bum-melt zum Zeitpunkt des Telefongesprächs mit Wu auf der Straße umher (Seq. 13). Ihre Lüge zeigt, dass sie nach einem Leben im ‚Innen‘ strebt, nämlich danach, zu studieren und Schauspielerin zu werden. Dies wird noch einmal verdeutlicht, als sie mit Wu über Beruf und Traum spricht (Seq. 15). Mei ist hübsch und kann gut singen; sie sagt, sie wolle ein Star werden. Durch den Kontrast zwischen der Realität ihres alltäglichen Lebens und diesem Traum wird ihr Zustand im ‚Außen‘ verdeutlicht.

7.1.4 Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene

Die filmischen Storys sind fiktiv. Die dramaturgische Struktur „Anfang – Konflikt – Lösung“ in den ersten drei Teilen des Films ist im narrativen Aufbau deutlich zu erkennen (siehe Tabelle A1: Sequenzprotokoll). Der fiktive Charakter der Storys und der dramatische Aufbau weisen Merkmale des Spielfilms aus. Auf der ästhetischen Ebene dagegen entspricht der Film dem dokumentarischen Gestaltungsmodus. Der dokumentarische Stil spiegelt sich in den folgenden Aspekten wider: Zum einen wurde der Film meist auf offener Straße gedreht. Schauplatz ist die Stadt Fenyang, eine nordchinesische Kleinstadt in der Provinz Shanxi, in der der Regisseur selber aufgewachsen ist. Straßenlärm, Lautsprecheransagen und die die Straßen beherrschenden populäre Lieder werden einfach in den Film mit aufgenommen. Auch Fahrradverkehr, Billard auf der Straße, der Abriss von Gebäuden, alles, was in den 1990er Jahren in einer kleinen Stadt wie Fenyang üblich war, wird von der Kamera aufgenommen. Zum Zweiten wurde überwiegend mit einer Handkamera gedreht. Die Bilder erscheinen deshalb sehr verwackelt, vor allem wenn die Kamera die Bewegung einer Figur verfolgt. Außerdem wurden für die Gespräche zwischen den Figuren Plansequenzen mit starrer Kamera statt dem Schuss-Gegenschuss-Verfahren verwendet. Die Kameraperspektive ist die Normalsicht. Diese Kameraarbeit entspricht also dem dokumentarischen Gestaltungsmodus. Zum Dritten besteht die Lichtgestaltung meist aus natürlichen Lichtquellen. Dieses ‚wirkliche‘ Licht entspricht den alltäglichen Seherfahrungen des Zuschauers.

Deswegen empfindet der Zuschauer die Szenen als natürlich. Zum vierten werden alle Figuren im Film von Laiendarstellern verkörpert, die Dialekt sprechen. Dieser dokumentarische, ästhetische Gestaltungsmodus führt unmittelbar dazu, dass der Zuschauer einen starken Wirklichkeitseindruck und einen Zeitbezug bekommt. Somit erhält die fiktive filmische Story eine starke Glaubwürdigkeit, denn der dokumentarische Gestaltungsmodus bringt dem Zuschauer zeitgeschichtliche Wirklichkeit nahe, die lebendig und plausibel wirkt. Gerade in dieser Authentizität besteht die Hauptfunktion des dokumentarischen Gestaltungsmodus in diesem Film. Auf der anderen Seite entsteht aber eine Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene, die sich durch das Kontinuitätssystem und das Bild-Ton-Verhältnis erkennen lässt. Dies wird im Folgenden ausführlicher erläutert.

Das Kontinuitätssystem

Die Inkongruenz besteht in erster Linie in den massiven Plansequenzen, die für die Gesprächsszenen eingesetzt werden. Auch diejenigen Gespräche in diesem Film, die für die Entwicklung der filmischen Handlung von tragender Bedeutung sind, präsentieren sich in Form von Plansequenzen. Dass Wu seinen ehemaligen Freund Yong einen Tag vor der Hochzeit besucht, zählt auf der Handlungsebene zum Höhepunkt des Konfliktes im ersten Teil des Films (Seq. 10). Eine hohe Spannung könnte aufgebaut werden, würden sich die ästhetischen Gestaltungsverfahren nach diesem dramaturgischen Aufbau richten. Doch die Kamera verzichtet auf das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, das bei der Aufnahme eines Gesprächs normalerweise üblich ist. Stattdessen verharret die Kamera mit der halbnahen Einstellung starr in der Stellung des ruhigen Beobachters und fängt die beiden Protagonisten gleichermaßen im Bild ein (siehe E3 in Tabelle A6): Beide sitzen sich in einer langen Einstellung an einem Tisch in einem 90 Grad-Winkel gegenüber (siehe Abb. 6). So ist der Gesichtsausdruck der beiden Figuren nicht gleichmäßig deutlich zu registrieren. Damit wird der Zuschauer in eine Position des nüchternen Beobachters versetzt. Dies führt dazu, dass sich der Zuschauer mit dem Protagonisten schwer identifizieren und seine Gefühle nicht intensiv nachvollziehen kann. Im klassischen Erzählkino wird stets danach gestrebt, beim Zuschauer das Gefühl des direkten Beteiligtseins zu erzeugen. Dass mit den Figuren miterlebt, mitempfunden

und mit den Augen der Figuren gesehen wird und somit eine Identifizierung stattfindet, trägt dort zur Illusion der Unmittelbarkeit bei. Insofern zeigt sich hier, im Gegensatz dazu, ein Widerspruch zwischen den ästhetischen Gestaltungsverfahren und der Involvierung des Zuschauers in die Welt der filmischen Story.

Für die Entwicklung der Handlung sehr wichtig ist auch die Sequenz, in der Wu Mei in ihrem Wohnheim besucht (Seq. 15). Erst durch das Gespräch entwickelt sich die Beziehung zwischen den beiden, sie werden von Bekannten zu Geliebten. Wie oben erwähnt, wird ein Zwiegespräch üblicherweise durch eine Schuss-Gegenschuss-Einstellung aufgenommen, wobei jeder Gesprächspartner in der nahen oder halbnahen Einstellung deutlich zu sehen ist. Außerdem sollte zu einem Liebesgespräch eine romantische Stimmung gehören. Dieses Gespräch wird aber lediglich durch zwei Plansequenzen dargestellt (E15 und E17 in Tabelle A7). Im ersten Gespräch, das zwei Minuten und 29 Sekunden dauert, ist nur Mei im Bild zu sehen, während Wu mit ihr ein Zwiegespräch führt (E15 in Tabelle A7). Wu ist nicht zu sehen, nur ab und zu wird ein Teil seines Körpers kurz sichtbar (siehe Abb. 7). Das zweite Gespräch ist die erste intensive Unterhaltung zwischen den beiden, die sehr zur Entwicklung der Liebesbeziehung beiträgt (E17 in Tabelle A7). Die beiden Figuren lernen sich intensiv kennen, sie reden über Beruf und Träume. Trotz des romantischen und emotionalen Moments bleibt die Kamera über die ganzen sechs Minuten und vier Sekunden starr in der halbtotalen Einstellung (siehe Abb. 1). Die oben genannten zwei Gespräche sind deutlich länger als alle Einstellungen in dieser Sequenz, die üblicherweise unter einer Minute betragen (siehe Tabelle A7). Die beschriebene Kameraeinstellung macht es dem Zuschauer schwer, sich in die Situation der Protagonisten hineinzusetzen; er bleibt eher Beobachter. Somit werden die Gefühle und Empfindungen der Figuren vom Zuschauer nur begrenzt wahrgenommen. Zudem wird, wie erwähnt, der Straßenlärm von der Kamera unbearbeitet aufgenommen. Eine romantische Stimmung kommt kaum zustande.



Abb. 6) Seq. 10 (00:25:54): Wu besucht Yong einen Tag vor der Hochzeit.



Abb. 7) Seq. 15 (00:57:24): Wu besucht Mei.



Abb. 8) Seq. 19 (01:24:18): Der Vater verlangt Geld von seinen zwei Söhnen.



Abb. 9) Seq. 20 (01:36:45): Wu wird auf das Polizeirevier gebracht.

Wus Vater bespricht mit Wu und dessen ältestem Bruder das Hochzeitsgeschenk für den zweiten Sohn (Seq. 19). Wus Vater verlangt jeweils 5000 RMB von seinen beiden Söhnen. Dieses Familiengespräch ist für die Entwicklung der Handlung wichtig, da es dazu führt, dass Wus Mutter später den goldenen Ring an die zukünftige Schwiegertochter wei-

terverschenkt. Die Reaktionen der Söhne gegenüber ihrem Vater sind unterschiedlich (siehe Tabelle A8). Während der erste Sohn immer wieder versucht, seinen Vater von diesem Thema abzulenken, nimmt Wu eine gleichgültige Haltung ein. Solche komplizierten Gesprächssituationen, in denen die verschiedenen Figuren je eigene Interessen verfolgen und Ziele erreichen wollen, werden üblicherweise mit zwei oder mehr Kameras durch kurze Einstellungen dargestellt, damit der Gesichtsausdruck jeder Figur für den Zuschauer deutlich zu sehen ist. In diesem Fall wurde jedoch hauptsächlich mit einer starren Kamera gedreht (E5 und E10 in Tabelle A8, Abb.8). Diese Kameraposition lässt kaum eine Identifikation der Zuschauer mit den Gesprächsteilnehmern zu. Die subtilen Emotionen der Figuren können von ihnen nicht recht erfasst werden.

Eine weitere Inkongruenz entsteht bei der Festnahme Wus (Seq. 20). Er wird von einem Polizisten ins Polizeirevier gebracht (siehe Tabelle A9). Dabei wird er von diesem gezerzt, geschubst, zusammengestaucht, einer Leibesvisitation unterzogen, auf ein Sofa geworfen und laut angeschrien (E8 in Tabelle A9). So viele heftige Figurenbewegungen werden üblicherweise mit kurzen Aufnahmen, halbnahen oder nahen Einstellungen und sich bewogender Kamera aufgenommen, damit Spannung entsteht. Hier werden sie aber mit starrer Kamera in einer langen Einstellung, die eine Minute und 58 Sekunden dauert, gezeigt. Die Kamera bleibt in einer halbtotalen Einstellung ruhig in einer Ecke des Raums und beobachtet von dort die Situation (siehe Abb. 9). Mit dieser Kameraposition wird die Spannung gemildert, die Zuschauer lassen sich nicht in das Ereignis involvieren und sie können sich auch nicht mit dem Protagonisten identifizieren. So werden die Zuschauer noch einmal in die Lage der nüchternen Beobachter versetzt.

Bild-Ton-Verhältnis

Neben den Plansequenzen bilden auch die scheinbar nur dokumentarisch aufgenommenen populären Lieder eine Inkongruenz mit den auf der narrativen Ebene erzählten filmischen Storys. Diese in den 1990er Jahren sehr bekannten populäre Lieder kommen mehrmals im Film vor und werden als synchrone Musik von der Straße aufgenommen. Die Funktion dieser populären Lieder besteht in erster Linie darin, dass sie beim Zuschauer einen starken Zeitbezug erzeugen. Aber gerade weil

die Lieder so bekannt und so stark an die 1990er Jahre gebunden sind, lenken sie die Zuschauer eher von der filmischen Story ab und erinnern sie an die vergangene Zeit. Dies ist besonders dann der Fall, wenn das jeweilige Lied keinen Zusammenhang mit der auf der bildlichen Ebene erzählten filmischen Handlung aufweist, wenn es etwa weder die Gefühle der Figuren ausdrückt noch die Stimmung des Films untermauert. Wu möchte Yong besuchen, zögert aber vor dessen Haus. Er kehrt zurück auf die Straße und begeht einen Diebstahl (siehe Seq. 8 in Tabelle A1). Während dieses Vorgangs läuft laut auf der Tonebene das populäre Lied „Lebewohl meine Konkubine“ (bàwáng bié jī). Die leidenschaftliche Stimmung und der Text des Liedes, das ein heldenhaftes Verhalten besingt, stimmen mit der Handlung auf der bildlichen Ebene gar nicht überein.

In einer anderen Szene, in der Wu gelangweilt an der Straße steht und von einem vorbeifahrenden Dreirad eine Mandarine stiehlt (siehe Seq. 14 in Tabelle A1), läuft im Hintergrund das Lied „Ein leicht betrunkenes Leben“ (Qiǎn Zuì yìshēng), das in den 1990er Jahren mit dem Film *Blast Killer* (Dip hyut sheung hung, R.: John Woo, Hong Kong 1989) sehr populär wurde. Das laute Lied kommt scheinbar aus einer Videothek an der Straße und wird einfach von der Kamera mit aufgenommen. Der Text des Liedes hat keinerlei Bezug zur bildlich erzählten Ebene der filmischen Handlung; der Ton ist jedoch so laut, dass er sogar den Straßenlärm übertönt. Gleichzeitig ist die Filmhandlung auf der bildlichen Ebene ganz schlicht: die Kamera bleibt in der halbtotalen Einstellung stehen. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der filmischen Story auf das populäre Lied gelenkt und seine Involvierung in die filmische Story verhindert. Daraus resultiert eine Inkongruenz zwischen der ästhetischen und der narrativen Ebene.

7.1.5 Zwischenfazit

Die erste Hypothese lautet, dass dieser Film die wichtigsten Dimensionen der vom gesellschaftlichen Wandel verursachten sozialen Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart darstellt. Die vorliegende Studie geht davon aus, dass diese Hypothese bestätigt werden kann. Zu begründen ist dies zum einen mit Verweis auf den hohen Anteil von Sequenzen, in denen es um soziale Ausgrenzung geht, an der Sequenzanzahl insgesamt (78 %), zum anderen damit, dass sechs der neun vorgegebe-

nen Kategorien in diesem Film angelegt sind. Durch die Inhaltsanalyse kann als Ergebnis festgehalten werden, dass sich 18 von 23 Sequenzen in diesem Film inhaltlich auf mindestens eine Dimension der sozialen Ausgrenzung beziehen. Die soziale Ausgrenzung spiegelt sich in diesem Film hauptsächlich durch die Kategorie „schlechte Arbeit“ wider: Wu begeht immer wieder Diebstähle und der ‚Beruf‘ des Diebes bringt ihm während des Handlungsverlaufs viele Schwierigkeiten ein. Außerdem stellen die Kategorien „Ohnmacht“ und „Ausgrenzung von sozialen Beziehungen“ häufig auftauchende Dimensionen dar. Die Konflikte zwischen Wu als Dieb und der Staats- und Gesetzesmacht durchziehen die filmische Handlung. Wu wendet sich gegen die Staats- und Gesetzesmacht und wird schließlich zum Verlierer der Gesellschaft. Zudem erfährt er noch Ablehnung von Freunden, einer Frau, seiner Familie und seinem Kollegen. An vierter Stelle liegt die Dimension „Abweichungen von Normen und Werten“. Abweichungen, die dieser Kategorie zugeordnet werden, beziehen sich jedoch nicht auf Wu, der sozial ausgegrenzt ist, und sein Verhalten, sondern auf Yong, der als Figur im ‚Innen‘ positioniert ist, auf Mei sowie Wus Kumpan Tu. Die Abweichungen bestehen darin, dass sie Wu um ihres eigenen Rufes und Geldes Willen verletzen. Die Dimension „Armut“ wird in diesem Film dadurch dargestellt, dass Wu aus einer armen Familie vom Land kommt und das Elternhaus Geld braucht. Außerdem wird Meis schlechte Wohnsituation gezeigt. Die Dimension „seelische Belastungen“ tritt in diesem Film eher in den Hintergrund. Nur Wus Unmut nach dem Verlust der Freundschaft mit Yong und Meis Traurigkeit wegen der Unerreichbarkeit ihres Traums werden dargestellt. „Arbeitslosigkeit“, „Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung“ sowie „natürlich bedingte Schwäche“ lassen sich in diesem Film nicht ausmachen.

Auch die zweite Hypothese, nämlich, dass ein Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ oder ein Zustand bzw. Zustände im ‚Außen‘ bei den von sozialer Ausgrenzung betroffenen Figuren zu erkennen ist, wird in diesem Film bestätigt. Die soziale Ausgrenzung stellt sich bei Wu als Prozess dar, der durch den Verlauf der filmischen Handlung konstruiert wird. Nicht gleich am Anfang des Films wird er als Verlierer dargestellt, sondern Schritt für Schritt rutscht er im Handlungsverlauf an den Rand der Gesellschaft. Im Verlauf der Handlung erlebt Wu Zurückweisung, zuerst von seinem Freund, dann in der Liebesbeziehung und auch von seiner Familie, schließlich von der ganzen Gesellschaft (in Form von Passanten). Abschließend wird Wu sowohl gesetzlich bestraft als auch als

Mensch verletzt. Das Filmende ist zwar offen, doch die Möglichkeit, ein besseres Leben zu führen, bleibt Wu scheinbar auch in Zukunft verwehrt. Zudem wird das ‚Außen‘, in das Wu gerät, immer wieder durch Figuren, die sich im ‚Innen‘ befinden, hervorgehoben. Yong, der Polizist Hao und die unsichtbare Staats- und Gesetzesmacht als die Figuren im ‚Innen‘ konstituieren den Gegensatz zu Wu, der dessen Zustand im ‚Außen‘ noch deutlicher macht. Neben Wu befindet sich auch die Nebenfigur Mei im ‚Außen‘. Dies lässt sich einerseits mit Blick auf ihre problematische Familie, ihre Arbeit als Bedienterin und ihre schäbigen Wohnverhältnisse erkennen, andererseits wird dies unterstrichen durch ihren unerreichbaren Traum von gesellschaftlichen Aufstieg, also ihren Wunsch, im ‚Innen‘ zu sein – als bekannte Schauspielerin.

Schließlich wird auch die dritte Hypothese, die darin besteht, dass die Dokufiktion dem Zuschauer eine Reflexionsmöglichkeit über die Thematik sozialer Ausgrenzung bietet, durch die Filmanalyse bestätigt. Das ästhetische Gestaltungsverfahren dieses Films zeichnet sich durch den dokumentarischen Stil aus. Dazu gehören lange Einstellungen, Plansequenzen, wenig Kamerabewegung, die Handkamera, nüchterne Farben und die Aufnahme von alltäglichem Lärm jeder Art. Die Inkongruenz zwischen der ästhetischen und der narrativen Ebene besteht darin, dass das Kontinuitätssystem mittels der ästhetischen Gestaltung unterbrochen wird. Der Zuschauer sieht als Beobachter die Gegenüberstellung Wus mit der Staatsmacht und der Gesellschaft, und ohne sich dabei selbst in das Geschehen hineinzusetzen, kann er sich mit Wu letztlich doch nicht identifizieren. In diesem Film wurden bei der Gesprächsaufnahme vor allem Plansequenzen verwendet. Diese entsprechen nicht der Sehgewohnheit des Zuschauers und erschweren zudem die Identifikation des Betrachters mit einer bestimmten Figur. Stattdessen wird der Zuschauer durch die Kameraposition in die Beobachterrolle versetzt. Diese Perspektivstruktur weicht vom Hollywood-Mainstream-Film ab. Zwischen dem Zuschauer und der filmischen Welt wird durch dieses dokumentarische Verfahren eine Distanz generiert, die immer wieder zum Bruch des Kontinuitätssystems führt. Des Weiteren führt die Einsetzung von populären Liedern zur Inkongruenz, da kein Zusammenhang zwischen diesen Liedern und der Stimmung der Szene, der Handlung des Films oder den Emotionen der Figuren besteht. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird durch sie immer wieder von der filmischen Story auf die Zeitgeschichte umgelenkt. Die Involvierung des Zuschauers in die filmische Handlung wird damit verhindert. Der

vom dokumentarischen Gestaltungsverfahren erzeugte starke Wirklichkeitseindruck und die nüchterne Distanz zwischen der filmischen Story und dem Zuschauer regen Letzteren an, über soziale Ausgrenzung nachzudenken.

7.2 *The World* (shìjiè, CHN 2004)

Im Folgenden wird zunächst die filmische Story vorgestellt (Unterkapitel 7.2.1). Im Anschluss daran werden die im sechsten Kapitel aufgestellten drei Hypothesen anhand des Films *The World* jeweils überprüft (Unterkapitel 7.2.2 bis 7.2.4). Zum Schluss werden die Ergebnisse zu den Hypothesen zusammengefasst (Unterkapitel 7.2.5).

7.2.1 Story

Das Ort der filmischen Story ist der Beijing World Park, welcher sich in der Vorstadt von Peking befindet. Dort wurden Sehenswürdigkeiten aus aller Welt (im Maßstab 1:3) nachgebaut, wie z. B. der Eiffelturm, eine ägyptische Pyramide, Big Ben und einige Gebäude von Manhattan. Außerdem finden dort regelmäßig Modenschauen mit Anleihen von Kostümen aus aller Welt statt. Die Werbung für den World Park lautet: Die ganze Welt besichtigen, ohne Peking zu verlassen. Ständige Bewohner des World Parks sind Wanderarbeiter aus allen Teilen Chinas, die dort als Schauspieler, Models und Wachmänner arbeiten. Ihr Leben spielt sich fast ausschließlich in diesem Park ab.

Der Film erzählt abwechselnd von vielen Figuren und ihren alltäglichen Problemen. Tao und Taisheng, ein Liebespaar, sind die Hauptfiguren und dienen als roter Faden im ganzen Film. Tao und Taisheng kommen aus der Provinz Shanxi und arbeiten zusammen im World Park, Tao als Schauspielerin und Model, Taisheng als Wachmann. Sie sind schon seit mehreren Jahren ineinander verliebt. Während Tao sich noch nicht dafür entscheiden kann, eine Beziehung mit Taisheng einzugehen, beginnt dieser eine Affäre mit der verheirateten Schneiderin Qun. Tao entdeckt schließlich Taishengs Geheimnis und ist sehr enttäuscht von ihm. Taisheng bittet Tao eines Abends um Verzeihung. An diesem Abend ziehen sich die beiden eine Gasvergiftung zu, werden aber glücklicherweise von den Nachbarn entdeckt.

Die Schneiderin Qun stammt aus der südchinesischen Stadt Wenzhou, einer Stadt, aus der traditionell viele Chinesen in alle Welt auswandern. Quns Mann ist nach Frankreich geflohen, sie hat seit 10 Jahren nichts mehr von ihm gehört, beantragt aber gerade ein Visum für Frankreich. Qun führt allein eine Schneiderei in Peking und kümmert sich um ihre Familienmitglieder. Ihr kleiner Bruder ist glücksspielsüchtig, sie versucht ihm zu helfen.

Wei und Niu sind ebenfalls ein Liebespaar, beide arbeiten im World Park als Schauspieler. Sie streiten sehr oft, wobei der Grund immer der gleiche ist: Niu kann Wei telefonisch nicht erreichen. Niu macht Wei schließlich einen Heiratsantrag und die beiden heiraten.

Erxiao arbeitet im World Park zusammen mit Taisheng als Wachmann. Er ist stolz darauf, in diesem modernen Park zu arbeiten. Er verliebt sich in die Arbeitskollegin Fei. Wegen Diebstahls wird Erxiao später entlassen.

Anna kommt aus Russland und arbeitet zunächst als Schauspielerin im World Park. Sie hat zwei Kinder in Russland und möchte Geld verdienen, um ihre Schwester in Ulan Bator zu besuchen. Anna leidet anscheinend noch unter Gewalterfahrungen. Später arbeitet sie als Prostituierte in einer Karaoke-Bar. Letztlich fliegt sie nach Ulan Bator.

Erguniang kommt vom Land und ist mit Taisheng verwandt. Er findet Arbeit auf einer Baustelle in Peking, stirbt jedoch infolge eines Arbeitsunfalls, den er erleidet, als er Überstunden macht.

Youyou ist Schauspielerin im World Park. Sie geht eine Affäre mit ihrem Vorgesetzten ein, um ihre Karriere voranzutreiben, und wird danach zur Gruppenleiterin befördert.

7.2.2 Dimensionen des ‚Außen‘

Auswertung Codebogen *Die Welt*

| Dimensionen | Anzahl der Sequenzen | Anteil an der Gesamtheit der Filmsequenzen ⁴⁶¹ |
|---|----------------------|---|
| 10. Armut | 6 | 20 % |
| 11. Geldmangel | 4 | 13 % |
| 12. Schlechte Wohnverhältnisse | 2 | 7 % |
| 20. Ohnmacht | 1 | 3 % |
| 30. Schlechte Arbeit | 4 | 13 % |
| 31. Illegale Arbeit | 3 | 10 % |
| 32. Unqualifizierte Arbeit | 1 | 3 % |
| 40. Arbeitslosigkeit | 1 | 3 % |
| 50. Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung | 3 | 10 % |
| 60. Verlust von sozialen Beziehungen | 2 | 7 % |
| 70. Seelische Belastungen | 9 | 30 % |
| 80. Natürlich bedingte Schwäche | 0 | 0 |
| 90. Abweichung von Normen und Werten | 4 | 13 % |
| 100. Andere | 0 | 0 |
| Anzahl der Sequenzen mit sozialer Benachteiligung insgesamt | 23 | 77 % |

Quelle: Eigene Darstellung (Anzahl der Filmsequenzen insgesamt: 30)

Die obige Tabelle zeigt die jeweilige Anzahl der Sequenzen, in denen die der Untersuchung zugrunde liegenden Dimensionen der sozialen Ausgrenzung angelegt sind. Ihre jeweilige Häufigkeit wird durch den Anteil in Prozent an den insgesamt 30 Filmsequenzen dargestellt. 23 der

⁴⁶¹ Bei allen Prozentangaben handelt es sich um gerundete Werte.

30 Sequenzen in diesem Film (77 %) beziehen sich auf mindestens eine Dimension der sozialen Ausgrenzung. Dies zeigt, dass das Thema soziale Ausgrenzung in diesem Film eine große Rolle spielt. Acht von den neun Kategorien werden abgedeckt. Im Folgenden werden die Ergebnisse zu den einzelnen Kategorien mit konkreten und ausführlichen Informationen aus dem Film aufgeschlüsselt.



Abb. 10) Seq. 15 (01:12:34) Wohnheim der Wanderarbeiterinnen



Abb. 11) Seq. 11 (00:47:06) Der einfache Wäscheraum des Wohnheims

10. Armut: Sechs Sequenzen deuten auf die Armut der Figuren hin. Dass Anna Tao ihre Armbanduhr verkauft, zeigt, dass sie Geld braucht (Seq. 7). Das Wohnheim der Wanderarbeiterinnen ist sehr einfach und chaotisch: Im Zimmer stehen nur ein paar einfache Hochbetten und ein Tisch (siehe Abb. 10, Seq. 15). Im öffentlichen Waschraum rosten die Spiegel (siehe Abb. 11, Seq. 11). Anna erzählt Tao, dass sie zum Arbeiten

nach Peking gekommen ist, um Geld für den Besuch bei ihrer Schwester in Ulan Bator zu verdienen (Seq. 13). Erguniang und seine Bekannten waren noch nie in einem Flugzeug (Seq. 17). Dies zeigt, dass dieses teure Verkehrsmittel für die Bauarbeiter noch unerreichbar ist. Erguniang macht Überstunden auf der Baustelle, da er Geld braucht. Kurz vor seinem Tod listet er all seine Schulden auf, welche nur eine geringe Summe betragen. Die vielen kleinen Schulden zeigen, dass Erguniang sehr arm ist (Seq. 22).

20. Ohnmacht: Erxiao wird wegen Diebstahls von der Polizei festgenommen (Seq. 20).

30. Schlechte Arbeit: In vier Sequenzen lässt sich die illegale und unqualifizierte Arbeit der Figuren erkennen. Taisheng bekommt von Laosong den Auftrag, zwei Personalausweise zu fälschen (Seq. 10). Er erledigt den Auftrag sehr gut (Seq. 12). Sein Verhalten hier ist rechtswidrig. Quns kleiner Bruder ist glücksspielsüchtig und verliert damit viel Geld (Seq. 12). Anna arbeitet schließlich als Prostituierte in der Karaoke-Bar (Seq. 16). Erguniang arbeitet als Bauarbeiter und stirbt wegen ungenügender Sicherheitsmaßnahmen bei einem Unfall (Seq. 22).

40. Arbeitslosigkeit: Nur eine Sequenz stellt die Dimension der Arbeitslosigkeit einer Figur dar. Erxiao wird wegen Diebstahls aus dem World Park entlassen (Seq. 20).

50. Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung: Drei Sequenzen beziehen sich auf diese Dimension. Annas Pass wird zwangsweise eingezogen, gleich nachdem sie als Figur im World Park eingeführt wird (Seq. 4). Annas Wunden auf dem Rücken deuten darauf hin, dass sie Gewalt erlitten hat (Seq. 13). Erguniangs Familie kommt vom Land nach Peking, sie zeigt aber keine Aufregung und Trauer, sondern holt in aller Ruhe den Schadenersatz vom Bauunternehmen ab. Sie haben keinerlei juristische Hilfe gesucht, wie es in einem solchen Fall eigentlich nötig wäre, damit dieser vor einem Gericht verhandelt wird (Seq. 24).

60. Verlust von sozialen Beziehungen: Zwei Sequenzen deuten kurz auf diese Dimension hin. Anna lässt ihre beiden Kinder zu Hause zurück, sie kommt alleine nach China, um zu arbeiten, und leidet dort un-

ter der Trennung von ihrer Familie (Seq. 11). Als Erxiao entlassen wird, bricht die sich anbahnende Liebesbeziehung mit seiner Arbeitskollegin Fei ebenfalls ab (Seq. 20).

70. Seelische Belastungen: Neun Sequenzen widmen sich der Dimension der psychischen Aspekte der Figuren. Diese Dimension ist hauptsächlich in den Liebesbeziehungen zu finden. Sowohl Tao und Taisheng als auch Niu und Wei lieben sich, aber es fehlt ihnen stets an Geborgenheit und Vertrauen. Tao geht mit ihrem Ex-Freund essen, aber verheimlicht dies vor Taisheng. Taisheng vertraut Tao ebenfalls nicht und fragt seinen Kollegen, wohin Tao mit wem geht (Seq. 5). Tao weigert sich, mit Taisheng zu schlafen, weil sie sich mit Taisheng nicht sicher fühlt (Seq. 6), und sie blockt auch Taishengs Zärtlichkeiten ab. Dies verdeutlicht nochmals, dass sie sich nicht für eine Beziehung mit ihm entscheiden kann (Seq. 9). Bei der ersten Liebesbegegnung mit Taisheng äußert Tao ihre Sorge um Treue und Verlust (Seq. 18). Wei und Niu streiten immer wieder nur, weil er sie telefonisch nicht erreichen kann (Seq. 4, 15 und 19). Als Tao Anna auf der Toilette der Karaoke-Bar erwischt, staunt sie zunächst und weint dann vor Traurigkeit. Hier werden Taos starke Gefühle über Annas Erfahrung ausgedrückt (Seq. 16). Obwohl Youyou durch ihre Beziehung mit dem Vorgesetzten Mu eine bessere Arbeitsstelle bekommt, fühlt sie sich mit dieser nicht glücklicher als zuvor (Seq. 28).

80. Natürlich bedingte Schwäche: Diese Dimension lässt sich in diesem Film nicht finden.

90. Abweichung von Normen und Werten: Vier Sequenzen stellen Abweichungen der Figuren von Normen und Werten dar. Quns Mann ist nach Frankreich geflohen; Qun blieb alleine zu Hause zurück und hörte seitdem nichts mehr von ihm. Somit entspricht Quns familiärer Zustand nicht der gesellschaftlichen Norm (Seq. 14). Taisheng und Qun entwickeln trotz ihrer Partner eine Affäre. Taisheng trifft sich mit Qun und lässt gleichzeitig seine Freundin Tao alleine im Hotel auf ihn warten (Seq. 21). Für ihre Karriere geht Youyou mit ihrem Vorgesetzten eine Beziehung ein (Seq. 23). Bevor Qun zu ihrem Mann nach Frankreich fliegt, trifft sich Taisheng noch einmal heimlich mit ihr (Seq. 26).

100. Andere: Diese Dimension ist nicht zu finden.

7.2.3 Die filmische Konstruktion der sozialen Ausgrenzung der Figuren

Die soziale Ausgrenzung der Figuren zeichnet sich in diesem Film dadurch aus, dass sich die Figuren stets im gesellschaftlichen ‚Außen‘ befinden. Dies lässt sich einerseits dadurch erkennen, dass die Figuren stets von alltäglichen Problemen umgeben sind und ihre Verfassung von Unmut bestimmt wird. Andererseits wird das ‚Außen‘ durch das ‚Innen‘ noch offensichtlicher zum Ausdruck gebracht. Im Folgenden werden diese zwei Aspekte ausführlich diskutiert.

7.2.3.1 Der Zustand der Figuren im ‚Außen‘

Die meisten Figuren in diesem Film befinden sich im gesellschaftlichen ‚Außen‘. Es geht dabei um eine Reihe von Figuren und Ereignisse, die in einer losen Beziehung zueinander stehen. Diese Figuren scheinen nicht relevant zu sein, ihr Auftritt erfolgt unvorhersehbar und zeitlich austauschbar im Verlauf des Films. Die zwei Protagonisten Tao und Taisheng bilden den roten Faden der Handlung, die aus einer Vielzahl von Figuren und banalen alltäglichen Dingen besteht. Im Folgenden werden nun die einzelnen Figuren mit ihren Geschichten zunächst grob skizziert und ihr Zustand im ‚Außen‘ wird dargestellt.

Tao und Taisheng:

Als roter Faden erzählt der Film ihre Liebesgeschichte von Anfang bis Ende. Die Probleme in ihrer Beziehung bleiben stets ungelöst. Taos Ex-Freund kommt vorbei, um Tao zu besuchen. Die beiden gehen zusammen essen. Dies versucht Tao aber vor Taisheng zu verheimlichen. Taisheng fragt durch die Gegensprechanlage einen ihm unterstehenden Wachmann, wohin seine Freundin gerade geht. Als Tao und ihr Ex-Freund im Imbiss zusammen essen, taucht plötzlich Taisheng dort auf (Seq. 5). Es ist zu erkennen, dass sich Tao und Taisheng gegenseitig nicht sehr vertrauen. Im Anschluss daran verlangt Taisheng, dass Tao in einer Pension mit ihm schläft. Tao soll damit ihre Liebe beweisen. Sie weigert sich und die beiden streiten (Seq. 6). Taos Weigerung lässt vermuten, dass Tao sich der Beziehung nicht sicher ist. In einem

Ausstellungsflugzeug versucht Taisheng, Tao zu liebkosen – diese weigert sich erneut (Seq. 9). Taos Unsicherheit in ihrer Liebesbeziehung bzw. mit sich selbst wird hier noch einmal bestätigt. Aufgrund der Erfahrungen Annas entscheidet Tao sich schließlich, Taisheng ihren Körper nicht länger vorzuenthalten, und schläft in einem Hotel mit ihm. Dabei sagt sie Taisheng, ihr Körper sei ihr einziges Kapital. Wenn er ihr untreu werde, habe sie nichts mehr. Darauf erwidert Taisheng jedoch, dass sie auf ihren eigenen Beinen stehen müsse (Seq. 18). Die Probleme in dieser Liebesbeziehung, nämlich Taos Abhängigkeit von Taisheng, die fehlende Geborgenheit sowie Taishengs Versuch, sich der Verantwortung zu entziehen, werden hier sehr deutlich. Tao entdeckt eine SMS in Taishengs Handy und erfährt so von seiner Beziehung zu Qun (Seq. 27). Der Konflikt zwischen den beiden erreicht damit seinen Höhepunkt. Tao weicht Taisheng aus (Seq. 28). Am selben Abend, als Taisheng Tao wiederfindet, die er zuvor vergeblich gesucht hatte, erleiden die beiden eine Gasvergiftung wegen eines schadhafte Ofens im Zimmer, glücklicherweise werden sie rechtzeitig entdeckt (Seq. 29). In dieser Geschichte ist deutlich zu erkennen, dass es den beiden in der Liebesbeziehung stets an Sicherheit, Geborgenheit und Selbstbewusstsein fehlt. Dies führt zu den immer wieder auftauchenden Konflikten. Vom Anfang bis Ende ist diese Liebesbeziehung von Problemen und Misstrauen gekennzeichnet. Glückliche Momente kommen in dieser Liebesbeziehung nur selten vor.⁴⁶²

Anna:

Anna übt den ‚schlechten‘ Beruf einer Schauspielerin im World Park und einer Prostituierten in einer Karaoke-Bar aus. Gleich nachdem Anna im World Park vorgestellt wird, nimmt ihr der Gruppenleiter zwangsweise ihren Pass ab (Seq. 4). Es ist deutlich, dass Anna von Anfang an sozusagen ein großes Problem mit der Freiheit hat, fehlt ihr doch ein gültiger Pass, um woanders zu arbeiten oder umzuziehen. Anna verkauft Tao eine gebrauchte Armbanduhr (Seq. 7), was indirekt zeigt, dass sie Geld braucht. Beim Wäschewaschen erzählt Anna Tao, dass sie noch zwei

⁴⁶² Der einzige glückliche Moment findet sich in der sechsten Sequenz, als sich die beiden gerade versöhnen und im World Park fröhlich ein Computerspiel spielen, in dem sie digital über den Eiffelturm fliegen.

Kinder in Russland hat (Seq. 12). Dies verdeutlicht, dass Anna familiär viel geopfert hat, um Geld zu verdienen. Annas Zustand verschlimmert sich weiter. Tao sieht zufällig die offenen Wunden auf Annas Rücken (Seq. 14). Auf der Toilette einer Karaoke-Bar entdeckt Tao, dass Anna nun als Prostituierte arbeitet (Seq. 16). Taos Schock und ihre Traurigkeit lassen Annas schwierige Lebensverhältnisse erkennen. Es ist deutlich, dass das Leben für Anna sehr schwer ist. Fast jeder ihrer Auftritte lässt ein Problem von ihr erkennen.⁴⁶³ Für Geld trennte sie sich von ihrer Familie, sie verlor ihre Freiheit und wurde zum Gewaltopfer. All diese Lebensumstände kennzeichnen ihren Zustand im gesellschaftlichen ‚Außen‘.

Erxiao:

Erxiao stiehlt Geld von seinen Kollegen, während diese für eine Modenschau auf der Bühne stehen (Seq. 19). Die Polizisten besuchen Erxiao und er wird danach entlassen, obwohl er seine Arbeit sehr mag. Somit bricht seine Beziehung mit Fei auseinander (Seq. 20). Erxiaos Erfahrungen mit Diebstahl, Entlassung und einer nur angedeuteten potenziellen Liebesbeziehung beschreiben seinen Misserfolg im alltäglichen Leben.

Erguniang:

Als Erguniang seinen Verwandten Taisheng im World Park besucht, wird deutlich, dass er als Bauarbeiter neidisch auf Taishengs Arbeit als Wachmann in Uniform ist (Seq. 8). Er fragt sich, welche Menschen überhaupt mit dem Flugzeug reisen (Seq. 17), was verdeutlicht, dass Erguniang noch nie geflogen ist. Während er Überstunden leistet, erleidet er auf der Baustelle einen tödlichen Unfall. Vor seinem Tod listet Erguniang all seine Schulden auf, welche jedoch nur eine sehr kleine Summe betragen (Seq. 22). Dies zeigt, dass er so arm ist, dass er sich selbst kleinste Geldbeträge von seinen Kollegen leihen muss. Nach Erguniangs Tod kommen seine Eltern aus ihrem Dorf nach Peking, um 30.000 Yuan (umgerechnet ca. 3.200 Euro) Schadenersatz abzuholen.

463 Die einzige Ausnahme stellt die 17. Sequenz dar: Anna sitzt schließlich im Flugzeug nach Ulan Bator.

Beide Gesprächspartner, der Arbeitgeber und die Eltern, bleiben dabei aber sehr ruhig. Seine Familie ergreift keinerlei juristische Maßnahmen – der Tod ihres Sohnes und dessen Umstände erscheinen als ganz gewöhnliche und selbstverständliche Ereignisse (Seq. 24). Erguniangs klägliches Lebensbild manifestiert sich in seiner Tätigkeit als Bauarbeiter, den mangelnden Sicherheitsmaßnahmen auf der Baustelle, seinen Überstunden für mehr Gehalt sowie seinen eigentlich so geringen, doch für ihn so hohen Schulden.

Wei und Niu:

Wei und Niu sind ein Liebespaar und arbeiten zusammen im World Park als Schauspieler. Drei Streitszenen zwischen den beiden werden im Film gezeigt, wobei der Anlass für den Streit immer der gleiche ist: Niu kann Wei telefonisch nicht erreichen (Seq. 4, 11 und 19). Beim letzten Mal möchte sich Wei von Niu trennen, woraufhin dieser aus Protest seine Jacke in Brand steckt (Seq. 19). Das Problem dieser Beziehung ist eindeutig: Nius Drang zur Kontrolle, verursacht durch die fehlende Sicherheit in der Beziehung, führt immer wieder zu Streitigkeiten mit Wei.

Qun:

Quns Geschichte sind ihre familiären Probleme (das lange Warten auf ihren Mann und die Sorge um den kleinen Bruder) sowie die heimliche Beziehung mit Taisheng. Taisheng begleitet Qun nach Taiyuan. Qun möchte dort ihrem kleinen Bruder helfen, der wegen Glücksspiels Schulden gemacht hat. Bei dieser Reise entwickeln Taisheng und Qun Gefühle füreinander (Seq. 12). Anschließend lädt Qun Taisheng zu sich in ihre Schneiderei ein. Dort erfährt Taisheng, dass Quns Mann vor zehn Jahren nach Paris geflohen ist und sie seitdem keinerlei Nachricht von ihm erhalten hat. Qun beantragt gerade ein Visum für Frankreich (Seq. 14). Taisheng und Qun beginnen eine heimliche Beziehung miteinander. Qun bekommt das Visum schließlich und verabschiedet sich von Taisheng (Seq. 26).

Youyou:

Youyou arbeitet anfangs zusammen mit Tao und Wei als Schauspielerin. Um ihre Chancen zu verbessern, beginnt sie eine Affäre mit ihrem Vorgesetzten Mu (Seq. 23). Infolgedessen erhält sie später die Stelle als Gruppenleiterin (Seq. 25), fühlt sich damit aber auch nicht sehr glücklich, ihr Unmut bleibt bestehen (Seq. 28). Youyou versucht, ihr Schicksal durch eine sexuelle Beziehung mit einem mächtigen Mann positiv zu beeinflussen; ihre Wünsche bleiben aber letztendlich unerfüllt.

Es ist zu erkennen, dass die oben vorgestellten Figuren im Film von alltäglichen Problemen umgeben sind und oft in eine negative psychische Verfassung geraten. Es fehlt ihnen an Geborgenheit und Selbstbewusstsein sowie überdies noch an Geld. Ihre Träume und Ansprüche gegenüber dem Leben können sie schwer verwirklichen. Es herrschen Frustration und Unmut im alltäglichen Leben. Am Ende stellt der Film für keine der Figuren ein glückliches Leben in Aussicht. Da ihre Probleme nie gelöst werden, eine positive Perspektive nicht absehbar ist, ist der klassische dramaturgische Aufbau „Anfang – Konflikt – Lösung“ in den einzelnen Geschichten kaum zu finden. Dies erzeugt beim Zuschauer den Eindruck, dass die Figuren vom Anfang bis zum Ende des Films ausschließlich Probleme haben, von denen sie sich nicht befreien können. Die unaufhörlichen und unlösbaren alltäglichen Schwierigkeiten sowie der negative psychische Zustand der Figuren bringen ihren Status im gesellschaftlichen ‚Außen‘ zum Ausdruck.

7.2.3.2 Der Kontrast des ‚Außen‘ mit dem ‚Innen‘

Außer durch die alltäglichen Probleme der Figuren wird das gesellschaftliche ‚Außen‘ auch durch den Kontrast gegenüber dem ‚Innen‘ zum Ausdruck gebracht. Anders als im Film *Pickpocket* wird das ‚Innen‘ in diesem Film nicht von einer oder mehreren bestimmten filmischen Figuren repräsentiert, sondern durch die folgenden zwei Aspekte: Zum einen spielen der World Park und die dort regelmäßig stattfindenden vielfältigen Modenschauen die Rolle des ‚Innen‘. Zum anderen sind es die Lebensträume der menschlichen Figuren und ihr alltägliches Leben, die den Kontrast zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ verdeutlichen. Die zwei Aspekte werden im Folgenden konkret erläutert.

Der World Park vereint Sehenswürdigkeiten aus aller Welt. Der Film zeigt davon den Eiffelturm, eine ägyptische Pyramide, Big Ben und einige Gebäude von Manhattan. Oft blendet die Kamera diese Sehenswürdigkeiten scheinbar ohne Zusammenhang mit der Handlung ein (siehe Tabelle B1: Sequenzprotokoll). Als moderne Unterhaltungsmöglichkeit deutet der World Park auf das Streben der Menschen nach Globalisierung und Urbanität hin. Die Wanderarbeiter sind stolz, in diesem modernen Park zu arbeiten (Seq. 8), können aber von dieser modernen Welt nicht wirklich profitieren und ihre alltäglichen Probleme damit nicht abschütteln. Tao bewegt sich jeden Tag in verschiedenen Welten hin und her, ist aber noch nie mit einem Flugzeug geflogen (Seq. 17). Alle Figuren werden von alltäglichen Problemen umgeben. Die Kluft zwischen der im World Park so gegenwärtigen Verheißung der Globalisierung und der Banalität des realen Lebens wird im Film auf diese kontrastive Weise gezeichnet. Veranschaulicht wird dadurch also der Gegensatz zwischen dem ‚Innen‘, der harmonischen, schönen Oberfläche des World Parks sowie der dahinter stehenden Globalisierung, und dem ‚Außen‘, dem problematischen Alltagsleben der Wanderarbeiter. Eine Einstellung am Anfang des Films verdeutlicht diesen Kontrast besonders deutlich. Als die Kamera den World Park mit Normalsicht zeigt, betritt ein Bettler langsam das Bild (siehe Abb. 12). Der alte Bettler scheint hier unpassend und überflüssig, da er als Figur danach im Film nicht mehr vorkommt. Jedoch wird hier im Bild ein Gegenpol aufgebaut: Die modernen Gebäude und Sehenswürdigkeiten im World Park stehen in Opposition zum unbefriedigenden Leben der dort tätigen Wanderarbeiter.



Abb. 12) Seq. 2 (00:07:15) Ein Bettler tritt ins Bild des World Parks.

Die Modenschauen im Film sind für die Entwicklung der Handlung wenig notwendig, da sie (außer der ersten) kaum Bezug auf die Handlung davor und danach aufweisen (siehe Tabelle B1: Sequenzprotokoll). Ihre Funktion besteht vielmehr darin, eine Divergenz zum alltäglichen problematischen Leben der Figuren zu erzeugen. Bei den Darstellungen der Modenschauen im World Park erscheinen die Schauspielerinnen in ihren farbigen Kostümen opulent und prächtig (siehe Abb. 13). Die jungen Frauen tragen Kleidung unterschiedlicher internationaler Stile, was in Begleitung von Musik und Licht eine traumhafte und exotische Welt schafft und sie sehr elegant aussehen lässt. Dies macht den Kontrast zu den gegenwärtigen Problemen der Schauspielerinnen im realen Leben sehr offensichtlich.

Insgesamt werden im Film vier Modenschauen dargestellt (siehe Tabelle B1: Sequenzprotokoll). In der zweiten Sequenz des Films (siehe Tabelle B2: Einstellungsprotokoll der Sequenz 2) folgen kontrastreiche Räume aufeinander: chaotische und laute Garderobe (E1) – prächtige Bühne und Modenschau (E2 bis E8) – leere und ruhige Garderobe (E9). Die letzte Einstellung (E9) dieser Sequenz, also die Darstellung der leeren Garderobe (siehe Abb. 14), wird als bewusstes filmisches Mittel eingesetzt, hier wird nur die leere Garderobe gezeigt, es besteht kein Zusammenhang mit der Handlung davor und danach. Die Schnitte zwischen Garderobe und Bühne verstärken die Polarität zwischen der alltäglichen Lebensumgebung der Wanderarbeiterinnen und ihrer prächtigen Darstellung in der Öffentlichkeit.



Abb. 13) Seq. 2 (00:04:20) Die Schauspielerinnen präsentieren eine Modenschau.



Abb. 14) Seq. 2 (00:05:24) Die leere Garderobe während der Modenschau.

Der Kontrast zwischen der alltäglichen Lebensumgebung der Wanderarbeiterinnen und ihrer prächtigen Darstellung wird in dieser Sequenz nicht nur durch die Schnitte, sondern auch durch die Unterschiede auf der Ebene der Einstellung erzeugt. Bei der Darstellung dieser Modenschau wird auf die sonst häufig vom Filmemacher bevorzugte Plansequenz verzichtet, stattdessen werden wechselhafte Kamerabewegungen und schnelle Schnittrhythmen eingesetzt (siehe Tabelle B2). Die Bewegungsrichtung der Kamera in diesen Einstellungen entspricht der visuellen Gewohnheit des Zuschauers. Sie beginnt mit einem *establishing shot*, damit sich die Zuschauer im Handlungsraum orientieren können (E2 in Tabelle B2). Dann schwenkt sie von links nach rechts, was der visuellen Gewohnheit der Zuschauer entspricht (E3 und E5). Der szenische Raum erreicht zugleich eine große Tiefenschärfe (siehe Abb. 13). Die Einstellungsdauer ist jeweils deutlich kürzer als sonst. Mit diesen relativ kurzen Einstellungen und der dynamischen Kamera erscheinen die weiblichen Körper vielfältig und attraktiv. Das schnelle Schnitttempo und die schnellen Kamerabewegungen heben sich stark von der ersten Einstellung ab, in welcher die Garderobe mit Handkamera sehr zeitaufwendig aufgenommen wurde.

In der oben genannten Sequenz trägt diese Modenschau als Exposition des Films noch die Funktion der Informationsvermittlung über den World Park als Ort des Filmgeschehens. Die anderen drei Modenschauen scheinen für die Handlungsentwicklung dagegen überhaupt nicht notwendig zu sein. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Modenschauen immer dann eingesetzt werden, wenn die Figuren gerade mit

ihren alltäglichen Problemen konfrontiert werden. Die zweite Modenschau findet statt, nachdem Tao und Taisheng in der Pension anlässlich ihrer abweichenden sexuellen Bedürfnisse gestritten haben und Tao nun alleine mit dem Bus ins Wohnheim fährt (Seq. 6). Die Modenschau hat auf der Handlungsebene keinen Bezug zum Geschehen davor und danach, also weder zum Streit noch zur Versöhnung zwischen Tao und Taisheng. Daher steht diese prächtige Modenschau in einem starken Kontrast zu der gerade stagnierenden Liebesbeziehung der Protagonisten. Das Unglück der beiden erscheint durch diesen Kontrast noch offensichtlicher.

In der 19. Sequenz wird eine Modenschau-Szene gezeigt, als Wei und Niu streiten. Während dieser Modenschau stiehlt Erxiao Geld von seinen Kollegen. Mit der Gegenüberstellung der harmonischen Modenschau auf der einen und dem Diebstahl sowie den Auseinandersetzungen von Wei und Niu auf der anderen Seite werden die Probleme im Alltagsleben der Wanderarbeiter erneut betont. In der 28. Sequenz weicht Tao Taisheng aus, weil sie wegen seines Seitensprungs sehr enttäuscht ist. Bei der gleich im Anschluss stattfindenden Modenschau trägt Tao aber ein weißes Brautkleid und erscheint sehr glücklich, elegant und schön. Diese Modenschau steht zwar in keinem Zusammenhang mit der Handlung, sie spiegelt aber Taos unerfüllten Wunsch wider. Insofern entsteht ein Kontrast zwischen Taos Liebeswunsch und ihrem gegenwärtigen Liebesproblem, also der Untreue Taishengs und ihrer daraus resultierenden Enttäuschung. Durch die Modenschau wird das ‚Außen‘ der Figuren zum Ausdruck gebracht.

Darüber hinaus wird der Zustand der Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ noch durch ihre eigenen Lebensträume untermauert. Die Träume der Figuren werden im Film sehr deutlich: Die russische Schauspielerinnen Anna lässt ihre zwei Kinder in der Heimat zurück und verdient Geld in China, nur um ihren einfachen Traum – nach Ulan Bator zu fahren, um ihre Schwester zu besuchen – zu erfüllen (Seq. 13). Die Schneiderin Qun möchte nach Paris fliegen und ihren Mann wiedersehen (Seq. 14). Taisheng äußert Tao gegenüber in der Pension sein Ziel, in Peking etwas aufzubauen und ihr ein besseres Leben zu bieten (Seq. 6). Die Lebensträume der Figuren sind sehr „normal“ und einfach, die Protagonisten müssen jedoch große Anstrengungen auf sich nehmen, um sie zu verwirklichen. Mit ihrem gegenwärtigen Lebenszustand sind sie sehr unzufrieden. Dies macht ihre Positionierung im gesellschaftlichen ‚Außen‘ offensichtlich.

7.2.4 Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene

Obwohl die Stories fiktiv sind,⁴⁶⁴ entspricht die Arbeitsweise des Regisseurs bei seiner Inszenierung der des Dokumentarfilms: Die Kamera als Erzähler nimmt meist die Position der Außenperspektive ein, die subjektive Sicht ist kaum zu finden. Statt des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens werden für Gespräche Plansequenzen eingesetzt. Außerdem wird meist nur Naturlicht verwendet. Die Inkongruenz zwischen der narrativen Ebene und dem dokumentarischen ästhetischen Gestaltungsmodus führt dazu, dass das Kontinuitätssystem des filmischen Erzählens aufgebrochen wird. Im Folgenden wird dies anhand von drei Aspekten aufgezeigt.

Liebesbeziehungen:

Wie bereits erwähnt, dient die Liebesgeschichte von Tao und Taisheng als roter Faden. Daher nimmt sie ein großes Gewicht im narrativen Aufbau ein. In dieser Liebesgeschichte sind zwei Einstellungen für die Handlungsentwicklung von großer Bedeutung, da in ihnen die Gefühle und Gedanken der beiden vollständig ausgedrückt werden und im Anschluss daran Konflikte aufbrechen. Für beide Einstellungen werden Plansequenzen eingesetzt. In der „Pensionseinstellung“ (E2 in der Tabelle B4: Einstellungsprotokoll der Sequenz 6) nimmt die statische Kamera in halbtotale Einstellung das Liebespaar, welches ein paar Stunden miteinander genießen möchte, in einem geschlossenen Raum auf. Diese unbewegliche Einstellung dauert 4 Minuten und 12 Sekunden (siehe Tabelle B4). Die Farben sind düster gehalten, das Zimmer wirkt einfach und bescheiden (siehe Abb. 15). Die Protagonistin Tao sollte eigentlich als Trägerin und Objekt des Blicks dienen, um die Erwartungen des Filmzuschauers zu befriedigen, wie es üblicherweise in Hollywood-

464 Jias Idee für den Film *The World* geht auf seinen Besuch des Peking World Parks mit seinen Eltern im Jahr 1993 zurück. Diesbezüglich schreibt er: „Architektur kann kopiert werden, aber Leben, Gesellschaftssystem und kulturelle Tradition nicht. Die Menschen werden immer noch mit ihren eigenen Problemen konfrontiert, obwohl sie im World Park leben. (...) Ich möchte einen Film drehen, der *The World* heißt.“ Vgl. Jia Zhangke, 2011, S. 147.

Spielfilmen der Fall ist.⁴⁶⁵ Aber in dieser Situation kann der Zuschauer den erotischen weiblichen Körper und die Leidenschaft zwischen den beiden ganz und gar nicht erkunden. Zum Schluss kommt es noch zum Streit zwischen dem Liebespaar: Taisheng verlangt Taos Körper, während sie ihre Jungfräulichkeit noch bewahren möchte.

Auch in der „Hotelszene“ (Tabelle B5: Einstellungsprotokoll der Sequenz 18), in welcher Tao und Taisheng Geschlechtsverkehr haben, ist die Atmosphäre bizarr. Diese Sequenz hat nur zwei Einstellungen (siehe Tabelle B5). Nach der ersten Einstellung, die das Hotel als Ort der Handlung präsentiert, nimmt die Kamera in einer halbtotalen Einstellung eine statische Position ein und richtet sich nach dem Paar im Bett aus. Über zwei Minuten entwickelt sich hier in geschlossener Bildform das „Bettgespräch“ (siehe Abb. 16). Das Liebespaar unterhält sich im Bett fast regungslos. Taos von weißer Kleidung umhüllter Körper vermittelt in diesem engen und dunkel beleuchteten Raum eher das Gefühl von Gefangenheit und Ausweglosigkeit als von Erotik, was wiederum Taos Gedanken widerspiegelt: die Sorge um den „Verlust“ ihres Körpers und die Zukunft ihrer Liebesbeziehung. Die Kamera erzählt in dieser Einstellung aus einer Außenperspektive, das heißt, als ein beobachtender Außenseiter. Es ist im Film normalerweise unüblich, zur Darstellung einer Liebesbegegnung eine reine Plansequenz und keine Kamerabewegung, keine Großaufnahme und auch kein Schuss-Gegenschuss-Verfahren zu verwenden. Dies verhindert hier die erotische Identifikation des Zuschauers mit den Darstellern.

465 Laura Mulvey untersuchte frühe Hollywoodfilme mit psychoanalytischem Ansatz und unter feministischer Perspektive. Ihr zufolge lenke die Kamera den Blick der Zuschauer. Die Frau sei dabei das passive Objekt des Blicks, der Mann setze den Blick und habe damit die aktive Rolle inne. Vgl. Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994, S. 48-65. Mulveys Befunde wurden zwar aus verschiedenen Perspektiven kritisiert, aber sie sind sicherlich insoweit gültig, als sie sich auf (frühe) konventionelle Hollywoodfilme beziehen; die Zuschauer tragen dabei bestimmte, kulturell geprägte, ‚männlich‘ dominierte Einstellungen und erwarten ein ‚schönes‘ Aussehen der weiblichen Protagonisten.



Abb. 15) Seq. 6 (00:24:46) Taisheng verlangt in einer Pension von Tao, mit ihm zu schlafen.



Abb. 16) Seq. 18 (01:16:21) Tao und Taisheng schlafen in einem Hotel miteinander.

Zudem ist noch zu erwähnen, dass nicht nur bei den Liebesszenen, sondern auch bei fast allen Gesprächsszenen in diesem Film unbewegliche Kamera und Plansequenz eingesetzt werden. Dies führt einerseits dazu, dass sich die Zuschauer mit den Figuren schwer identifizieren können, andererseits wird dadurch die Spannung in den Storys des Films reduziert.

Animation:

Es werden in diesem Film computergenerierte Animationen eingesetzt. Animationen in einem Spielfilm haben üblicherweise eine besondere Funktion für die Handlung, wie beispielsweise, die Grausamkeit eines Kampfes in abgeschwächter Form darzustellen, wie in *Kill Bill* (R.: Quentin Tarantino, USA 2003), oder eine Szene lustig, dramatisch und spannend zu gestalten, wie in *Lola rennt* (R.: Tom Tykwer, DE 1998). Mithilfe der Animation können unterschiedliche „Realitätsebenen“, also etwas Subjektives, wie zum Beispiel der Traum oder die Erinnerung einer Figur, eröffnet und dargestellt werden.⁴⁶⁶ Die Animation eignet sich also dazu, innere Zustände visuell darstellen zu können.⁴⁶⁷

Das Thema dieses Films mit den Wanderarbeitern ist sehr ernsthaft und realitätsnah, insofern erscheint der Einsatz von Animationen hier für die Zuschauer sehr ungewöhnlich. Außerdem sind die Animationen für die Handlungskontinuität an sich nicht notwendig, d. h. sie dienen nicht dem Vorantreiben der Handlung. Es gibt insgesamt fünf Animationen im Film (siehe Tabelle B1). Im Sequenzprotokoll ist zu erkennen, dass die Animationen im Film hauptsächlich die Funktionen haben, einen Raumwechsel einzuleiten. Die Raumwechsel wären auch ohne die Animationen vom Zuschauer problemlos zu verstehen, da diesem ja bewusst ist, dass der Ausschnitt (sowohl eines einzelnen Bildes als auch des Handlungsraumes) zum wesentlichen Merkmal der filmischen Technik zählt. Die Animationen fordern also vom Rezipienten, seinen Umgang mit dem Medium Film in puncto Vertrauen kritisch zu

⁴⁶⁶ Drees, 2001, S. 78.

⁴⁶⁷ Nach Drees ist die Wahrnehmung des Animationsfilms in der Rezeption besonders durch die Filme der Walt-Disney-Studios geprägt, die durch ihren Stil der „illusion of life“ das Bild des Animationsfilms stark bestimmt haben. Vgl. Drees, 2001, S. 78. In seiner Magisterarbeit untersucht Drees Animationen im Dokumentarfilm. Dabei bestehe die Funktion der Animationen in der filmischen Vermittlung von Informationen. Drei Fälle nennt er diesbezüglich. Der erste Fall ist ein Phänomen, das sich kaum mit anderen Mitteln beobachten und analysieren lässt. Dafür nimmt Drees den Blutkreislauf des Menschen als Beispiel. Der zweite Fall ist gegeben, wenn durch die Darstellung mithilfe der Animation etwas kurz und bündig erklärt werden kann. Ein Beispiel ist hier der Wasserverlust der Rhone. Der letzte Fall ist dann gegeben, wenn es nicht ohne Weiteres möglich ist, ein „echtes“ Bild zu finden. Ein Beispiel dafür sind schematische Zeichnungen. Die Animationen im Film *The World* lassen sich nach keinem der drei genannten Fälle kategorisieren.

hinterfragen. Aus den beiden oben genannten Gründen (dass Animationen bei einem so realitätsnahen Thema für die Zuschauer ungewohnt sind und dass sie kaum eine Funktion für die Handlung ausüben) werden die Zuschauer in diesem Moment aus der Story des Films sozusagen herausgeholt und an die Konstruktion des Films erinnert. Die Außenseiter-Position der Zuschauer wird hierdurch nochmals verstärkt.

Landschaftsdarstellung:

Der World Park wird im Film mehrmals bewusst aufgenommen (siehe Tabelle B1). Bei der Darstellung der Landschaft des World Parks sind zwei Aspekte auffällig: Zum einen nimmt die Kamera oft die Normal-sicht anstatt der Vogelperspektive ein (siehe Abb. 17 und 18 sowie Tabelle B1). Üblicherweise beginnt ein Film die Darstellung des Geschehens mit der Übersicht auf einen großen Raum, um dem Zuschauer Orientierung am Handlungsort zu ermöglichen. In diesem Film wird die Landschaft im World Park jedoch meist in Normalsicht aufgenommen und alle Sehenswürdigkeiten stellen sich horizontal dar. Zum anderen erfolgen die Raumdarstellungen oft erst am Ende der jeweiligen Szene und haben keinen Bezug zur nachfolgenden Handlung (siehe Tabelle B1).

Diese zwei Aspekte legen nahe, dass diese Raumdarstellungen weder zur Orientierung des Zuschauers noch als Hinweise auf Handlungsmöglichkeiten dienen. Sie werden stattdessen zu wichtigen Botschaften im Film und lassen das Gezeigte nachklingen. Sie bieten dem Zuschauer also Möglichkeit zum Nachdenken über das Geschehen, indem sie das vorher Geschehene der Umgebung gegenüberstellen oder es in sie integrieren. Die Zuschauer werden in diesem Moment, wie schon erwähnt, aus der Story des Films herausgeholt und zu Außenseitern des Geschehens gemacht. Mit anderen Worten: Die Empathie-Bildung der Zuschauer wird im Handlungsverlauf verhindert, stattdessen wird das aktive Denken der Zuschauer vom Film bewusst angeregt.



Abb. 17) Seq. 3 (00:06:53) Pyramide im Beijing World Park.



Abb. 18) Seq. 3 (00:07:01) Eiffelturm im Beijing Word Park.



Abb. 19) Seq. 14 (01:10:42) Peking am Abend.

7.2.5 Zwischenfazit

Die Ergebnisse der Filmanalyse zu den drei Teilfragen und Hypothesen lassen sich im Folgenden zusammenfassen.

Die erste Hypothese lautet, dass dieser Film die wichtigsten Dimensionen der sozialen Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft darstellt. Diese Studie geht davon aus, dass diese Hypothese bestätigt wird. Der Grund dafür liegt einerseits in der hohen Quote von Sequenzen mit sozialer Ausgrenzung an der gesamten Sequenzanzahl (77 %). Die Inhaltsanalyse ergab, dass sich 23 der insgesamt 30 Sequenzen in diesem Film inhaltlich auf mindestens eine Dimension von sozialer Ausgrenzung beziehen. Zum Zweiten sind acht der neun Dimensionen sozialer Ausgrenzung in diesem Film angelegt. Den größten Beitrag leistet die Dimension „seelische Belastungen“. Die Liebenden vertrauen sich nicht, sind sich ihrer Beziehungen nicht sicher und streiten deswegen immer wieder. Es folgt die Dimension „Armut“. Die Wanderarbeiter sind arm, sie kommen in die große Stadt, um Geld zu verdienen. Sie wohnen schlecht. Die danach folgende Dimension „Abweichungen von Normen und Werten“ zeigt sich in der Problematik der Liebesbeziehungen. Die Figuren leiden in ehelichen Beziehungen an langjähriger Trennung, entwickeln uneheliche Beziehungen oder werden untreu. Die Dimension „schlechte Arbeit“ bezieht sich einerseits auf die Berufe Prostituierte und Bauarbeiter, andererseits auf das ungesetzliche Handeln von Figuren. An vorletzter Stelle steht die Dimension „Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung“. An letzter Stelle sind „Verlust von sozialen Beziehungen“, „Ohnmacht“ und „Arbeitslosigkeit“ zu finden.

Auch die zweite Hypothese, dass bei den von sozialer Ausgrenzung betroffenen Figuren ein Prozess vom ‚Innen‘ nach ‚Außen‘ oder ein Zustand im ‚Außen‘ zu erkennen ist, wird in diesem Film bestätigt. Die soziale Ausgrenzung zeichnet sich in diesem Film durch den Zustand der Figuren im ‚Außen‘ aus. Die Stellung der Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ wird einerseits dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Figuren unaufhörlich von alltäglichen Problemen umgeben sind. Andererseits zeigt sich die Stellung der Figuren im ‚Außen‘ durch den Kontrast mit dem ‚Innen‘, also mit dem World Park, der für Globalisierung und Modernität steht, den prächtigen Modenschauen sowie mit ihren eigenen Lebensträumen, für deren Verwirklichung die Figuren große Mü-

hen aufbringen müssen, obwohl ihre Träume im Grunde sehr einfach sind.

Die dritte Hypothese, nämlich die, dass diese Dokufiktion dem Zuschauer einen Reflexionsraum über soziale Ausgrenzung bietet, wird durch die Filmanalyse ebenfalls bestätigt. Durch die Filmanalyse lässt sich erkennen, dass das Kontinuitätssystem des filmischen Erzählens durch den dokumentarischen Gestaltungsmodus häufig unterbrochen wird. Dies zeigt sich in den folgenden drei Aspekten: Zum einen wurden fast alle Gespräche mit Plansequenz aufgenommen, auch die wichtigen Gespräche der Hauptfiguren. In diesem Fall können sich die Zuschauer nicht mit den Figuren identifizieren und sie werden in die Position eines stillen Beobachters versetzt. Außerdem unterbrechen die computergenerierten Animationen das Kontinuitätssystem der filmischen Storys. Der Einsatz von Animationen dient nicht der Entwicklung der filmischen Handlung; stattdessen bewirkt das ungewöhnliche Auftreten von Animationen, dass sich der Zuschauer nicht in die Story hineinversetzen kann. Der dritte Aspekt sind die Aufnahmen der Landschaft des Peking World Parks. Diese Darstellungen dienen nicht dazu, den Zuschauern bei der Orientierung am Handlungsort zu helfen, da sie keinen Bezug zur nachfolgenden Handlungen besitzen. Wegen der Unterbrechung des Kontinuitätssystems bleiben die Zuschauer als Beobachter nüchtern gegenüber den filmischen Storys. Die zahlreichen Darstellungen der verschiedenen Probleme im alltäglichen Leben der Wanderarbeiter regen sie an, über die soziale Ausgrenzung im realen Leben nachzudenken.

7.3 *Still Life* (sānxiá hàorén, CHN 2006)

In diesem Teil werden die im sechsten Kapitel aufgestellten drei Hypothesen anhand des Films *Still Life* überprüft (siehe Unterkapitel 7.3.2 – 7.3.4). Im Zwischenfazit werden die Analyseergebnisse zusammengefasst (siehe Unterkapitel 7.3.5).

7.3.1 Story

In den 1990er Jahren wurde der Drei-Schluchten-Staudamm am Yangtse-Fluss gebaut. Für diesen Bau mussten die Einheimischen umsiedeln,

da zahlreiche Städte und Dörfer überflutet wurden. Der Film spielt in der Kulisse der von Abriss und Untergang gezeichneten Stadt Fengjie, die am Yangtse-Fluss liegt und dem Bau des Staudamms geopfert wird. In zwei parallelen Handlungssträngen erzählt *Still Life* von zwei individuellen Lebensschicksalen. Beide Hauptprotagonisten stammen aus der vom Yangtse-Fluss weit entfernten Provinz Shanxi im Norden Chinas.

Der Bergbauarbeiter Han Sanming (im Folgenden als Han bezeichnet) will in Fengjie seine Frau wiederfinden. Er hat nur ihre Anschrift, doch das Haus, in dem sie wohnte, ist bereits überschwemmt, als Han in Fengjie ankommt. Nachdem ihm auch das staatliche Umsiedlungsbüro nicht weiterhelfen kann, beschließt er, in Fengjie zu bleiben und auf eigene Faust seine Frau zu finden. Um sich über Wasser zu halten, wohnt Han in einer einfachen Pension und nimmt eine Arbeit in einem Abrissbetrieb an. Han findet den Bruder seiner Frau (Bruder Ma). Bruder Ma meint, dass seine Schwester nun bei einem Bootsmann arbeite und irgendwann mit dem Schiff in Fengjie ankommen werde. Han entscheidet, in Fengjie auf sie zu warten. Inzwischen lernt Han den Wirtsmann He (Inhaber der Pension), seine Mitbewohner in der Pension (die anderen Abbrucharbeiter) und andere Einheimischen kennen und freundet sich mit ihnen an. Darunter sind arbeitslose Hausfrauen, die nebenbei Geld durch Prostitution verdienen, sowie junge Männer, wie Bruder Mark⁴⁶⁸, der sich an der Durchführung von Zwangsumsiedlungen beteiligt und dabei vor Handgreiflichkeiten nicht zurückschreckt. Durch Gespräche zwischen Han und diesen Menschen erfährt man, dass Hans Frau früher in der Provinz Shanxi entführt und an ihn verkauft wurde.⁴⁶⁹ Schließlich wurde sie von der

468 Mehrere Figuren in diesem Film werden nicht mit ihren originalen Namen genannt, sondern mit Rufnamen. Dies betrifft die folgenden Figuren: Bruder Mark, Schwester Ma (Hans Frau), Bruder Ma (der Bruder von Hans Frau) und Wirtsmann He (Inhaber der Pension).

469 Frauenhandel ist zwar in China selten, aber für Chinesen kein Fremdwort. Viele Männer, vor allem in abgelegenen Berggebieten, finden aufgrund von Armut keine Partnerin, da die Frauen nicht in diesen armen Gebieten bleiben wollen. Daher zahlen viele dieser Männer bzw. ihre Eltern eine Menge Geld an Frauenhändler, um sich eine Frau zu kaufen. Die Frauenhändler ihrerseits wenden verschiedene Mittel an, um Frauen zu erwerben, z. B. zahlen sie selbst nur geringe Geldsummen an die armen Eltern einer Frau, oder sie entführen eine fremde Frau. Durch das Gespräch zwischen Han und Bruder-Mark ist zu erfahren, dass bei Han und seiner Frau offensichtlich Ersteres der Fall war. Der Menschenhandel mit Frauen ist in diesem Gebiet sehr verbreitet, da die Men-

lokalen Polizei befreit. Mit der gemeinsamen Tochter verließ sie Han vor 16 Jahren. Vor der Abreise ließ sie Han nur eine Anschrift zurück. Han findet seine Frau schließlich und die beiden wollen wieder zusammenkommen. Dafür muss Han aber eine hohe Summe Lösegeld an ihren neuen Lebensgefährten – den Bootsmann – zahlen. Han beschließt, noch einmal in seine Heimat Shanxi zurückzugehen und dort als Bergbauarbeiter das Lösegeld zu verdienen.

Zur gleichen Zeit kommt auch Shen Hong (im Folgenden als Shen bezeichnet) in der kleinen Stadt Fengjie am Yangtse an. Sie möchte hier ihren Mann Bin finden, sucht ihn zunächst in der staatlichen Fabrik, wo er gearbeitet hatte. Aber er ist längst weg und die Mitarbeiter wissen auch nicht, wo er sich nun aufhält. Bei der Suche nach ihm hilft ihr Wang Dongming (im Folgenden als Wang bezeichnet), ein Archäologe und Freund ihres Mannes. Aus dem Gespräch zwischen Shen und den anderen erfährt man, dass Shen eine Krankenschwester aus der Provinz Shanxi ist. Bin ist vor ein paar Jahren nach Fengjie gezogen, um als Bauingenieur von dem boomenden Staudammprojekt zu profitieren. Vor zwei Jahren riss der Kontakt zu Bin ab und nun will Shen ihren Mann zur Rede stellen. Während der Suche erfährt Shen, dass Bin nun eine feste Beziehung mit einer mächtigen Frau (Frau Ding) führt. Mit Hilfe von Wang macht Shen schließlich Bin ausfindig. Die beiden trennen sich friedlich. Shen verlässt die Stadt Fengjie und geht nach Shanghai.

schen hier sehr arm sind und es mehr Frauen als Männer gibt. Dadurch entstehende Beziehungen können durchaus glücklich sein: Anscheinend ist die Zeit mit Han für seine Frau die glücklichste Zeit in ihrem Leben.

7.3.2 Die Dimensionen des ‚Außen‘

Auswertung Codebogen *Still Life*

| Dimensionen | Anzahl der Sequenzen | Anteil an der Gesamtheit der Filmsequenzen ⁴⁷⁰ |
|---|----------------------|---|
| 10. Armut | 9 | 33 % |
| 11. Geldmangel | 7 | 26 % |
| 12. Schlechte Wohnverhältnisse | 2 | 7 % |
| 20. Ohnmacht | 3 | 11 % |
| 30. Schlechte Arbeit | 5 | 19 % |
| 31. Illegale Arbeit | 2 | 7 % |
| 32. Unqualifizierte Arbeit | 3 | 11 % |
| 40. Arbeitslosigkeit | 2 | 7 % |
| 50. Verletzung von Rechten und Interessen- beeinträchtigung | 2 | 7 % |
| 60. Verlust von soz. Beziehungen | 6 | 22 % |
| 70. Seelische Belastungen | 1 | 4 % |
| 80. Natürlich bedingte Schwäche | 3 | 11 % |
| 90. Abweichungen von Normen und Werten | 5 | 19 % |
| 100. Andere | 0 | 0 % |
| Anzahl und Anteil der Sequenzen mit sozialer Ausgrenzung insgesamt | 15 | 56 % |

Quelle: Eigene Darstellung (Anzahl der Gesamtheit der Filmsequenzen: 27)

Die obige Tabelle gibt die jeweilige Anzahl der Sequenzen an, in denen die unterschiedlichen Dimensionen der sozialen Ausgrenzung auftauchen. Die jeweilige Häufigkeit wird angegeben durch den Prozentsatz an der Gesamtheit der 27 Filmsequenzen. 15 von den 27 Sequenzen in diesem Film (56 %) beziehen sich auf mindestens eine Dimension der sozialen Ausgrenzung. Dies zeigt, dass soziale Ausgrenzung ein wichtiges Thema in diesem Film ist. Alle neun Kategorien werden abgedeckt.

⁴⁷⁰ Bei allen Prozentangaben handelt es sich um gerundete Werte.

Im Folgenden wird die obige Tabelle mit konkreten und ausführlichen Erläuterungen zum Inhalt des Films interpretiert.

10. Armut: Neun Sequenzen des Films zeigen die Armut von Figuren. Han wird auf einem Schiff zu einer Zauber-Aufführung geschleppt und er soll anschließend dafür ein Eintrittsgeld bezahlen. Da er kein Geld dafür ausgeben will, werden seine Reisetasche und sogar die Hosentaschen durchsucht, doch in seinem Gepäck wird kein Geld gefunden. Dies weist darauf hin, dass Han sehr arm ist (Seq. 3). Han checkt in Fengjie in einer sehr einfachen Pension ein (siehe Abb. 20, Seq. 6) und nimmt in der Stadt vorläufig eine Arbeit bei einem Abrissbetrieb an. Dies verdeutlicht, dass er dringend Geld zum Überleben benötigt (Seq. 9). Frau X (sie wird im Film nicht beim Namen benannt) vermittelt Han Prostituierte. Sie sind vermutlich gewöhnliche Hausfrauen, die aus finanzieller Not heraus ihren Körper verkaufen (Seq. 10). Ein 16-jähriges einheimisches Mädchen spricht Shen unterwegs an. Sie sagt ihr, sie heiße Chunyu und bittet sie, ihr eine Stelle als Hausmädchen zu vermitteln.⁴⁷¹ Dies weist darauf hin, dass sie aus einer armen Familie stammt und ihre Familie Geld braucht (Seq. 12). Bruder Mark lässt sich für nur 50 RMB (umgerechnet ca. 5,30 Euro) gerne auf gefährliche Schlägereien ein. Das bedeutet, dass auch er arm ist und Geld benötigt (Seq. 23). Da seine Pension abgerissen wird, zieht der Wirt He in eine Wohnung unter einer Brücke ein. Diese neue Wohnung ist sehr schäbig (siehe Abb. 21, Seq. 24). Um seine Frau freizukaufen, muss Han eine Summe von 30.000 RMB aufbringen (Seq. 25). Bei seiner Verabschiedung beneiden die Kollegen – die anderen Abrissarbeiter – Han darum, dass er zu Hause als Bergbauarbeiter viel mehr verdienen kann als sie. Auch sie möchten in Shanxi als Bergbauarbeiter tätig sein, um mehr Geld zu verdienen, obwohl dieser Beruf gefährlicher ist (Seq. 26).

471 Das Mädchen Chunyu wird codiert, da sie zwei Mal im Film vorkommt. Beim ersten Mal (Seq. 12) ist sie bloß zu sehen (00:46:55), in derselben Sequenz spricht sie in einer späteren Einstellung Shen an.



Abb. 20) Seq. 5 (00:14:05) Han checkt in einer einfachen Pension in Fengjie ein.



Abb. 21) Seq. 23 (01:28:40) Der Wirt He zieht in eine Wohnung unter einer Brücke.

20. Ohnmacht: Drei Sequenzen stellen die Ohnmacht von Einheimischen dar, die mit dem Zwangsumzug konfrontiert werden. Die Einheimischen streiten mit einem Beamten im Aussiedlungsbüro. Sie fühlen sich in Fengjie bezüglich des Umzugs ungerecht behandelt und verlangen mehr Schadenersatz (Seq. 5). Die Pension von He, wo Han und die anderen Abrissarbeiter übernachteten, wird abgerissen und He wird gezwungen, so bald wie möglich umzuziehen. He will das nicht, ärgert sich darüber, aber er hat keine Wahl (Seq. 23). He ist schließlich um-

gezogen. Er hat seine Wohnung unter einer Brücke eingerichtet (siehe Abb. 21). Gegenüber staatlichen Anordnungen ist er machtlos (Seq. 24).

30. Schlechte Arbeit: Fünf Sequenzen beziehen sich auf schlechte Arbeit von Figuren. Bruder Mark hat keine richtige Arbeit. Er übt verschiedene zweifelhafte Tätigkeiten aus, um Geld zu verdienen. So schleppt er zum Beispiel Han zur Besichtigung einer zauber-Vorführung, als Han auf einem Schiff nach Fengjie kommt (Seq. 3). Um in Fengjie zu überleben, arbeitet Han vorläufig bei einem Abrissbetrieb. Dort muss er harte Körperarbeit leisten und gefährliche Arbeitsbedingungen hinnehmen (siehe Abb. 22, Seq. 5). Die Hausfrauen arbeiten nebenbei als Prostituierte (Seq. 10). Bruder Mark lässt sich gemeinsam mit seinen Kumpeln für Schlägereien bezahlen – für diese Aufträge geht er lebensgefährliche Risiken ein und kommt dabei schließlich ums Leben (Seq. 23). Am Schluss will Han wieder in seine Heimat zurückkehren und dort als Bergbauarbeiter Geld verdienen. Er gibt gegenüber den anderen Abrissarbeitern zu, dass dies eine lebensgefährliche Arbeit ist (Seq. 26).

30. Arbeitslosigkeit: Zwei Sequenzen beziehen sich auf das Thema Arbeitslosigkeit. Frau X und die Prostituierten, die von Frau X an Han vermittelt werden, sind alle etwa 30 bis 40 Jahre alt. Sie schminken sich nicht und kleiden sich schlicht, wodurch sie sich von üblichen Prostituierten unterscheiden (siehe Abb. 23). Es ist insofern zu vermuten, dass sie alle verheiratet sind, aber aufgrund des fortschreitenden Abrisses der Stadt keine andere Möglichkeit sehen, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten (Seq. 10). Nachdem die Wohnung der Frau X abgerissen wurde, kann sie auch die Beschäftigung einer Prostituierten nicht mehr ausüben und geht auf der Suche nach Arbeit allein nach Kanton (Seq. 23).



Abb. 22) Seq. 9 (00:28:20) Die Abbrucharbeiter reißen ohne jegliche Sicherheitsmaßnahmen ein Gebäude ab.



Abb. 23) Seq. 10 (00:31:46) Frau X vermittelt Prostituierte an Han.

50. Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung: Zwei Sequenzen zeigen Rechtsverletzungen und Interessenbeeinträchtigungen von Figuren. Bruder Mark wird in einen großen Sack gesperrt und auf Trümmern abgelegt⁴⁷² (siehe Abb. 24). Damit wird seine körperli-

⁴⁷² Wer dafür verantwortlich ist, wird im Film nicht erkenntlich. Es lässt sich nur vermuten, dass Bruder Mark von seinen Gegnern auf diese Weise bestraft wird. Bruder Mark lässt sich anscheinend häufig in gefährliche Angelegenheiten involvieren, wie z. B. die Praxis der Zwangsumsiedlung.

che Integrität verletzt (Seq. 11). Als Shen in der Fabrik ihren Mann sucht, streiten die Familienmitglieder eines behinderten ehemaligen Mitarbeiters (Frau X's Mann) der Fabrik gerade mit dem Direktor. Sie fühlen sich ungerecht behandelt und verlangen Schadenersatz (Seq. 12).



Abb. 24) Seq. 11 (00:34:36) Bruder Mark wird in einen großen Sack gesperrt.

60. Verlust von sozialen Beziehungen: Sechs Sequenzen deuten auf einen Verlust sozialer Beziehungen von Figuren hin. Diese Dimension schlägt sich in der Ehebeziehung von zwei Protagonisten nieder. Hans Ehe ist ungesetzlich und seine Frau hat ihn verlassen. Han fragt Bruder Ma und Frau X nach seiner Frau (Seq. 7 und 10). Durch das Gespräch zwischen Han und Bruder Mark erfährt man, dass die Polizei seine Frau befreit und diese ihn mit der gemeinsamen Tochter verlassen hat (Seq. 11). Während der Suche erzählt Shen der Fabrikmitarbeiterin und Wang, sie habe große Probleme mit ihrer Ehe und schon seit zwei Jahren keinen Kontakt mehr mit ihrem Mann (Seq. 12 und 17). Shen trennt sich von ihrem Mann und beendet damit die Ehebeziehung (Seq. 20).

70. Seelische Belastungen: Nur eine Sequenz macht die seelischen Belastungen einer Figur deutlich, obwohl doch der Unmut bzw. das Unglück von Figuren im ganzen Verlauf des Films an ihrem Gesichtsausdruck zu erkennen ist. Während Shen Wang von ihrem Liebesunglück erzählt, weint sie (Seq. 17).

80. Natürlich bedingte Schwäche: Drei Sequenzen beziehen sich auf natürliche Schwächen von Figuren. Frau X hat einen behinderten Mann,

der arbeitslos ist (Seq. 10). Der behinderte Mann streitet mit dem Direktor seiner ehemaligen Fabrik um Schadenersatz für die Behinderung (Seq. 12). Das minderjährige Mädchen Chunyu bittet Shen, ihr einen Job als Hausmädchen zu vermitteln (Seq. 13). Da sie noch zu jung ist, ist es für sie schwer, eine Arbeit zu finden.

90. Abweichungen von Normen und Werten: Fünf Sequenzen erzählen von Abweichungen einzelner Figuren von allgemeinen gesellschaftlichen Normen und Werten. Han führte mit seiner Frau eine ungewöhnliche Ehe: Seine Frau war entführt und an ihn verkauft worden (Seq. 7 und 11). Eine eher ungewöhnliche Ehebeziehung besteht außerdem in der Ehe zwischen Frau X (der Prostituierten) und ihrem Mann: Als Frau X Han nach Hause mitbringt, geht ihr behinderter Mann bewusst hinaus und lässt die beiden allein im Zimmer (Seq. 10). Shen gibt zu, dass sie schon seit zwei Jahren keinen Kontakt mehr zu ihrem Mann hatte (Seq. 12). Shen erzählt Wang konkreter über ihre unglücklichen Erfahrungen in ihrer Ehe, um Verständnis und Unterstützung von ihm zu erhalten (Seq. 17).

100. Andere: Diese Kategorie ist im Film nicht zu finden.

7.3.3 Die filmische Konstruktion von sozialer Ausgrenzung der Figuren

Von sozialer Ausgrenzung betroffen sind neben dem Protagonisten Han hauptsächlich die zahlreichen Einheimischen in der Gegend des Dreischluchten-Staustamms. Die soziale Ausgrenzung der Figuren zeichnet sich in diesem Film durch zwei Aspekte aus: Zum einen befinden sich die Figuren, deren soziale Ausgrenzung gezeigt wird, vom Anfang bis zum Ende des Films im gesellschaftlichen ‚Außen‘, zum anderen bilden einige Figuren im ‚Innen‘ einen Kontrast zu denen im ‚Außen‘. Im Folgenden werden die zwei Aspekte ausführlich erläutert.

7.3.3.1 Der Zustand der Figuren im ‚Außen‘

Wie der Film *The World* widmet sich auch dieser Film nicht einer ausführlichen und detaillierten Darstellung einzelner Figuren. Han und Shen sind die Hauptprotagonisten, ihre Darstellung zieht sich wie ein

roter Faden durch die Handlung, in der auch eine Vielzahl anderer einheimischer Figuren aus der Gegend des Drei-Schluchten-Staudamms auftritt. Der Film bietet ein Lebenspanorama dieser Gegend, in der allerlei Menschen mit ihren vielfältigen Geschichten verankert sind. Der Zustand der Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ wird in diesem Film durch die Darstellung ihrer kärglichen und ungewöhnlichen Lebensverhältnisse zum Ausdruck gebracht. Im Folgenden wird die Situation der einzelnen Figuren im ‚Außen‘ anhand des filmischen Inhalts ausführlicher beschrieben.

Han:

Der Bergbauarbeiter Han legt mit nur einer Reisetasche als Gepäck den langen Weg von über eintausend Kilometern von der Provinz Shanxi nach Fengjie zurück. Schon am Anfang des Films wird darauf hingewiesen, dass er sehr arm ist: Sein Gepäck wird auf dem Schiff von den Helfern des „Zauberers“ zwangsweise durchsucht, aber es wird nichts Wertvolles gefunden (Seq. 3). In Fengjie wählt Han eine sehr billige Pension und verrichtet eine harte körperliche Tätigkeit als Abrissarbeiter (Seq. 8 und 9). Aus einem Gespräch mit Bruder Mark erfährt man, dass er seine Frau früher gekauft hatte. Anscheinend hatte er auf normalem Weg große Schwierigkeit, überhaupt eine Partnerin zu finden (Seq. 11). Zum Schluss des Filmes muss er noch eine hohe „Lösegeldsumme“ an den neuen Lebensgefährten seiner Frau bezahlen, um diese „freizukaufen“ (Seq. 25). Hans Zustand im gesellschaftlichen ‚Außen‘ ist an seiner Armut, seiner Erwerbstätigkeit, seiner so außergewöhnlich zustande gekommenen Ehe sowie an seinen Schulden zu erkennen. Vom Anfang bis zum Ende des Films wird Han mit verschiedenen Schwierigkeiten und Problemen konfrontiert, die ungelöst bleiben.

Bruder Mark:

Bruder Mark ist rund 20 Jahre alt und hat kein sicheres Einkommen. Er treibt sich im Hafen des Yangtse-Flusses herum und macht alles Mögliche, um Geld zu verdienen. Er ist es, der Han im Schiff zur Besichtigung einer Zauber-Vorstellung schleppt. Dafür erhält er vermutlich eine Provision (Seq. 3). Zu Bruder Marks Verhalten gehört es, sich mitunter

kindisch zu benehmen: So ahmt er zum Beispiel den bekannten Hongkonger Schauspieler Chow Yun-fat in seiner Rolle im Gangsterfilm nach, weil er Chow für „cool“ hält (Seq. 7). Als sozialer Außenseiter erfährt Bruder Mark Ausgrenzung und Willkür – so wird er zum Beispiel von Gegnern in einen großen Sack eingesperrt, den die Täter anschließend auf den Trümmern eines Hauses ablegen. Dies weist indirekt daraufhin, dass Bruder Mark gefährliche Tätigkeiten ausübt (siehe Abb. 24, Seq. 11). Für nur 50 RMB nimmt Bruder Mark mit seinen Kumpeln an gefährlichen Schlägereien teil. Bei einer dieser Schlägereien stirbt er schließlich. Zu seiner Bestattung erscheint kein einziges seiner Familienmitglieder (Seq. 23). Sein Dasein im gesellschaftlichen ‚Außen‘ wird anhand seiner Arbeitslosigkeit, der vollkommenen Abwesenheit von Eltern, einem Vormund oder Verwandten, seiner Beteiligung an gefährlichen Schlägereien sowie an seinem bedauerlichen Tod im jugendlichen Alter verdeutlicht.

Wirt He:

Der alte einheimische Mann He lebt vom Betreiben einer kleinen, einfachen Pension. Für einen sehr niedrigen Preis bietet er den Abbrucharbeitern einen Schlafplatz (Seq. 6). Er ärgert sich über den Abriss seiner Pension, kann aber nichts dagegen tun (Seq. 23). Schließlich muss er in eine schäbige Wohnung unter einer Brücke ziehen (siehe Abb. 21, Seq. 24). Die Geschichte des Wirtsmanns He ist durch seine Opferrolle während des Abrisses der Stadt gekennzeichnet, die dem Drei-Schluchten-Staudamm weichen muss.

Schwester Ma (Hans Frau):

Schwester Ma wird entführt und an Han verkauft. Bruder Mark zufolge sind Entführungen von Frauen in Fengjie keine Einzelfälle, da es hier viel mehr Frauen als Männer gibt (Seq. 11). Sie kann die gemeinsame Tochter anscheinend nicht allein ernähren, daher arbeitet diese noch nicht volljährige Tochter nun in einer Fabrik in Südchina. Beim Treffen mit Han gibt Schwester Ma zu, dass es ihr nicht gut gehe. Um überleben zu können, arbeitet sie nun für einen Bootsmann, der auch ihr Lebensgefährte ist. Da ihr Bruder sie gegen 30.000 RMB (umgerechnet ca. 3.300 Euro) an diesen Bootsmann „verkauft“ hat, verlangt der nun von

Han diese Summe, um Schwerster Ma „freizulassen“ (Seq. 25). Ihr Zustand im gesellschaftlichen ‚Außen‘ ist an ihren beiden moralisch außergewöhnlichen und unglücklichen Ehebeziehungen sowie an ihrer beschränkten körperlichen Freiheit eindeutig zu erkennen.

Die Prostituierte X:

Diese Frau wird im Film nicht beim Namen genannt. Han lernt sie in einer Arbeitspause auf der Abrissbaustelle kennen. Sie sucht bzw. vermittelt anscheinend häufig Kunden unter den Abrissarbeitern. So vermittelt sie zum Beispiel Han Prostituierte. Frau X bringt Han in ihre Wohnung, die sehr schlicht ist. Ihr Ehemann, wegen eines Arbeitsunfalls behindert, ist anscheinend damit einverstanden, dass seine Frau nebenbei als Prostituierte arbeitet, um die Familie zu ernähren (Seq. 10). Außerdem kämpft ihr Mann immer noch mit der Fabrik um Schadenersatz (Seq. 12). Nachdem ihre Wohnung abgerissen wurde, geht Frau X allein nach Südchina, um dort Arbeit zu finden und Geld zu verdienen (Seq. 24). Einen behinderten, arbeitsunfähigen Mann ohne finanzielle Mittel zu Hause, ihre Erwerbstätigkeit als Prostituierte, die Armut und der Verlust ihrer Wohnung – all dies manifestiert bei Frau X ihre Position im gesellschaftlichen ‚Außen‘.

Das Mädchen Chunyu am Ufer:

Shen wird unterwegs von einem fremden Mädchen im grünen T-Shirt am Ufer angesprochen (Seq. 13). Dieses Mädchen sagt Shen, sie heiße Chunyu und sei 16 Jahre alt, und bittet sie, ihr einen Job als Hausmädchen in einer anderen Stadt zu vermitteln. Das Mädchen befindet sich im gesellschaftlichen ‚Außen‘, was dadurch verdeutlicht wird, dass sie in ihrem jungen Alter nicht in die Schule geht, sondern sich stattdessen um Arbeit bemüht.

Die sich im Abriss befindende Stadt Fengjie als Figur:

In diesem Film kann die im Abriss begriffene Stadt Fengjie als eine Figur angesehen werden. Der Abriss der Stadt ist nämlich nicht nur eine

Kulisse für die Storys der menschlichen Figuren, sondern ein dynamischer Prozess, der die Handlung vorantreibt. An die Häuserwände werden zum Beispiel Zahlen gepinselt, welche die nächste Staustufe ankündigen. Schritt für Schritt werden alle Gebäude abgerissen. Die Pension von He wird zunächst mit dem Schriftzeichen „Abreißen“ bemalt, He zieht dann in eine Wohnung unter einer Brücke ein. Auch die Wohnung der Frau X wird schließlich abgerissen und sie verlässt daraufhin ihre Heimat. Die Vorgänge dieser Ereignisse werden hervorgehoben.

Dass sich die Stadt Fengjie im gesellschaftlichen ‚Außen‘ befindet, ist natürlich eindeutig durch ihren Status als abzureißende Stadt bedingt. Dies ist der erste, wesentliche Aspekt: Die zahlreichen Trümmer deuten auf die ‚Unbrauchbarkeit‘ der Stadt. Im Zuge des Handlungsverlaufs um die beiden Hauptprotagonisten, also ihre Suche nach bestimmten Menschen, wird die bizarre Trümmerlandschaft in der Gegend des Drei-Schluchten-Staustamms fortwährend dargestellt. Männer in weißen Schutzanzügen versprühen Desinfektionsmittel in den brachliegenden Ruinen. Die ausrangierte Fabrik, schlichte Wohnungen und zahlreiche eingestürzte Gebäude bilden in ihrer Gesamtheit die besondere ‚Lebensumwelt‘ der Figuren.

Der zweite Aspekt, der auf die Stellung der Stadt im gesellschaftlichen ‚Außen‘ hinweist, ist die Tatsache, dass viele Menschen diese Stadt verlassen oder zumindest verlassen wollen. Das 16-jährige Mädchen Chunyu am Ufer bittet Shen, ihr einen Job andernorts zu vermitteln (Seq. 13). Die Einheimischen wie Bruder Mark und die Frauen (Frau X und die anderen Prostituierten) finden keine richtige Arbeit mehr. Die Menschen verlassen allmählich diese Stadt. Es ist zu erkennen, dass die Stadt untergeht und die Wirtschaft aufgrund des Abrisses verfällt. Die im Abriss begriffene Stadt und alle mit ihr verbundenen Einheimischen erleben innerhalb kurzer Zeit große Veränderungen. Die Einheimischen leiden unter schlechten Lebensverhältnissen und bangen um ihre Zukunft. Die filmischen Aufnahmen des Abrisses und der Bevölkerungsflucht der Einheimischen vermitteln den Eindruck der Unbrauchbarkeit und Verlassenheit dieser Stadt. Dies vermittelt sehr eindringlich den Zustand dieser Stadt im gesellschaftlichen ‚Außen‘.

Es ist zu erkennen, dass die Figuren ausschließlich anhand ihrer Probleme dargestellt werden. Die Figuren weichen in ihren Tätigkeiten, mit Blick auf ihre Familienverhältnisse sowie ihre Wohnverhältnisse von der allgemeinen gesellschaftlichen ‚Normalität‘ ab. Der Abriss der Stadt schreitet voran. Es herrscht also überall Chaos im alltäglichen

Leben der Einheimischen. Ihre existenziellen Probleme vermögen sie bis zum Ende des Films nicht zu lösen. Eine hoffnungsvolle Zukunft ist daher für keine der Figuren zu erwarten. All dies bringt den Zustand der Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ zum Ausdruck.

7.3.3.2 Der Bezug der Figuren im ‚Außen‘ auf einige Protagonisten im ‚Innen‘

Der Zustand der Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ wird nicht nur durch ihre harten, von ‚Normalität‘ abweichenden Lebensverhältnisse dargestellt, sondern auch anhand des Bezugs auf Figuren im ‚Innen‘. Der filmisch-narrative Aufbau setzt die Figuren im ‚Außen‘ mit denen im ‚Innen‘ in Beziehung. Durch diese Beziehung wird der Zustand der Figuren im ‚Außen‘ noch offensichtlicher.

Das Bauprojekt des Drei-Schluchten-Staudamms stellt sich als die größte, bedeutungsvollste unsichtbare Figur im ‚Innen‘ dar. Der Film setzt dieses große Bauprojekt mit dem Schicksal zahlreicher einfacher Menschen unmittelbar in Beziehung. Von dieser Maßnahme als einem großen staatlichen Bauprojekt geht eine ungeheure Macht aus. Die Einheimischen, wie der Wirt He und Frau X, verlieren ihre Wohnungen, sie müssen ihre Heimat verlassen und auswandern, da die Stadt planmäßig überflutet wird. Die Menschen müssen sich sogar von Familienmitgliedern trennen. Gegenüber dem großen Projekt erscheinen diese einfachen Menschen sehr schwach – das kennzeichnet ihren Status im gesellschaftlichen ‚Außen‘.

Demgegenüber stehen Shens Mann Bin und seine Geliebte Ding im gesellschaftlichen ‚Innen‘. Bin lässt seine Frau Shen allein zu Hause in der Provinz Shanxi und kommt nach Fengjie, um Geld zu verdienen. Hier geht er eine Beziehung zu Ding, einer mächtigen Frau, ein. Ding leitet die ganze Abrissarbeit in Fengjie. Dies lässt sich an der Fotoreihe über die Abrissarbeiten in ihrem prächtigen Hotel erkennen (Seq. 6). Mit Ding zusammen nimmt Bin an diesem großen Projekt teil (Seq. 15). Bin ist nun offensichtlich für den Zwangsumzug der Menschen zuständig. Dafür organisiert er eine Gruppe junger Männer – er ist der ‚große Bruder‘ (Seq. 15 und 23). Unter den angeheuerten Männern ist auch Bruder Mark. Bin zahlt Bruder Mark und auch seinen Kumpeln je 50 RMB – damit schickt er sie zur gefährlichen Verhandlung mit den Einheimischen über den Zwangsumzug. Bruder Mark kommt dabei schließlich

ums Leben. Durch die Beziehung zwischen Bin und Ding auf der einen Seite, die Macht und Geld besitzen, und Bruder Mark sowie den anderen jungen Männern, die sich für geringe Geldsummen prügeln, auf der anderen Seite, ist der Zustand von Bruder Mark und seinen Kumpeln im gesellschaftlich ‚Außen‘ sehr offensichtlich. Bins Geliebte Ding hat zudem noch die Fabrik gekauft, in der der behinderte Ehemann von Frau X gearbeitet hatte (Seq. 10). Dieser behinderte Mann ist es, der wegen Schadenersatz mit dem Direktor der Fabrik im Konflikt steht (Seq. 12). Durch die Relationen dieser im Prinzip voneinander unabhängigen Figuren aus dem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘, genauer gesagt: durch ihre Berührungspunkte, wird der Kontrast zwischen dem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘ für die Zuschauer noch deutlicher wahrnehmbar.

Weiterhin wird auch die große Macht eines Mannes mittleren Alters in einer kurzen Szene zur Darstellung gebracht (Seq. 18). Als Shen und Wang auf einer Terrasse voller tanzender Menschen Bin suchen, taucht unter den Gästen auch Herr Y (sein Name wird nicht genannt) mit seinen Kunden dort auf. In einem Telefonat gibt er einem Gesprächspartner nur einen kurzen mündlichen Befehl, woraufhin mit einem Schlag die Beleuchtung der großen Überführungsbrücke angeschaltet wird (siehe Abb. 25). Hier zeigt sich die Macht auf der Seite der Akteure des großen Bauprojekts.



Abb. 25) Seq. 18 (01:05:22) Die Beleuchtung der Überführungsbrücke auf Befehl von Herrn Y.

7.3.4 Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene

Wie im ersten Kapitel erwähnt, ist der Film *Still Life* ein Nebenprodukt des Dokumentarfilms *Dong*. Der Regisseur Jia wollte ursprünglich nur den Dokumentarfilm drehen, in dem es um einen Künstler und sein künstlerisches Schaffen in der Gegend des Drei-Schluchten-Damms und in Bangkok geht.⁴⁷³ Während des Drehs dieses Dokumentarfilms kam dem Regisseur die Idee, einen Film mit fiktiven Storys zu drehen, um das Leben der Einheimischen intensiv zu beleuchten und den Zuschauern die Atmosphäre in dieser Gegend anschaulicher zu vermitteln.⁴⁷⁴ Es muss daher gefragt werden, warum die fiktiven filmischen Storys zur Darstellung des Lebens der Einheimischen als geeigneter angesehen werden können.

Die beiden fiktiven Hauptprotagonisten, also Han und Shen, dienen in diesem Film als roter Faden. Sie bilden den Anlass der Darstellung zahlreicher einheimischer Figuren, wie des Wirtsmanns He, der vielen Abrissarbeiter, der Frau X, des Bruder Ma, der Schwester Ma, des Bruder Mark und auch des Mädchens Chunyu im grünen T-Shirt am Ufer. Da die beiden Hauptprotagonisten in der Gegend des Drei-Schluchten-Staudamms Fremde sind, lernen die Zuschauer durch ihre Perspektive diese Gegend und die Einheimischen kennen. Dies entspricht der Absicht des Regisseurs Jia: „Gerade weil wir hier Fremde sind, können wir die Empfindungen der Einheimischen gegenüber den Veränderungen nicht nachvollziehen und nehmen deshalb bei der Darstellung dieser Region die Perspektive von Fremden ein, um diese Gegend darzustellen.“⁴⁷⁵ Die beiden tragen also die Funktion des Schlüssels, der den Zuschauern hilft, in eine fremde Welt hineinzublicken. Die Gefühle, die Emotionen und die Gedanken der Einheimischen werden durch ihre Dialoge und Beziehungen mit den zwei nicht einheimischen Protagonisten eindringlicher vermittelt und sind für die Zuschauer so deutlicher wahrzunehmen als in einem Dokumentarfilm. Mit den beiden fiktiven Figuren ist es also möglich, das Leben der Einheimischen sehr facettenreich und

473 Jia Zhangke begleitete den Maler Liu Xiaodong und drehte einen Dokumentarfilm darüber, wie dieser elf Arbeiter am Drei-Schluchten-Staudamm malt.

474 Übersetzung der Autorin. Vgl. Jia Zhangke, 2001, S. 180–185.

475 Jia Zhangke, 2011, S. 182. Übersetzung der Autorin. Im Original: 因为我们是外来人，我们不可能像生活在当地的真的经受巨变的人那样了解这个地方，我们以一个外来者的角度写这个地区。

intensiv zu vermitteln. Jia sagte in einem Vortrag in der Universität Peking, dass die Schwäche des Dokumentarfilms gerade darin bestehe, die Menschen und ihr Leben nicht intensiv kennen zu können.⁴⁷⁶

Obwohl die filmischen Storys fiktiv sind, bedient sich dieser Film ästhetisch des dokumentarischen Darstellungsmodus. Dies zeigt sich in erster Linie in der Kameraarbeit. Wie in Jias Filme üblich, gibt es in diesem Film zahlreiche Plansequenzen. Alle Gespräche der Figuren werden in langzeitigen, zumeist starren Einstellungen statt im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgenommen. Auch bei Gesprächen mehrerer Gesprächsteilnehmer schwenkt die Kamera nur ab und zu ein wenig, um alle Figuren im Bild zu halten, sonst bleibt sie unbewegt. Die Kamera nimmt durchgehend die Normalsicht zu den Figuren wie auch zu den Landschaften ein. Darüber hinaus werden die unterschiedlichen Dialekte der Figuren im Film behalten. Diese Dialekte werden sogar absichtlich betont, sodass sich die Figuren untereinander nicht verstehen können.⁴⁷⁷ Darüber hinaus werden die Trümmerlandschaft und der Abriss der Stadt Fengjie vor Ort dokumentarisch aufgenommen. Der Beitrag des dokumentarischen Darstellungsmodus liegt in erster Linie darin, auf der Rezeptionsebene einen starken Authentizitätseffekt bei den Zuschauern zu erzeugen. Im Folgenden werden die Inkongruenzen zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene unter dem Aspekt des Kontinuitätssystems und des Bild-Ton-Verhältnisses analysiert.

Das Kontinuitätssystem

Mit Blick auf das Kontinuitätssystem sind Inkongruenzen zwischen den beiden Ebenen deutlich zu erkennen: Der ästhetische Gestaltungsmodus trägt nicht dazu bei, Spannungen der filmischen Handlung aufzubauen. Dies gilt vor allem für die dokumentarische Kameraarbeit. Der Kameramann verfolgt stets mit viel Geduld und großer Aufmerksamkeit in langen Einstellungen die Gespräche der Figuren. Auch in für die Handlung wichtigen Gesprächen werden die Figuren vom Kameramann in ruhigen Bewegungen eingefangen, ganz ohne schnelle – und damit voyeuristische – Akzente. Zwei Szenen, die in der Filmhandlung

⁴⁷⁶ Jia Zhangke, 2011, S. 182.

⁴⁷⁷ Ein Beispiel dafür ist, dass Han den Wirt He nach der Anschrift von Bruder Ma fragt, doch He ihn nicht verstehen kann (Seq. 6).

eine gewichtige Rolle spielen, werden durch Plansequenzen realisiert. Han und Shen suchen ihre Ehegatten und haben sie schließlich gefunden. Die Treffen mit dem jeweiligen Partner zählen zu den Höhepunkten der filmischen Story. Solche Ereignisse sollten üblicherweise mit kurzen und nahen Einstellungen dargestellt werden, um den Zuschauern die Aufregung der Figuren eindringlicher vorzuführen und somit auch Empathie für sie zu erzeugen. Doch der Filmemacher Jia macht es anders. Das Treffen von Shen und ihrem Mann Bin besteht aus vier Einstellungen (siehe Tabelle C3: Einstellungsprotokoll der Sequenz 20), und alle vier sind langfristig. Von diesen vier dauern zwei Einstellungen knapp eine Minute, die längste dauert sogar vier Minuten und 24 Sekunden. Während des Gesprächs nimmt die Kamera mit halbnaher bis halbtotaler Einstellung die Haltung eines nüchternen Beobachters ein (siehe Abb. 26) und bewegt sich nur ganz leicht. Ähnliches gilt für die Darstellung des Wiedersehens zwischen Han und seiner Frau (siehe Abb. 27). Ihr Gespräch wird mit einer drei Minuten und 38 Sekunden dauernden Einstellung aufgenommen (siehe E5 in Tabelle C4: Einstellungsprotokoll der Sequenz 25). Dabei bleiben die Figuren wie auch die Kamera statisch. In solchen Plansequenzen ist sogar der Gesichtsausdruck der Figuren zum Teil undeutlich zu sehen. So sind die Spannungen beim Wiedersehen nach der langen Suche ungeheuer reduziert. Aufgrund des Verzichts auf das Schuss-Gegenschuss-Verfahren werden die Zuschauer durch diese Kameraarbeit in eine Position von Außenstehern hineinversetzt, sodass eine Identifizierung mit den Figuren und eine Involvierung in die filmische Welt schwer sind.



Abb. 26) Seq. 20 (01:11:55) Shen sieht endlich ihren Mann wieder.



Abb. 27) Seq. 25 (01:31:42) Han trifft sich mit seiner Frau nach 16 Jahren.

In diesem Film gibt es zwei Streitszenen. Beim ersten Streit (siehe Abb. 28, Seq. 4) geht es darum, dass die Einheimischen in Fengjie mit der Politik bezüglich des Umzugs unzufrieden sind. Sie streiten mit einem Beamten und verlangen mehr Schadenersatz. Beim zweiten (siehe Abb. 29, Seq. 10) streiten die Familienangehörigen eines behinderten Mitarbeiters über Schadenersatz mit dem Direktor der Fabrik. Diese zwei Streitszenen beinhalten jeweils außer der Lautstärke der Stimmen auch starke Körperbewegungen. Auch diese beiden spannenden Situationen werden in Form von Plansequenzen aufgenommen. Dabei beobachtet die Kamera mit langzeitigen halbnahen Einstellungen die aufgeregten streitenden Menschen nüchtern (siehe E2 in Tabelle C5; E9 in Tabelle C6). Die Spannungen der Streitigkeiten werden durch diese Kameraarbeit reduziert. Da es keine subjektive Einstellung gibt, wird auch die Entstehung von Empathie auf der Seite der Zuschauer für eine der streitenden Parteien verhindert. So können die Zuschauer trotz der chaotischen Situationen Außenbetrachter bleiben.

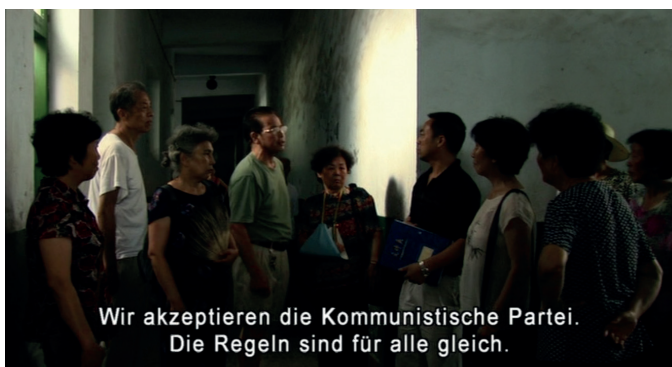


Abb. 28) Seq. 4 (00:11:05) Die Einheimischen streiten mit dem Beamten über Schadenersatz.



Abb. 29) Seq. 11 (00:41:55) Die Familienangehörigen und Verwandten eines behinderten Mitarbeiters streiten mit dem Direktor über Schadenersatz.

Eine besondere Funktion übernehmen offenbar Landschaftsdarstellungen. Die Landschaften in der Gegend des Drei-Schluchten-Damms werden zehn Mal unabhängig von der Handlung aufgenommen (siehe Tabelle C1: Sequenzprotokoll). Bei diesen Aufnahmen fokussiert die Kamera nur die Landschaft, dabei kommt weder eine relevante menschliche Figur der Filmhandlung im Bild vor noch spielt sich eine wesentliche Handlung ab. Daher soll gefragt werden, welche Funktion diese Landschaftsaufnahmen für die filmische Handlung haben. In Tabelle C1

im Anhang ist zu erkennen, dass diese Aufnahmen meist keinen Bezug zur gleich darauf folgenden Handlung aufweisen.⁴⁷⁸ Das bedeutet, sie sind keine *establishing shots*, entsprechen also nicht der üblichen Funktion von Landschaftsdarstellungen im Film. Sie dienen also nicht als Orientierung über die Handlungsorte. Insofern kann festgestellt werden, dass diese Aufnahmen von Landschaften zum narrativen Aufbau nicht wirklich beitragen. Sie weisen stattdessen zwei Funktionen auf: Zum einen zeigen sie den Zuschauern die Lebensumwelt der Menschen und den Abriss in der Gegend des Drei-Schluchten-Staudamms. Zum anderen erfüllen sie für die Rezipienten den Zweck einer kleinen Pause, während der diese über die vorangegangene Handlung oder die Lebensumgebung der Einheimischen ein wenig nachdenken können.

Bild-Ton-Verhältnis

In diesem Film werden verschiedene Lieder insgesamt acht Mal eingesetzt (siehe Tabelle C1). Neben drei Liedern, die unbekannt und deren Texte nicht deutlich zu hören sind, gibt es noch fünf populäre Lieder. Alle fünf populären Lieder sind laut und ihre Texte sind sehr deutlich zu hören. Während der populären Lieder gibt es keinen Dialog zwischen Figuren und die Handlungen auf der bildlichen Ebene sind sehr einfach. Diese populären Lieder spielen also in diesen Momenten die zentrale Rolle in der Informationsvermittlung. Es handelt sich um populäre Lieder aus den 1980er bis 2000er Jahren, sie erfreuen sich großer Bekanntheit. Aus den genannten zwei Gründen lenken diese populären Lieder die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der filmischen Handlung ab und auf die Musik selbst. Entsprechend der Angaben in Tabelle C1 ist jedoch zu erkennen, dass die Texte von drei dieser fünf Lieder keinen Bezug zum filmischen Geschehen auf der bildlichen Ebene erkennen lassen. Sie dienen also nicht zur Unterstützung der filmischen Handlung. Stattdessen weisen sie eine ‚Unabhängigkeit‘ auf. Diese populären Lieder holen die Zuschauer aufgrund ihrer Bekanntheit aus der filmischen Geschichte weitgehend heraus – sie ziehen die Aufmerksamkeit von der

⁴⁷⁸ Die Landschaften kommen insgesamt in zehn Sequenzen vor, in nur fünf Sequenzen jedoch dienen die Landschafts-Darstellungen als Orientierung über die Handlungsorte für die nachfolgende Handlung (Tabelle C1: Sequenzprotokoll).

bildlichen Ebene auf die akustische Ebene ab und erinnern an die mit ihnen verbundenen Zeiten. Auch dies ist wiederum eine erzeugte Inkongruenz zwischen der ästhetischen und der narrativen Ebene.

7.3.5 Zwischenfazit

Im Folgenden werden die Analyseergebnisse zum Film *Still Life* zusammengefasst. Die erste Hypothese lautete, dass dieser Film die wichtigsten Dimensionen der vom gesellschaftlichen Wandel verursachten sozialen Ausgrenzung der chinesischen Gegenwart darstellt. Diese Studie geht davon aus, dass die erste Hypothese bestätigt wird. Zu begründen ist dies zum einen mit dem hohen Anteil der Anzahl an Sequenzen mit sozialer Ausgrenzung an der Gesamtheit der Sequenzen (56 %), zum anderen mit dem Umstand, dass alle neun Kategorien in diesem Film angelegt sind. Den größten Beitrag in diesem Film macht die Dimension der „Armut“ aus. Betroffen sind neben dem Protagonisten Han hauptsächlich die Einheimischen in der Gegend des Drei-Schluchten-Staustamms: Einerseits sehen sie sich aufgrund des Verfalls der Wirtschaft mit finanziellen Problemen konfrontiert, andererseits sind die Wohnverhältnisse aufgrund des fortschreitenden Wohnraumabbaus in dieser Gegend ziemlich schlecht. Im Mittelfeld stehen die Dimensionen „Abweichungen von Normen und Werten“ und „Verlust von sozialen Beziehungen“. Bei diesen beiden Dimensionen geht es hauptsächlich um die – zurückhaltend formuliert – „ungewöhnlichen“ Ehebeziehungen. Es folgt die Dimension der „schlechten Arbeit“. Die Figuren üben zweifelhafte, moralisch fragwürdige – wie Prostitution – oder finanziell nur sehr gering vergütete Tätigkeiten aus oder sie sind schlechten Arbeitsbedingungen ausgesetzt, wie sie bei Abrissarbeiten und im Bergbau vorzufinden sind. Weniger stark ausgeprägt sind die Dimensionen Ohnmacht und Arbeitslosigkeit. Ohnmacht ist gegeben, wenn der Film zeigt, dass die Figuren zugunsten des Bauprojektes des Drei-Schluchten-Staustamms gezwungen sind, umzuziehen; unter Arbeitslosigkeit leiden die Einheimischen, die wegen des Abbaus dieser Gegend und der Rezession der Wirtschaft keine richtige Arbeit mehr finden können. An letzter Stelle steht die Dimension der „Seelischen Belastungen“.

Die zweite zu prüfende Hypothese, nämlich diejenige, dass in diesem Film Prozesse des Übergangs vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ oder Zustände im ‚Außen‘ bei den von sozialer Ausgrenzung

betroffenen Figuren zu erkennen sind, wird in diesem Film ebenfalls bestätigt. Der fortwährende Zustand im ‚Außen‘ kennzeichnet die soziale Ausgrenzung der Figuren in diesem Film. Dies wird durch zwei Aspekte ermöglicht: Zum einen wird das ‚Außen‘-Stehen der Figuren durch ihre ungewöhnlichen und schlechten Lebensverhältnisse ausgedrückt. Es werden ausschließlich Probleme der Figuren dargestellt. Ihre existenziellen Probleme sind vom Anfang bis zum Ende des Films präsent und eine gute Zukunft ist bei keiner Figur zu erwarten. Zum anderen werden die Figuren im ‚Außen‘ mit denen im ‚Innen‘ in Beziehung gesetzt, womit das ‚Außen‘ sehr offensichtlich wird: Es werden folgende „Gegensatzpaare“ erkennbar: Der Bau des Drei-Schluchten-Staudamms (im ‚Innen‘) und die zahlreichen seinetwegen auswandernden Einheimischen (im ‚Außen‘); Shens Mann Bin (im ‚Innen‘) und der für ihn arbeitende, später zu Tode kommende Bruder Mark (im ‚Außen‘); die Verantwortliche für den gesamten Abriss Ding (im ‚Innen‘) und der Mann, der durch die Arbeit eine Behinderung erlitten hat (im ‚Außen‘). Durch die Beziehung mit den Figuren im ‚Innen‘ ist der Zustand der einfachen Einheimischen im gesellschaftlichen ‚Außen‘ eindeutig.

Auch die dritte Hypothese, also dass die Dokufiktion den Zuschauern eine Reflexionsmöglichkeit der sozialen Ausgrenzung bietet, wird durch die Filmanalyse bestätigt. Dieser Film erzählt zwei fiktive Geschichten mit dokumentarischem Darstellungsmodus. Der Beitrag der fiktiven filmischen Storys liegt darin, den Zuschauern das Lebenspanorama der Einheimischen facettenreich und intensiv zu vermitteln, indem die zwei fiktiven Figuren – die Hauptprotagonisten, deren Darstellung den roten Faden bildet – eine Menge an Informationen aus den Einheimischen „herausziehen“. Die Lebensveränderungen der Einheimischen aufgrund des Baus des Drei-Schluchten-Staudamms, die Schwierigkeiten in ihrem alltäglichen Leben und ihre Gedankenwelt werden durch ihren Kontakt mit den beiden fiktiven Figuren zum Ausdruck gebracht. Der dokumentarische Darstellungsmodus vermittelt den Zuschauern einerseits starke Authentizität, kreiert aber andererseits auch eine Inkongruenz mit der Erzählung der filmischen Handlung. Diese Inkongruenz zeigt sich vor allem beim Aufbrechen des Kontinuitätssystems, zu dem es durch die Kameraarbeit kommt. Alle Unterhaltungen, auch die für die Handlung wichtigen Gespräche und Streitigkeiten, werden in Plansequenzen bewerkstelligt. So wird verhindert, dass sich der Zuschauer in die Figuren hineinversetzt und in die filmische Welt involviert wird. Die häufig eingesetzten Aufnahmen von

Landschaften in der Gegend des Drei-Schluchten-Staudamms dienen meist nicht als Orientierung für den Handlungsraum, sondern bieten den Zuschauern eine Möglichkeit, über die vorhergehende Handlung nachzudenken. Des Weiteren zeigt sich eine Inkongruenz im Bild-Ton-Verhältnis. Der Film setzt an fünf Stellen populäre Lieder ein, davon haben in drei Fällen die Texte der Lieder keinen Bezug zu der filmischen Handlung auf der bildlichen Ebene. Die populären Lieder ziehen die Aufmerksamkeit der Zuschauer von der filmischen Handlung ab und lenken sie auf sich selbst – und somit auf die mit diesen Liedern verbundenen Zeiten. Da der Film den Zuschauern immer wieder die Einführung in die Figuren erschwert und sie sozusagen aus der filmischen Welt ‚herausholt‘, erzeugt er somit einen Raum zur Reflexion über die Thematik der sozialen Ausgrenzung in der Gegend des Drei-Schluchten-Staudamms.

7.4 24 City (èrshísì chéng jì, CHN 2008)

Im Folgenden werden die im sechsten Kapitel aufgestellten drei Hypothesen anhand des Films *24 City* jeweils überprüft.

7.4.1 Hintergrundinformationen

Bevor mit der Filmanalyse begonnen werden kann, ist es notwendig, den historischen Hintergrund der filmischen Story vorzustellen sowie Informationen zur Produktion zu vermitteln, hängt doch die Geschichte eng mit der chinesischen Politik und Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammen. Gemäß Mao Zedongs militärischer Strategie und Anweisung zog die geheime Fabrik 111, die militärisches Gerät wie Flugzeugmotoren herstellte, 1958 von Shenyang im Nordosten Chinas nach Chengdu, der Hauptstadt der südwestlichen Provinz Sichuan. Über 3000 Mitarbeiter und ihre Familienangehörigen verließen ihre Heimat und brachen zu einer mehr als 2500 km langen Reise auf. So wurde die neue staatliche Fabrik 420 in Chengdu gegründet, die später in „Chengfa Gruppe“ umbenannt wurde.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Vgl. Jia, 2009 (a).

Heute entwickelt sich Chengdu wie viele andere chinesische Städte sehr schnell in Richtung einer Metropole und die staatliche Fabrik 420, die früher von der Planwirtschaft profitierte, ist nicht mehr rentabel. 2008 wurde die Fabrik, die sich im Stadtzentrum Chengdu befand, von einer Immobilienfirma gekauft. Die Fabrik 420 musste demontiert werden und auf ihrem Gelände entstand der Wohnkomplex „24 City“. Bis dahin gehörten zur Fabrik „über 30.000 Mitarbeiter und über 100.000 Familienangehörige“⁴⁸⁰. Vor diesem Hintergrund des Verschwindens eines Industriekomplexes besuchte der Regisseur Jia die Fabrik und interviewte fast 100 Mitarbeiter.

Aus diesen Interviews entstanden das Buch „Interviews mit chinesischen Arbeitern – Stadt 24“⁴⁸¹. Den Film *24 City* hat Jia auf dieser Grundlage mit Schauspielern gedreht. Der Film gibt einen Einblick in die Gefühlswelt und soziale Realität Einzelner beziehungsweise einer kleinen Gruppe der Belegschaft.

7.4.2 Dimensionen des ‚Außen‘

Auswertung Codebogen 24 City

| Dimensionen | Anzahl der Sequenzen | Anteil an der Gesamtheit der Filmsequenzen ⁴⁸² |
|--------------------------------|----------------------|---|
| 10. Armut | 3 | 17 % |
| 11. Geldmangel | 2 | 11 % |
| 12. Schlechte Wohnverhältnisse | 2 | 11 % |
| 20. Ohnmacht | 1 | 6 % |
| 30. Schlechte Arbeit | 4 | 22 % |
| 31. Illegale Arbeit | 0 | 0 % |
| 32. Unqualifizierte Arbeit | 4 | 22 % |
| 40. Arbeitslosigkeit | 1 | 6 % |

480 Plätzen/Hu, 2009, S. 175.

481 Der originale chinesische Name des Buchs heißt „zhongguo gongren fangtanlu – ershisi cheng ji“, Shandong, 2009.

482 Bei allen Prozentangaben handelt es sich um gerundete Werte.

| Dimensionen | Anzahl der Sequenzen | Anteil an der Gesamtheit der Filmsequenzen |
|---|----------------------|--|
| 50. Verletzung von Rechten und Interessen- beeinträchtigung | 2 | 11 % |
| 60. Verlust von sozialen Beziehungen | 2 | 11 % |
| 70. Seelische Belastungen | 4 | 22 % |
| 80. Natürlich bedingte Schwäche | 1 | 6 % |
| 90. Abweichungen von Normen und Werten | 6 | 33 % |
| 100. Andere | 1 | 6 % |
| Anzahl der Sequenzen mit Bezug auf soziale Ausgrenzung insgesamt | 10 | 56 % |

Quelle: Eigene Darstellung (Anzahl der Filmsequenzen insgesamt: 18)

Aus der Tabelle ist abzulesen, dass sich 10 von 18 Sequenzen in diesem Film (56 %) auf mindestens eine Dimension der sozialen Ausgrenzung beziehen. Das zeigt, dass soziale Ausgrenzung ein wichtiges Thema in diesem Film ist. Alle neun Kategorien werden abgedeckt. Im Folgenden werden die Angaben der Tabelle mithilfe konkreter und ausführlicher Informationen aus dem Film interpretiert.

10. Armut: In drei Sequenzen lässt sich die Armut der Figuren erkennen. Hou Lijun erzählt im Interview, dass ihre Familie in finanzielle Schwierigkeit geriet, als sie aufgrund der wirtschaftlichen Reformen ihre Arbeit verlor: Mit 200 RMB (umgerechnet ca. 23 Euro) monatlich müssen die drei Familienmitglieder haushalten (Seq. 7). Hao Dali erwähnt im Interview, dass ihr Neffe, der ein kleines Geschäft auf dem Land betreibt, ihr in diesem Jahr 500 RMB (umgerechnet ca. 55 Euro) geschenkt habe, da er wisse, dass ihre Fabrik nun ihr Einkommen nicht mehr sicherstellen kann. Dies bedeutet, dass Hao erhebliche finanzielle Schwierigkeit hat (Seq. 9). Zudem wohnt Hao Dali noch im alten Wohnblock der Chengfa Gruppe, der inzwischen sehr schäbig ist (siehe Abb. 30). Die Ausstattung in ihrer Wohnung stammt noch aus den 1970er Jahren (siehe Abb. 31). Gu Minhuas Zuhause in Shanghai war so klein, dass sie und ihre Geschwister dort nicht gleichzeitig wohnen konnten. Deswegen nahm Gu das Arbeitsangebot in Chengdu an (Seq. 13).



Abb. 30) Seq. 9 (00:28:53) Der Wohnblock der Chengfa Gruppe.



Abb. 31) Seq. 9 (00:39:25) Die Ausstattung in Hao Dalis Wohnung.

20. Ohnmacht: Eine Sequenz weist auf die Ohnmacht der Figuren hin: Hou erwähnt im Interview ein Gespräch zwischen Mitarbeitern und dem Direktor, in dem diese ihn anlässlich ihrer Entlassung gefragt hatten, ob sie denn Fehler bei der Arbeit gemacht hätten oder im Laufe von Jahrzehnten jemals verspätet im Betrieb erschienen seien. Der Direktor verneint diese Fragen – die Entlassung sei keineswegs die Schuld der Mitarbeiter, sondern reine Politik im Zuge der Wirtschaftsreform (Seq. 7). Dieser Dialog zeigt die Ohnmacht der Mitarbeiter gegenüber der politischen Macht.

30. Schlechte Arbeit: Vier Sequenzen stellen unqualifizierte Arbeit und schlechte Arbeitsbedingungen der Figuren dar. Die Arbeiter in der Fabrik üben eine eintönige Arbeit in der alten Fabrikhalle aus. Sie haben nicht einmal richtige Arbeitskleidung und keine ausreichenden Sicherheitsmaßnahmen (siehe Abb. 32, Seq. 2). Hou Lijun verkauft als Straßenhändler nach der Entlassung Broschen. Dabei muss sie sich vor der Polizei verbergen, da unangemeldeter Straßenhandel nicht erlaubt ist und die Ware beschlagnahmt zu werden droht (Seq. 7). Gu Minhua muss so viel Alkohol mit den Kunden trinken, dass sie sich ein Magenleiden zuzieht, als sie in Shanghai für den Absatz zu sorgen hat (Seq. 13). Su Nas Mutter übt schwere körperliche Arbeit unter großer Lärmbelastung aus (Seq. 17).



Abb. 32) Seq. 2 (00:01:15) Die Arbeiter in der Chengfa Gruppe.

40. Arbeitslosigkeit: Eine Sequenz stellt die Arbeitslosigkeit einer Figur dar. Hou Lijun wird, aufgrund der wirtschaftlichen Reformen, im Alter von 41 Jahren von der Fabrik 420 entlassen, wo sie seit Beginn ihres Berufslebens gearbeitet hatte. Eine neue Arbeit zu finden ist für sie sehr schwer, obwohl sie große Mühe aufwendet – schließlich findet sie aber keine zufriedenstellende Erwerbsmöglichkeit (Seq. 7).

50. Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung: Zwei Sequenzen können der Dimension Interessenbeeinträchtigung zugeordnet werden. Hier bezieht sich dies auf die Mitarbeiter der ehemaligen staatlichen Fabrik. Aufgrund der schon erwähnten wirtschaftlichen

Umstrukturierung wird Hou Lijun entlassen (Seq. 7). Hao Dali hatte als Mitarbeiterin der staatlichen Fabrik ein Leben in Wohlstand führen können, mit dem Untergang der Fabrik gerät sie jedoch offensichtlich in finanzielle Schwierigkeit, was auch dadurch deutlich wird, dass ihr Neffe ihr Geld schenkt (Seq. 9).

60. Verlust von sozialen Beziehungen: Zwei Sequenzen weisen auf den Verlust von sozialen Beziehungen hin. Als die Fabrik verlegt wurde, zog auch Hou Lijun mit ihren Eltern von Shenyang ins weit entfernte Chengdu. Seitdem, also im Laufe von 20 Jahren, hat ihre Mutter ihre eigene Mutter nur ein einziges Mal gesehen. Die Familie leidet also aufgrund des Umzugs der Fabrik unter der jahrzehntelangen Trennung, die familiären Beziehungen werden vom Umzug stark beeinträchtigt (Seq. 7). Hao Dali verliert ihr Kind während des Umzugs der Fabrik – ein Schicksalsschlag, unter dem sie sehr leidet (Seq. 9).

70. Seelische Belastungen: Vier Sequenzen stellen die seelischen Belastungen der Figuren dar. Hou Lijun weint im Interview traurig, als sie die lange Trennung von der Familie, die unerwartete Arbeitslosigkeit und die schwierige Zeit seit der Arbeitslosigkeit erzählt. Es ist vorzustellen, dass sie an diesen Ereignissen viel litt (Seq. 7). Als Hao Dali über den Verlust ihres Kindes spricht, hat sie ein sehr schlechtes Gewissen und ist sehr traurig (Seq. 9). Über ihre Liebeserfahrung ist Gu Minhua sehr enttäuscht und unmutig (Seq. 13). Su Na erzählt im Interview über das mutlose unmutige Leben ihres Vaters, der sich als Rentner an das Leben ohne Arbeit überhaupt nicht gewöhnen kann. Außerdem war sie sehr traurig, als sie sich daran erinnert, wie schwere körperliche Arbeit ihre Mutter ausübt (Seq. 17).

80. Natürlich bedingte Schwäche: Eine Sequenz ist der Dimension natürlich bedingte Schwäche zuzuordnen. He Xikuns Gruppenleiter Wang ist alt und vergesslich (Seq. 5).

90. Abweichungen von Normen und Werten: Sechs Sequenzen deuten auf die Thematik der Abweichung (der Figuren und der Fabrik) von den gängigen gesellschaftlichen Normen und Werten hin. Hao Dalis Ansichten hinsichtlich einer angemessenen Anrede, aber auch der Ausstattung ihrer Wohnung können als altmodisch gelten und entsprechen den Normen der gegenwärtigen Gesellschaft nicht mehr (Seq. 9). Die Fab-

rik wird Stück für Stück auseinandergenommen, die Halle sieht alt und chaotisch aus. Nur noch einzelne Arbeiter und ein paar alte Maschinen sind noch da. Dieses Panorama von Unbrauchbarkeit und Alter stellt in einer zunehmend an Leistung und an Effizienz orientierten Wirtschaft durchaus eine Normabweichung dar (Seq. 10). Während die Fabrik weiter abgebaut wird, ist ganz in der Nähe der neue Wohnkomplex „24 City“ teilweise schon fertiggestellt (siehe Abb. 33). Die Maschinen werden auseinandergenommen und wegtransportiert, die Fabrikhalle wird immer leerer und schäbiger – noch immer aber hängen frühere schriftliche Belobigungen in Fotorahmen an den Wänden des Büros (siehe Abb. 34). Dieser Kontrast zwischen den schriftlichen Belobigungen und dem Abriss der Fabrik drückt sehr deutlich aus, dass die Fabrik schon sozusagen aus der Zeit herausgefallen ist (Seq. 12). Gu Minhua ist mit fast 40 Jahren immer noch unverheiratet, auch dies entspricht den gesellschaftlichen Normen offensichtlich nicht (Seq. 13). Erneut taucht später der Gegensatz auf zwischen dem Abtransport der Maschinen – nur die alte Fabrikhalle bleibt zurück – und dem Bau des neuen Wohnkomplexes auf (Seq. 14). Die Fabrikhalle ist endlich leer, die Fabrik wird letztendlich abgerissen. Gleichzeitig ist der neue Wohnkomplex fast fertig. Noch einmal drückt also dieser Vergleich zwischen der alten Fabrik und dem neuen Wohnblock aus, wie überkommen und veraltet die Fabrik war – wie sehr sie den aktuellen Normen widerspricht (Seq. 16).



Abb. 33) Seq. 12 (00:51:30) Die Fabrik wird abgerissen, in der Nähe wird der neue Wohnblock „24 City“ aufgebaut.



Abb. 34) Seq. 12 (00:53:11) Die schriftlichen Belobigungen in Fotorahmen im Büro.

100. Andere: In einer Sequenz kommt ein Ereignis vor, das sich nicht in die oben genannten Dimensionen einordnen lässt. He Xikuns Gruppenleiter Wang hat noch kranke Familienmitglieder zu pflegen. Dies macht sein Leben sehr beschwerlich (Seq. 5).

7.4.3 Die filmische Konstruktion sozialer Ausgrenzung der Figuren

Die soziale Ausgrenzung der Figuren in diesem Film zeichnet sich durch den Prozess des Übergangs vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ aus. Im Folgenden wird anhand der einzelnen Figuren erklärt, wie dieser Prozess zustande kommt (siehe Unterkapitel 7.4.3.1) und wie das gesellschaftliche ‚Innen‘ und das ‚Außen‘ zur Darstellung gebracht werden (siehe Unterkapitel 7.4.3.2).

7.4.3.1 Der Prozess vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘

Die Handlung des Films weist zwei Hauptstränge auf, die vollkommen unabhängig voneinander sind und sich gleichzeitig entwickeln (siehe Tabelle D1: Sequenzprotokoll). Der eine besteht aus Interviews mit

den einzelnen Personen, angefangen mit denen der älteren Generation bis hin zu den Interviews mit den Vertretern der jüngsten Generation. Im Film werden Interviews von acht Personen aus drei Generationen gezeigt, darunter sowohl ehemalige alte Mitarbeiter als auch ihre jungen erwachsenen Kinder. Der andere Strang ist der Prozess des Abrisses der Fabrik 420, der chronologisch dargestellt wird und in dem der Film ausschließlich dokumentarisches Bild- und Tonmaterial einsetzt. Die Darstellung des Abrisses und Umzugs der Fabrik gibt einerseits den chronologischen Ablauf des Umbaus wieder, andererseits erfüllt sie als dramaturgische Rahmenhandlung eine weitere Funktion: Die Abschnitte dieses Strangs markieren jeweils das Ende eines Interviews und den Anfang eines weiteren Interviews.

Jia stellt in seinem Film acht Einzelschicksale dar, die von der kommunistischen Politik und dem wirtschaftlichen Transformationsprozess beeinflusst werden. Darunter sind alte Leute, Arbeitslose, Rentner, eine alleinstehende Frau, ein Fernsehmoderator usw. Die Erzählung von sechs dieser Storys besteht aus Gesprächsszenen des Filmemachers mit den Protagonisten und Beobachtungsszenen ihres alltäglichen Lebens (siehe Tabelle D1). Während die Protagonisten im Gespräch ihre Storys aus der Vergangenheit erzählen, zeichnet die Kamera in den Beobachtungsszenen ihr gegenwärtiges Leben auf. Durch die Darstellung der Entwicklung ihrer persönlichen Lebensumstände wird der Prozess mancher Figuren vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ verdeutlicht. Im Folgenden wird dieser narrative Aufbau anhand der einzelnen Storys der Protagonisten konkret gezeigt. Dafür dient das Sequenzprotokoll als Grundlage.

Der Gruppenleiter und Lehrer von He Xikun (Seq. 5):

Der erste Erzählende He Xikun erzählt im Interview nicht seine eigene Lebensgeschichte, sondern die Geschichte seines Gruppenleiters Wang, der zur ältesten Generation der Fabrik gehört. Die Sequenz beginnt mit den Gesprächsszenen in der Fabrikhalle. He erzählt aus seinem Arbeitsalltag mit Wang. Er berichtet von Wangs Tugenden wie Fleiß, Sparsamkeit und Verantwortungsbewusstsein bei der Arbeit, betont Wangs Beitrag für die Fabrik und drückt damit seinen Respekt für ihn aus. Hes Erzählen unterstreicht Wangs Zugehörigkeit zur Fabrik: Er liebte seine Arbeit und widmete sein ganzes Leben der Fabrik. Somit war sein Leben eng mit der Fabrik verbunden, er trug mit seiner Arbeit zu ihrem

Erhalt bei und durch seine Arbeit wurde er in der Fabrik und damit auch von der Gesellschaft anerkannt. Diese Zugehörigkeit und Abhängigkeit kennzeichneten die Beziehung zwischen Wang und der Fabrik – somit stand er damals im gesellschaftlichen ‚Innen‘.

Gleich im Anschluss dokumentiert die Kamera Wangs gegenwärtiges alltägliches Leben: Er ist alt, muss sich noch um ein schwerkrankes Familienmitglied kümmern, er hat Schwierigkeiten beim Sprechen und mit seiner Erinnerung und ihm fehlen die alten Arbeitskollegen. Diese Ausschnitte aus Wangs Alltag zeigen seine Gebrechlichkeit und die Härten seines gegenwärtigen Lebens. He ist von dem Treffen mit Wang emotional berührt, was teilweise aus der Aufregung beim Wiedersehen, teilweise aus seinem Mitleid mit Wang resultiert. Die Konfrontation mit seiner Vergangenheit durch das Gespräch mit He und die Darstellung seiner gegenwärtigen Lebensumstände weisen den Zuschauer unmittelbar auf Wangs sozialen Abstieg hin.

Hou Lijun (Seq. 7):

Hou Lijun erzählt in der siebten Sequenz von der schwierigen Zeit nach der Entlassung, die durch die Reform der Staatsbetriebe verursacht wurde. Sie war ehrenvolle Mitarbeiterin der Staatsbetriebe und ist nun mit einem Mal nur noch eine Straßenhändlerin, die zudem von der Ordnungspolizei vertrieben wird. Nun arbeitet sie als Schneiderin. An ihrer Erzählung, insbesondere an dem aus der Entlassung resultierenden Unmut und ihrer Frustration, ist ein Prozess des Übergangs vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zu erkennen.

Hao Dali (Seq. 9):

Die neunte Sequenz beginnt und endet mit Beobachtungsszenen, zwischen die eine Gesprächsszene eingeschaltet wird. Am Anfang sieht man, wie Hao langsam durch die Straßen und alten Wohnheime streift, wobei sie immer eine Flasche mit Infusionslösung mit sich herumtragen muss (siehe Abb. 30). Diese Einstellungen verdeutlichen, dass sie allein lebt und niemand sich um sie kümmert. Im Gespräch mit einer jungen Kollegin beschwert sie sich darüber, dass diese sich bei der Ar-

beit schminke und sie mit Tante und nicht mit Oma anspreche.⁴⁸³ Dies deutet unmittelbar darauf hin, dass sie dem Wandlungsprozess von Gesellschaft und Denkweise nicht folgen kann und immer noch ihrer alten Welt verhaftet bleibt.

In der darauf folgenden Gesprächsszene, die in ihrem Zuhause geführt wird, erzählt sie ihre Vergangenheit und davon, wie sie von Shenyang nach Chengdu umsiedelte und dabei ihr Kind verlor sowie vom wohlhabenden Leben in den ersten Jahren nach dem Umzug. Sie erwähnt, dass sie ihre Eltern und ihre Schwester während der Blütezeit der Fabrik finanziell sehr unterstützt habe. Außerdem wird dem Zuschauer in einer Einblendung mitgeteilt, dass Hao Dali früher als vorbildliche Arbeiterin ausgezeichnet wurde. Im Gespräch werden ihre Verbundenheit mit der Fabrik und ihre den einstigen gesellschaftlichen Normen entsprechende damalige Lebensweise deutlich.

Am Schluss dieser Sequenz bewegt die Kamera sich langsam von rechts nach links und fängt in einem ausführlichen Blick die ganze Ausstattung der Wohnung ein. Es ist zu erkennen, dass diese immer noch dem Stil der 1970er Jahre entspricht (siehe Abb. 31). Gerade durch den Vergleich zwischen einer Vergangenheit im Wohlstand und der kläglichen Gegenwart vermittelt sich die Abweichung, die Kluft, die sich im Leben von Hao Dali zwischen ihrer früheren Position im gesellschaftlichen ‚Innen‘ und ihrem heutigen Status im ‚Außen‘ aufgetan hat.

Gu Minhua (Seq. 13):

Die zwölfte Sequenz beginnt und endet ebenfalls mit Beobachtungsszenen. Zunächst wird eine Freizeitbeschäftigung von Gu gezeigt – sie singt mit einer Gruppe älterer bzw. Frauen mittleren Alters zusammen Oper, wobei im Dialog darauf verwiesen wird, dass sie ‚anders‘ ist, da sie aus der Metropole Shanghai kommt. Im anschließenden Interview mit dem Filmemacher erzählt sie vor allem von ihrer Liebes- und Karrieregeschichte. Nach ihrem Schulabschluss in Shanghai war ihr eine Arbeit in der Fabrik 420 in Chengdu zugewiesen worden. Als junge hübsche

483 In China spricht man eine fremde Frau aus Höflichkeit oft mit ‚Tante‘ oder ‚Oma‘ an. Hao Dali möchte von der jungen Kollegin mit ‚Oma‘ angesprochen werden, da sie glaubt, dass dadurch mehr Respekt ausgedrückt werde als durch ‚Tante‘.

Frau aus der Großstadt war Gu für die männlichen Mitarbeiter sehr attraktiv und wurde sogar als die „Fabrikblume“, die schönste Frau in der Fabrik, bezeichnet. Aber sie hatte in ihren Beziehungen kein Glück und ist heute, mit fast 40 Jahren, immer noch unverheiratet. Da sie die ‚beste Zeit‘ für die Heirat verpasst hat, hat sie nun große Schwierigkeiten, einen passenden Partner zu finden. Mit dem langsamen Niedergang der Fabrik 420 versucht Gu, sich an das neue Wirtschaftssystem anzupassen, indem sie ihre eigene Firma gründet, sie kehrt aber schließlich wieder zur Fabrik zurück, als ihre Firma scheitert.

Diese Sequenz endet mit einer Beobachtungsszene, in der Gu Wasser in einer öffentlichen Küche kochen lässt und sich allein einen alten Film anschaut, in dem die hübsche Protagonistin, die ihr sehr ähnlich sieht, sie an die eigene Vergangenheit erinnert. Guss Einsamkeit und Enttäuschung sind deutlich zu erkennen. Durch den Kontrast zwischen der Vergangenheit und dem gegenwärtigen Leben der Protagonistin wird dem Zuschauer deutlich, wie Gu aus dem gesellschaftlichen ‚Innen‘ herausgefallen ist und sich nun im ‚Außen‘ wiederfindet.

Die Fabrik 420:

Schließlich könnte auch die Fabrik 420 selbst als ‚Figur‘ betrachtet werden, da sich zum einen der Abriss der Fabrik wie ein roter Faden durch den ganzen Film zieht und damit eine wichtige Rolle in der narrativen Struktur spielt. Zum Zweiten wird ihre Geschichte durch die mündlichen Erzählungen der Figuren und die dokumentarischen Aufnahmen des Abrisses nahezu vollständig aufgerollt. Zum Dritten spielt dieser Staatsbetrieb als Symbol der Planwirtschaft eine zentrale Rolle in den erzählten Biographien und Erfahrungen der Figuren, denn mit diesem Betrieb waren sie eng verbunden, er beeinflusste ihre Entscheidungen, prägte ihre Schicksalsschläge, färbte einen Großteil ihres Lebens. Als ‚Figur‘ scheint dieser Staatsbetrieb zu Beginn des Films noch im ‚Innen‘ positioniert zu sein: Tausend Mitarbeiter versammeln sich für eine Konferenz und singen gemeinsam im Chor (Seq. 3). Für das Leben der alten Generation spielt diese Fabrik eine zentrale Rolle. Am Ende des Films steht hingegen die ‚Figur‘ der Fabrik im ‚Außen‘: Alle Maschinen wurden abtransportiert, die Fabrikhallen endgültig auseinandergenommen (Seq. 16). Die junge Generation hält diese Fabrik für unwich-

tig (Seq. 15 und 17). Ein Prozess vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ ist hier deutlich zu erkennen.

Durch diese Analyse ist deutlich geworden, dass jede der oben geschilderten Sequenzen das individuelle Schicksal eines Menschen porträtiert, dessen Leben durch den politischen und wirtschaftlichen Transformationsprozess verändert wurde. Die Verbindung von Beobachtungs- und Gesprächsszenen zeigt die Entwicklung der individuellen Lebensumstände sowie den Kontrast zwischen der Vergangenheit und dem ‚Hier und Jetzt‘: Während die Figuren in den Gesprächsszenen ihre Vergangenheit erzählen, zeigen die Beobachtungsszenen ihr Leben in der Gegenwart auf. Die jeweiligen Auswirkungen der Geschichte der Fabrik 420 auf das Leben der einzelnen Protagonisten sind unterschiedlich. Doch Jia Zhangke lässt seine Protagonisten nicht in beliebiger Reihenfolge, sondern chronologisch auftreten, von der alten bis hin zur jungen Generation, wie bereits erwähnt. Über diese verschiedenen Stationen – vom ersten Erzählenden He, der 1948 geboren wurde, bis hin zur letzten Protagonistin Su Na, geboren 1982 – werden die Veränderungen von Fabrik und Gesellschaft im Laufe der Zeit für den Zuschauer anschaulich sichtbar. Vergleicht man die chronologisch angeordneten Lebensgeschichten miteinander, so ist zu erkennen, dass für die alte Generation der Arbeiter der kommunistische Kollektivismus und die Planwirtschaft, für die junge Generation hingegen die individuelle Freiheit und die Anpassung an die Marktwirtschaft die maßgeblichen Normen darstellen. Im Spannungsfeld von ‚Innen‘ und ‚Außen‘, von Normen und Abweichung, von Anpassung und Ablehnung, spielen die Protagonisten jedoch eine passive Rolle, da sich die Normen und somit die Matrix, anhand derer sich ‚Innen‘ und ‚Außen‘ bestimmen lassen, im Lauf der Zeit verändern. Die Abweichung der Protagonisten der alten und mittleren Generationen von den gesellschaftlichen Normen wird durch die Veränderung der Normen selbst verursacht. Sie haben sich, im Vergleich zur jungen Generation, an die neue marktwirtschaftlich orientierte Gesellschaft nicht (erfolgreich) angepasst, sondern bleiben sozusagen anachronistisch ihrer alten Welt verhaftet. Insofern kann die Veränderung der Normen hinsichtlich des Verhältnisses zwischen gesellschaftlichem ‚Innen‘ und ‚Außen‘ nur durch eine Analyse der gesamten, narrativ im Erzählbogen von der alten bis zur jungen Generation gespannten Struktur sichtbar gemacht werden.

7.4.3.2 Die Konfrontation zwischen dem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘

Oben wurde gezeigt, dass die soziale Ausgrenzung der Figuren zum Ausdruck gebracht wird durch die Verbindung von Beobachtungsszenen, die das alltägliche Leben der Protagonisten abbilden, und Gesprächsszenen, die in einzelnen Sequenzen ihre Vergangenheit aufrollen. Diese Verknüpfung unterstreicht dadurch, dass sie die Veränderung der Lebensverhältnisse der Protagonisten sichtbar macht, den Kontrast zwischen dem gesellschaftlichen ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘. Während die Gesprächsszenen bei den ersten drei Protagonisten (Hes Gruppenleiter Wang, Hao Dali und Gu Minhua) deren gesellschaftliche Stellung im ‚Innen‘ in ihrer Jugendzeit vermitteln, legt die Kamera mittels der Aufnahmen aus ihrem alltäglichen Leben ihren aktuellen Zustand im ‚Außen‘ offen.

Im Vergleich dazu geben die Gesprächsszenen, in denen es um die letzten beiden Protagonisten Zhao Gang und Su Na geht, deren nachdrückliche Ablehnung der alten Normen wieder, und die Beobachtungsszenen zeigen gleich darauf ihren Erfolg in der Gegenwart. Die 17. Sequenz beginnt mit Beobachtungsszenen. Die Kamera zeigt Su, die ein modernes Leben führt: Sie fährt einen neuen Volkswagen, kleidet sich modern, tritt selbstbewusst auf und geht geschickt mit Menschen um. Im folgenden Interview erfährt man, dass sie als sogenannter ‚Buyer‘ arbeitet, d. h. sie fährt regelmäßig nach Hongkong und kauft für reiche Leute in Chengdu Markenkleidung ein. Dabei erhält sie eine gute Provision. Su erzählt im Interview noch, dass sie aus einer Familie kommt, in der bereits die Eltern in dieser Fabrik arbeiteten. Ihr Vater fühlt sich heute als Rentner nicht mehr gebraucht und verkriecht sich zu Hause, wohingegen ihre Mutter immer noch hart in einer Fabrik arbeitet. Su erzählt ausführlich von den Arbeitsbedingungen ihrer Mutter, die bei hoher Lärmbelastung schwerer körperlicher Arbeit ausgesetzt ist. Durch den Vergleich von Sus wohlhabendem Leben und der eintönigen und harten Fabrikarbeit ihrer Mutter lässt sich erkennen, dass Su sich als Vertreterin der jungen Generation an die neue Normen angepasst hat und von der Marktwirtschaft profitiert. Su gehört nun zum gesellschaftlichen ‚Innen‘ – ihre Eltern stehen im ‚Außen‘.

Die Beobachtungs- und Gesprächsszenen bilden innerhalb der einzelnen Sequenzen jeweils eine Konfrontation zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ ab, indem sie die Veränderung persönlicher Lebensverhältnisse

darstellen oder Lebensverhältnisse miteinander vergleichen. Durch die Darstellung eines ‚Innen‘ wird das ‚Außen‘ also noch offensichtlicher.

Neben der Verknüpfung von Beobachtungs- und Gesprächsszenen sind es auch der Abriss der Fabrik und der gleichzeitige Aufbau des neuen Wohnblocks „24 City“, die den Kontrast zwischen dem gesellschaftlichen ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘ eindringlich vermitteln. Im Film wird der Prozess des Abrisses der Fabrik mit dokumentarischer Kamera chronologisch dargestellt (Seq. 2, 4, 10, 12, 14 und 16). Der Prozess des Übergangs der Fabrik vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ wird dadurch offensichtlich, dass der Wohnkomplex „24 City“ als das neue ‚Innen‘ zur gleichen Zeit auf diesem Gelände aufgebaut wird, während die alte und schäbige Fabrik Schritt für Schritt liquidiert wird (Seq. 12 und 14).

7.4.4 Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene

Eine Kategorisierung des Films *24 City* als Dokumentarfilm oder Spielfilm wird durch das Aufbrechen der Gattungskonventionen erschwert. Der Film scheint auf den ersten Blick ein Dokumentarfilm zu sein. Vor allem die zum Teil sehr persönlichen Erzählungen und Gedanken erzeugen bei den Zuschauern in hohem Maße den Effekt von Authentizität. Jia Zhangke tritt als Autor in seinem Film in den Hintergrund. Er ist im Film nicht zu sehen, der Zuschauer hört nur ab und zu seine Stimme während der Interviews. Seine Protagonisten sprechen in langen Einstellungen über sich, ihre Lebensgeschichte, das Erwachsenwerden und ihre Beziehung zur Fabrik. Die Interviews werden in einer den Protagonisten gewohnten Umgebung durchgeführt, z. B. in ihrem Zuhause, in der Fabrik oder in ihrem Büro. Dies ist von Jia auch so gewollt – die Protagonisten sollen sich während des Erzählens vor der Kamera möglichst sicher fühlen.⁴⁸⁴ Der Abriss der Fabrik wird auch dokumentarisch aufgenommen. Auch wesentliche Aspekte der ästhetischen Gestaltung wie Kameraarbeit und Lichtgestaltung entsprechen dem Stil eines Dokumentarfilms. Außerdem bezeugen die Archivbilder die genauen Zeit-

484 Jia erklärte in einem Interview, er habe ganz bewusst die den Protagonisten vertrauten öffentlichen oder privaten Räume als Orte für die Gespräche ausgewählt.

und Ortsangaben sowie die Identifizierung der Akteure sowie Zeitungen die Authentizität der filmischen Storys.

Der dokumentarisch-ästhetische Modus dieses Films vermittelt den Zuschauern einen starken Effekt von Authentizität. Gleichzeitig versucht er, eine Distanz der Zuschauer gegenüber den filmischen Storys zu schaffen. Im Folgenden wird die Inkongruenz zwischen den auf der narrativen Ebene erzählten filmischen Storys und der ästhetischen Gestaltung anhand verschiedener Aspekte konkret herausgearbeitet, um folgende These zu begründen: Während die narrative Ebene des Films das ‚Innen‘ und ‚Außen‘ konstruiert und den Bewegungsprozess der Figuren vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ abbildet, bietet die ästhetische Gestaltung dem Zuschauer eine Anregung zum Nachdenken über die filmischen Storys und damit zusammenhängende gesellschaftliche Wandlungsprozesse.

Aufbrechen des Kontinuitätssystems

1) Auftritt bekannter Schauspieler

Obwohl der Film als Dokumentarfilm angekündigt wird, ist er nicht ohne Weiteres dieser Gattung zuzuordnen, er weist vielmehr auch Merkmale eines Spielfilms auf. Das Auffälligste besteht darin, dass insgesamt vier Schauspieler die Protagonisten des Films verkörpern. Normalerweise ist es selbstverständlich, dass die Personen im Dokumentarfilm keine Schauspieler sein sollten. Da die hier auftretenden Schauspieler in China sehr bekannt sind, ist es für den Zuschauer von vornherein fraglich, ob die von ihnen erzählten Storys real sind, obwohl zu den von diesen Akteuren verkörperten Figuren ganz konkrete persönliche Informationen in schriftlicher Form (wie Geburtsdatum, Arbeitsstelle, Berufsgang) gegeben werden. Damit ist die Glaubwürdigkeit der von den Schauspielern erzählten Geschichten für die Zuschauer schwer einzuschätzen – was es ihnen wiederum erleichtert, sich von den filmischen Storys zu distanzieren. Der Auftritt der vier bekannten Schauspieler bildet also ein Moment der Inkongruenz mit dem dokumentarischen Gestaltungsmodus, da dadurch das Wahrheitsversprechen des Dokumentarfilms sehr herausgefordert wird.

Genau deswegen sollte man nach der Bedeutung der Schauspieler in diesem Film fragen. Die längsten Gespräche im Film werden von Schauspielern dargestellt (Tabelle D1: Sequenzprotokoll). Allein der große zeitliche Anteil dieser Gespräche zeigt, dass sie im Film eine wichtige Rolle spielen sollen. Die von den Schauspielern erzählten Storys weisen deutlich mehr zeitliche Konsistenz und Vollständigkeit auf als die anderen Storys. Hao Dali (dargestellt von Lü Liping, Seq. 9) erzählt z. B. nicht nur die Geschichte der Fabrik, sondern auch noch, dass sie mit 18 Jahren Mutter wurde, unterwegs beim Umzug ihr Kind verlor, in den 1960er Jahren zur Blütezeit der Fabrik Wohlstand erlebte und nun mit finanziellen Problemen zu kämpfen hat. Damit wird ihr gesamtes bisheriges Leben kurz und knapp skizziert. In ähnlicher Weise erklärt Gu Minhua (dargestellt von Joan Chen, Sequenz 13) nicht nur ihr ursprüngliches Motiv für die Annahme der staatlichen Arbeitszuweisung in der Fabrik 420, sondern sie berichtet auch von Liebesgeschichten aus ihrer Jugendzeit, beruflichen Probleme in den mittleren Jahren sowie den damit für sie verbundenen Kämpfen und Kompromissen. Ähnlich ist es auch bei den anderen zwei fiktiven Figuren (Song Weidong in der 10. und Su Na in der 16. Sequenz): Sie schildern ihre bisherigen Lebenswege und erklären die Motive bzw. Gründe für alle wichtigen Entscheidungen. Im Gegensatz dazu berichten die realen Fabrikarbeiter meist von einzelnen Lebensabschnitten, die bei ihnen einen tiefen Eindruck hinterlassen haben und die sie nicht vergessen können. Andere Lebensphasen und wichtige Fragen bleiben für den Zuschauer aber oft ungeklärt.⁴⁸⁵ Schließlich werden die Schauspieler mit ihren Erzählungen gleichmäßig auf die Gruppen der alten, mittleren und jungen Generation verteilt. So wird den Zuschauern durch die ausführlichen Darstellungen der Schauspieler eine zeitlich vollständige Geschichte der Fabrik 420 vermittelt. Schließlich zeigen die Protagonisten, die von den Schauspielern gespielt werden, im Gegensatz zu den realen Fabrikmitarbeitern mehr Emotionen.

Aus den oben genannten Gründen liegt der Beitrag bzw. die Besonderheit dieser Erzählungen der Schauspieler darin, das historische Geschehen und den politischen, wirtschaftlichen und ideologischen

⁴⁸⁵ Jia Zhangke hat in einem Interview in Cannes selbst zugegeben, dass es ihm schwerfiel, die Arbeiter überhaupt zum Reden bringen. Die Gründe dafür liegen laut Jia einerseits darin, dass diese der Meinung seien, ihre Geschichte sei gar nichts Besonderes, und andererseits darin, dass in den Erinnerungen an die Vergangenheit viel Unangenehmes steckt. Vgl. Platzen, 2009, S. 56.

Wandel im Rahmen von jeweils relativ vollständigen Geschichten von Einzelnen überhaupt erzählbar zu machen, ohne auf den Ausdruck individueller Empfindungen und Erfahrungen verzichten zu müssen. Die Erzählungen der Schauspieler helfen dem Zuschauer dabei, die Geschichte der Fabrik in ihrer Ganzheit, d. h. in ihrem zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext, zu begreifen.

Die Regisseur selber legt zu der augenfälligen Vermischung von Dokumentation und Fiktion nahe: „Für mich wird Geschichte von Fakten und Fantasie gemeinsam gebildet.“⁴⁸⁶ Für Jia handelt es sich weniger um die Wiedergabe tatsächlicher einzelner Storys als vielmehr um die Vermittlung einer normalerweise praktisch nicht erfahrbaren ganzen Geschichte. Er will das Leben der Protagonisten nicht bildlich repräsentieren und bewerten. Der Film zielt stattdessen auf ein ‚Empfinden der Geschichte‘.

2) Porträt-Bilder

Die Flüchtigkeit des filmischen Bildes wird mehrmals durch statische Porträt-Bilder beruhigt, die wie Stilleben aus dem Fluss der filmischen Bewegung herausragen. Insgesamt kommen fünf Porträt-Bilder im Film vor, wie in der Tabelle D1 im Anhang gezeigt. Diese Bilder stärken die Authentizität der Geschichten. Aus der Tabelle D1 ist aber auch ersichtlich, dass diese Porträt-Bilder keinen besonderen Beitrag zur Dramaturgie der jeweiligen Sequenzen leisten. Im Gegenteil, sie verringern sogar die Konzentration des Zuschauers, weil sie seinen Sehgewohnheiten hinsichtlich bewegter Bilder widersprechen.

Darüber hinaus werden alltägliche Gegenstände von früher gezeigt, wie eine Mensakarte, Zeitungen, Ausweise für Prüfungen, Richtlinien zur Benutzung des Unterhaltungsraums; auch diese werden als statische Bilder gezeigt (siehe Abb. 35). Diese Aufnahmen vermitteln zwar die Authentizität der erzählten Storys, stellen aber keinen unmittelbaren und direkten Zusammenhang mit ihnen her. Sie lenken daher eher von den Aussagen der Figuren ab, reproduzieren im Kopf des Rezipienten längst bekannte Aussagen und Bilder aus der erzählten Zeit.

486 Übersetzung der Autorin. Jia Zhangke, 2011, S. 249. Im Original: „对我来说, 历史就是由事实和想象同时构筑 的。“



Abb. 35) Seq. 5 (00:08:55) Arbeitsausweis von He Xikun.

3) Lyrik:

Es gibt insgesamt fünf Gedichte, die in schriftlicher Form zur Darstellung kommen (siehe Abb. 36). Diese nicht-diegetischen Schriftelemente stehen entweder am Anfang oder am Ende einer Sequenz. Tabelle D1 listet die Texte der Gedichte, ihre jeweilige Quelle und Funktion auf. Vergleicht man Texte und Quellen der Gedichte mit dem jeweiligen Thema der Sequenz, wird deutlich, dass die Gedichte nicht als Informationsvermittlung fungieren. Die fünf lyrischen Zitate stammen aus sehr bekannten Gedichten und nehmen eine mit dem jeweiligen Bild gleichberechtigte Stellung ein: Sie bewerten die Fabrik und die Stadt Chengdu oder sie fassen Lebenserlebnisse der Figuren poetisch zusammen. Insofern spielen sie die Rolle eines persönlichen Kommentars, einer emotionalen Wertung der filmischen Storys. Durch die Lyrik, die die Lebensgeschichten bzw. das bildlich Gezeigte von außen resümiert und bewertet, wird der Zuschauer wiederum vom filmischen Geschehen entfernt und beginnt, als Außenstehender über das filmisch Dargestellte nachzudenken.



Abb. 36) Seq. 13 (01:11:27) Die zwei Verse aus einem der bekanntesten klassischen chinesischen Romane „Der Traum der roten Kammer“ kommentieren Gus Schicksal.

4) Landschaftsdarstellungen:

Wie zuvor erwähnt, wird der Abriss der Fabrik 420 dokumentarisch aufgenommen, zu sehen sind diese Aufnahmen immer zwischen zwei Interviews. Da aber der Abriss der Fabrik selbst keinen direkten Zusammenhang zu den Storys der Befragten aufweist, liegt die Funktion dieser Aufnahmen eher darin, die Zuschauer kurzzeitig von den gerade erzählten Storys zu ‚befreien‘. Auf diese Weise erhalten die Zuschauer eine Möglichkeit zum Nachdenken über die Einzelschicksale und die damit verbundene Zeitgeschichte.

5) Kameraarbeit und Schnitt:

Die Inkongruenz lässt sich auch durch die Kameraarbeit und den Schnitt aufzeigen. Die Kamera zeigt z. B. während des Interviews auch unbeteiligte Personen und Dinge. Die Gewohnheit des Zuschauers, jedes Zeichen mit Bedeutung zu versehen, lässt ihn hier sozusagen in ein Bedeutungsloch fallen. Die sechste Sequenz ist ein gutes Beispiel dafür. Während des Gesprächs mit Guan Fengjiu im Vordergrund spielen zwei

für den Film ehr unwichtige Personen auf einer Bühne im Hintergrund Federball (siehe Abb. 37). Diese Bühne wird dazu noch hell erleuchtet. Das bewegte und hell beleuchtete Federballspiel lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich.



Abb. 37) Seq. 6 (00:14:39) Guan Fengjiu spricht über den Umzug der Fabrik, während Federball auf einer Theaterbühne gespielt wird.



Abb. 38) Seq. 9 (00:34:25) Interview mit Hao Dali

Außerdem werden die Gespräche mit den Protagonisten, also lange, unbewegliche Einstellungen, oft durch Schwarzblenden unterbrochen, so dass der Zuschauer diesem Schnitt unvermeidlich ausgesetzt ist:⁴⁸⁷ Da dem Zuschauer bei diesen Schwarzblenden das Bild für einige Momente entzogen wird, hat er Zeit, Überlegungen hinsichtlich der Protagonisten und der von ihnen erzählten Storys anzustellen. Die Schwarzblenden lassen also das Gesagte nachklingen und tragen somit zu einer Steigerung der mentalen Aktivität des Zuschauers bei.

Auch die Perspektive der Kamera und die Einstellungsgröße begünstigen, dass die Zuschauer sozusagen nüchtern bleiben. Die Kamera konzentriert sich während der Interviews auf die Mimik und Gestik der Protagonisten, wobei der Filmemacher Jia als der Fragende im *Off* bleibt. Die Kamera zeigt die Erzählenden niemals aus der Unter- oder Obersicht, sondern ist „gleichberechtigt“ in Augenhöhe des Gesprächspartners positioniert (siehe Abb. 38). Die emotionale Wirkung wird aufgrund dieser Kameraperspektive reduziert und der Zuschauer kann sich aus der Beobachtungsposition heraus ein nüchternes Urteil bilden.

Bild-Ton-Verhältnis

1) Überlegenheit der gesprochenen Sprache gegenüber Bildern:

Im Film *24 City* verlieren die Bilder als zentrales Medium des Films während der Gespräche mit den Protagonisten ihr ‚Privileg‘. Im Gespräch erinnern sich die Protagonisten an ihre Vergangenheit, wobei keine dieser vergangenen Geschichten durch filmische Bilder repräsentiert wird. Stattdessen bleibt die Kamera mit Naheinstellungen beinahe unbeweglich auf die interviewten Protagonisten gerichtet; diese über mehrere Minuten andauernden Gesprächsszenen bestehen jeweils nur aus ein oder zwei Einstellungen. Die visuelle Lust des Films wird in diesem Sinne aufgehoben. Statt des Bildes dient die gesprochene Sprache als Informationsquelle für den Zuschauer. Das heißt, dass die Bilder

⁴⁸⁷ Während der acht Interviews kommen Schwarzblenden insgesamt 16 Mal vor, davon dreimal in der 7. Sequenz, zweimal in der 9. Sequenz, zweimal in der 11. Sequenz, viermal in der 13. Sequenz, zweimal in der 15. und dreimal in der 17. Sequenz.

(der Figuren im Interview) und die gesprochene Sprache (die erzählte Vergangenheit) hier sozusagen keine gleichrangigen Informationen vermitteln – die eigentliche Informationsquelle ist die Sprache. Um die erzählten Storys nachzuvollziehen, wird der Zuschauer zur aktiven Mitarbeit angeregt. Der Zuschauer muss sich an der gesprochenen Sprache orientieren, sich mittels seines Vorwissens die erzählten Storys der Protagonisten vorstellen und das Erzählte geistig nacherleben. So wird dem Zuschauer viel freier Raum für die Konstruktion und Interpretation der filmischen Storys gegeben. Der mangelnde, eben durch die geringe Zahl der Einstellungen während der Interviews so reduktionistische Bezug der Bilder zur gesprochenen Sprache verhindert das vollkommene Hineinversetzen des Zuschauers in die filmischen Storys.

2) Populäre Lieder:

Insgesamt kommen im Film sechs populäre Lieder vor. Das Sequenzprotokoll D1 im Anhang gibt den Inhalt der Liedtexte wieder, enthält eine Erklärung des Hintergrundes der Lieder und eine Beschreibung der Bildebene zu den populären Liedern. Alle Lieder waren in China einmal sehr bekannt, haben sich in der kollektiven Erinnerung eingepreßt und stehen symbolisch für eine bestimmte Epoche in China. Insofern unterscheiden sich diese Lieder vom üblichen Fall von Musik im Film, die der filmischen Handlung unterlegt ist und sie unterstützt. Diese populären Lieder dagegen sind hochgradig selbstreflexiv, sie sind zum Teil unabhängig von der filmischen Handlung, ziehen so Aufmerksamkeit auf sich und sind als eine eigene Ebene der Sinnbildung erkennbar. Die Funktion dieser Lieder besteht darin, den Zuschauer an das mit diesen Liedern verbundene Zeitalter zu erinnern. Sie wirken für die Wahrnehmung als ein selbstständiges Objekt. Daher unterstützen sie wiederum eine nüchterne Haltung der Zuschauer gegenüber dem filmischen Geschehen.

Die Tabelle D1 macht deutlich, ob dem Zuschauer die Bilder und der Ton der populären Lieder identische Information liefern und ob die Lieder einen Bezug auf das filmische Geschehen aufweisen. Es ist zu erkennen, dass drei von den sechs Liedern nicht gleichzeitig mit dem dokumentarischen Bild aufgenommen, sondern in der Postprodukti-

on hinzugefügt wurden.⁴⁸⁸ Diese drei populären Lieder besitzen keinen offensichtlichen Zusammenhang mit den laufenden Filmbildern und werden einfach als zusätzliche Tonspur darübergelegt.⁴⁸⁹ Die laufenden Bilder und die Lieder fungieren weder als gegenseitige Ergänzung noch als ein konstruierter Widerspruch. Aufgrund dieser Nicht-Zusammengehörigkeit der gelieferten Informationen der Bilder einerseits und der populären Lieder andererseits wird die Aufmerksamkeit und Konzentration des Zuschauers auf den Film gestört. Zwei von diesen drei Liedern wiederum beziehen sich zwar auf die vorher erzählten Lebensgeschichten der Protagonisten, aber durch die zeitliche Verschiebung wird die Empathie des Zuschauers für die filmischen Storys reduziert, er bleibt mit seiner Wahrnehmung bzw. Reflexion durch den Einfluss der Lieder eher außerhalb der Storys des Films. Insofern kann festgestellt werden, dass der Einsatz dieser populären Lieder dazu führt, dass der Zuschauer mittels der Selbstreflexivität der Lieder aus der filmischen diegetischen Welt herausgeholt wird. So entwickelt sich auch in dieser Hinsicht beim Zuschauer die Möglichkeit des Nachdenkens über die Zeitgeschichte und die Gesellschaft, eines Nachdenkens, das über das Interesse am Protagonisten hinausgeht.

7.4.5 Zwischenfazit

Die erste Hypothese lautete, dass dieser Film die wichtigsten Dimensionen der vom gesellschaftlichen Wandel verursachten sozialen Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart darstellt. Die vorliegende Studie geht davon aus, dass diese Hypothese auch von diesem Film bestätigt wird. Dies ist einerseits bedingt durch den großen Anteil von Sequenzen mit der Thematik sozialer Ausgrenzung an der Gesamtheit der Sequenzen (56 %), andererseits dadurch, dass alle neun Kategorien in diesem Film angelegt sind. An erster Stelle steht die Dimension „Abweichungen von Normen und Werten“. Diese Dimension ist insoweit relevant, als, wie oben dargestellt, die Fabrik und die Mitarbeiter der alten Generation nicht mehr gebraucht werden. Sie entsprechen also

488 Die drei Lieder kommen in den Sequenzen 10, 11 und 15 in Form von *voice over* vor. Siehe Tabelle D1 im Anhang.

489 Die anderen drei Lieder werden synchron eingesetzt (die Musikquelle ist im Bild zu sehen) und sie weisen selbstverständlich einen Bezug auf das laufende Bild auf.

den Normen und Werten der gegenwärtigen Gesellschaft nicht mehr, da sich die Normen bzw. Maßstäbe für ‚Innen‘ und ‚Außen‘ im Laufe der Zeit verändert haben. Die Abweichung der Figuren und der Fabrik von den gesellschaftlichen Normen und Werten wird also durch die Veränderung der Normen und Werte selbst verursacht. An zweiter Stelle stehen die Dimensionen der „schlechten Arbeit“ und der „seelischen Belastungen“. Schlechte Arbeit manifestiert sich mit Blick auf diesen Film hauptsächlich darin, dass die Figuren Erfahrungen mit schlechten Arbeitsbedingungen machen bzw. davon berichten. Seelische Belastungen zeigen sich dann, wenn die Figuren über fatale Lebenserfahrungen und Schicksalsschläge wie Entlassung, Liebesunglück und Kindesverlust oder starke Emotionen wie Traurigkeit und Unmut berichten. Am wenigsten häufig sind die Dimensionen „Arbeitslosigkeit“, „natürlich bedingte Schwäche“ und „Ohnmacht“.

Auch die zweite Hypothese, nämlich dass im Film Prozesse bzw. Übergänge von Figuren vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ oder Zustände im ‚Außen‘ zu erkennen sind, wird in diesem Film bestätigt. Prozesse vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ sind bei den Figuren He Xikun, Gruppenleiter Wang (Seq. 5), Hou Lijun (Seq. 7), Hao Dali (Seq. 9) und Gu Minhua (Seq. 13) zu erkennen. Diese Prozesse werden in erster Linie durch die Verbindung von Beobachtungs- und Gesprächsszenen zum Ausdruck gebracht. Diese jeweilige Verknüpfung verdeutlicht die Veränderung der Lebensverhältnisse der einzelnen Protagonisten und teilt damit den Zuschauern mit, dass die Protagonisten vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ übergehen bzw. aus dem ‚Innen‘ herausfallen. Auch die Fabrik 420 ist in diesem Zusammenhang, wie dargelegt, als Figur zu betrachten. Durch die Darstellung der einstigen Verbundenheit der Mitarbeiter mit der Fabrik sowie ihres gegenwärtigen Ablasses ist auch ein Prozess dieser Fabrik vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zu erkennen.

Die dritte Hypothese, nämlich dass die Dokufiktion den Zuschauern eine Möglichkeit zum Nachdenken über die soziale Ausgrenzung bietet, wird durch die Filmanalyse ebenfalls bestätigt. Trotz äußerlicher Merkmale eines Dokumentarfilms weist dieser Film Elemente des Spielfilms auf, da vier bekannte Schauspieler auftreten. Der Beitrag der Erzählung der Schauspieler liegt darin, den Prozess der sozialen Ausgrenzung der Figuren und des dahinter stehenden politischen, wirtschaftlichen und ideologischen Wandels in einer relativ vollständigen Geschichte von Einzelnen überhaupt darstellbar, erzählbar zu machen,

ohne auf den Ausdruck individueller Empfindungen und Erfahrungen verzichten zu müssen. Der gesellschaftliche Wandel wird anhand von Einzelschicksalen für die Zuschauer greifbar. Abstrakte Termini wie „staatliche Fabrik“, „wirtschaftliche Reform“ oder „Marktwirtschaft“ werden in diesem Film durch individuelle Schicksale personalisiert und emotionalisiert. Andererseits zeichnet sich der Film auf der Ebene der Ästhetik durch einen dokumentarischen Darstellungsmodus aus. Dieser Modus vermittelt den filmischen Storys starke Authentizität und bewirkt, dass das Publikum nicht vollständig in die Storys des Films eintaucht. Dies wird, wie dargelegt, insbesondere durch die folgenden Aspekte bewirkt: Das Einsetzen vieler Porträt-Bilder, statische Fotos, Lyrik, populären Lieder, Landschaftsdarstellungen, Kameraarbeit und Schnitt sowie gesprochene Sprache statt Bilder (wenige Einstellungen während der Interviews). Zudem erinnert die ästhetische Gestaltung die Rezipienten ständig an die von ihnen vorgestellten Wirklichkeitsbilder, die sich auf die Zeitgeschichte um die Fabrik 420 beziehen. Daher gründet das Empfinden der Zuschauer letztlich auf einer Erfahrung, die die Geschichte der Fabrik 420 und der Protagonisten in ihrer historischen und gesellschaftlichen Ganzheit vermittelt. Auf diese Weise bietet dieser Film den Rezipienten eine Möglichkeit zum Nachdenken über die soziale Ausgrenzung der Figuren im historisch-gesellschaftlichen Kontext.

8 Resümee der empirischen Untersuchung

Dieses Kapitel resümiert die Ergebnisse der im letzten Kapitel durchgeführten Filmanalyse. Hinsichtlich der zentralen Fragestellung, wie die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft in Jias Filmen reflektiert wird, wurden drei differenzierte Teilfragen aufgegriffen. Es wurden drei Hypothesen als Antworten auf diese Fragen herausgearbeitet. Mit Blick auf die durchgeführte Filmanalyse wurden dann die Untersuchungen der vier Filme auf diese Fragen hin skizziert und die dazugehörigen Hypothesen überprüft. Die Ergebnisse der vier einzelnen Filmanalysen werden schließlich resümiert und mit ihrer Hilfe die Hypothesen noch einmal ausführlich dargestellt.

1) Die erste Teilfrage bezog sich darauf, inwieweit die Dokufiktionen von Jia Zhangke die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart reflektieren. Dazu wurde folgende Hypothese erarbeitet: Die Dokufiktionen von Jia Zhangke zeigen die wichtigsten Dimensionen der durch die Modernisierung verursachten sozialen Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart. Um diese Hypothese zu überprüfen, wurden anhand soziologischer Untersuchungen neun Dimensionen sozialer Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft herausgearbeitet. Im Folgenden wird die Anlage dieser Dimensionen in allen vier Filmen zusammengefasst.

Ergebnisse zur Anlage der Dimensionen im Überblick

| Dimension | Anzahl der Sequenzen | | | | | Anteil an allen Filmsequenzen ⁴⁹⁰ |
|---|----------------------|-----------|------------|---------|-----------|--|
| | Pick-pocket | The World | Still Life | 24 City | insgesamt | |
| 10. Armut | 3 | 6 | 9 | 3 | 21 | 21 % |
| 11. Geldmangel | 2 | 3 | 7 | 2 | 14 | 14 % |
| 12. Schlechte Wohnverhältnisse | 1 | 2 | 2 | 2 | 7 | 7 % |
| 20. Ohnmacht | 7 | 1 | 3 | 1 | 12 | 12 % |
| 30. Schlechte Arbeit | 9 | 4 | 5 | 4 | 22 | 22 % |
| 31. Illegale Arbeit | 9 | 3 | 2 | 0 | 14 | 14 % |
| 32. Unqualifizierte Arbeit | 0 | 1 | 3 | 4 | 8 | 8 % |
| 40. Arbeitslosigkeit | 0 | 1 | 2 | 1 | 4 | 4 % |
| 50. Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung | 0 | 3 | 2 | 2 | 7 | 7 % |
| 60. Verlust von sozialen Beziehungen | 7 | 2 | 6 | 2 | 17 | 17 % |
| 70. Seelische Belastungen | 2 | 9 | 1 | 4 | 16 | 16 % |
| 80. Natürlich bedingte Schwäche | 0 | 0 | 3 | 1 | 4 | 4 % |
| 90. Abweichungen von Normen und Werten | 6 | 4 | 5 | 6 | 21 | 21 % |
| 100. Andere | 1 | 0 | 0 | 1 | 2 | 2 % |
| Anzahl der Sequenzen mit sozialer Ausgrenzung insgesamt | 18 | 23 | 15 | 10 | 66 | 67 % |

Quelle: Eigene Darstellung (Anzahl aller Filmsequenzen: 98)

490 Bei allen Prozentangaben handelt es sich um gerundete Werte.

Gestützt auf die obige Tabelle geht diese Studie davon aus, dass die Hypothese zur ersten Teilfrage bestätigt werden kann. Dies lässt sich anhand zweier Punkte begründen: Zum einen beziehen sich 66 von 98 Filmsequenzen (67 %) auf mindestens eine Dimension sozialer Ausgrenzung. In den einzelnen vier Filmen liegt der Anteil zwischen 78 % (*Pickpocket*) und 56 % (*Still Life* und *24 City*).⁴⁹¹ Es bezieht sich also in jedem Film mehr als die Hälfte der Sequenzen auf die Thematik sozialer Ausgrenzung. Dieser hohe Anteil legt nahe, dass soziale Ausgrenzung in den Filmen eine große Rolle spielt. Zum anderen sind alle neun Dimensionen in den vier Filmen angelegt. Die am häufigsten dargestellten Dimensionen sind „Schlechte Arbeit“ (22 %), „Abweichungen von Normen und Werten“ (21 %) und „Armut“ (21 %). Im Mittelfeld finden sich „Verlust von sozialen Beziehungen“ (17 %), „seelische Belastungen“ (16 %), sowie „Ohnmacht“ (12 %). Die geringste Häufigkeit weisen „Arbeitslosigkeit“ (4 %) und „natürlich bedingte Schwäche“ (4 %) auf.

Im Folgenden werden die Ergebnisse zu den einzelnen Dimensionen nach ihrer Häufigkeit aufgeschlüsselt, um zu verdeutlichen, wie sie in den einzelnen Filmen abgebildet sind. Die Dimension „Schlechte Arbeit“ (22 %) ist in allen vier Filmen angelegt. Sie ist in den Filmen in Form der Thematisierung illegaler und unqualifizierter Arbeit vertreten. Als Protagonisten der „illegalen Arbeit“ finden sich in den Filmen ein Dieb (Wu in *Pickpocket*), zwei Prostituierte (Anna in *The World* und die Frau X in *Still Life*) sowie Helfer eines Zwangsumzugs (der Bruder Mark in *Still Life*). Illegale Arbeit spielt in *Pickpocket* eine große Rolle in der Entwicklung der filmischen Story: Der Protagonist Wu verliert wegen seiner illegalen Arbeit als Dieb Freunde und Freiheit. In allen weiteren drei Filmen tritt illegale Arbeit jedoch nur als Ergebnis der materiellen Not der Figuren zutage. Unqualifizierte Arbeit, die durch schwere körperliche Arbeit und schlechte Arbeitsbedingungen gekennzeichnet ist, ist in den Filmen mehrfach vertreten, etwa durch Bergleute und Abbrucharbeiter (Han in *Still Life*), Bauarbeiter (Erguniang in *The World*) und Fabrikarbeiter (Arbeiter in *24 City*).

„Abweichungen von sozialen Normen und Werten“ (21 %) sind in allen Filmen präsent und somit gehört diese Dimension zu den am häufigsten vorkommenden. Die Normen und Werte, gegen die verstoßen bzw. von denen abgewichen wird, sind dabei sowohl solche der traditionellen chinesischen Gesellschaft als auch solche der Gegenwartsge-

491 Siehe die einzelnen Filmanalysen, also Kapitel 7.1, 7.2, 7.3 und 7.4.

sellschaft. In *Pickpocket* und *24 City* taucht diese Dimension am häufigsten auf (je 6 Sequenzen). Wus Freund Yong, seine Geliebte Mei und sein Kumpen Tu wenden sich vom Protagonisten Wu ab, obwohl Wu aufrichtig zu ihnen ist und sie ernst nimmt. Das Verhalten des Freundes, der Geliebten und des Kumpens weicht hier von den traditionellen Werten und Normen der chinesischen Gesellschaft ab.⁴⁹² In *24 City* zeigt sich diese Dimension darin, dass die Lebens- und Denkweisen der alten Mitarbeiter und auch der Zustand der Fabrik 420 von den Normen der gegenwärtigen Gesellschaft abweichen. In *The World* und *Still Life* bezieht sich die Dimension „Abweichungen von Werten und Normen“ darauf, dass sich die Figuren Seitensprünge erlauben oder in ihren (Ehe-) Beziehungen nicht den gängigen, erwarteten Normen entsprechen.

Die Kategorie „Armut“ (21 %) ist ebenfalls in allen vier Filmen zu finden und stellt außerdem eine der häufigsten Kategorien dar. Die Armut spiegelt sich einerseits in der finanziellen Not der Figuren und andererseits in ihren schlechten Wohnverhältnissen wider. Dass das Thema häufig anzutreffen ist, hängt nicht nur mit der Bedeutung dieser Dimension als solcher zusammen, sondern auch damit, dass Armut des Öfteren als Auslöser für die Entwicklung der filmischen Handlung inszeniert wird. In *Pickpocket* verursacht Armut den Familienkonflikt bei Wu: Seine Eltern haben kein Geld dafür, selbst ein Geschenk für ihre zukünftige Schwiegertochter zu besorgen. Daher schenkt seine Mutter der zukünftigen Schwiegertochter den goldenen Ring weiter, den Wu seiner Mutter zum Geschenk gemacht hatte. Wu ist deswegen sehr verärgert und als Folge wird Wu von seinem Vater verjagt. Auch in *The World* dient Armut als wichtiger Anlass für die Entwicklung des Plots: Aus Geldgründen ist Anna, trotz der damit verbundenen Trennung von

492 Erwähnenswert ist, dass sich das Phänomen des abweichenden Verhaltens nicht beim Protagonisten Wu zeigt, der sozial ausgegrenzt wird, sondern bei den Nebenfiguren, die sich noch im ‚Innen‘ der Gesellschaft befinden, wie der erfolgreiche Unternehmer Yong. Das legt nahe, dass die soziale Ausgrenzung einer Figur im Film, so wie sie konstruiert ist, nicht ausschließlich von einer einzelnen Dimension bestimmt wird. Wie die Hypothese zur zweiten Teilfrage besagte, die durch die Filmanalyse bestätigt wird, entspricht der Status der Ausgrenzung einem Zustand, der dadurch gekennzeichnet ist, dass sich eine Figur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ befindet, oder dem Prozess der Bewegung einer Figur vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘, der den Zuschauern den Eindruck der sozialen Ausgrenzung vermittelt. Sind die Figuren also nur von Merkmalen einer einzelnen Dimension betroffen, so ist soziale Ausgrenzung bei ihnen nicht unbedingt festzustellen.

ihrer Familie, aus Russland nach Peking gekommen, wo sie im Beijing World Park arbeitet, und des Geldes wegen arbeitet sie schließlich auch als Prostituierte. Erguniang macht abends für Geld Überstunden auf der Baustelle und kommt dabei ums Leben. In allen vier Filmen werden außerdem schlechte Wohnverhältnisse gezeigt, die als unmittelbarer Ausdruck der schlechten wirtschaftlichen Lage der Figuren dienen. Zudem betrifft die Armut in Jias Filmen häufig nicht nur einzelne Personen, sondern eine bestimmte Menschengruppe: In *Still Life*, wo die Dimension „Armut“ im Vergleich der vier Filme am häufigsten vorkommt, leiden die Einheimischen in der Gegend des Drei-Schluchten-Staudamms unter ihrer finanziellen Not und ihren schlechten Wohnverhältnissen. Im Film *The World* ist es die Gruppe der Wanderarbeiter, die allgemein von Armut betroffen ist, und in *24 City* ist es die ältere Generation der Mitarbeiter der Fabrik 420.

Die Dimension „Verlust von sozialen Beziehungen“ (17 %) bezieht sich in den Filmen überwiegend auf Liebes- und Ehebeziehungen. In *Still Life* spielt diese Dimension eine große Rolle für die Entwicklung des filmischen Plots: Um seine seit 16 Jahren von ihm getrennt lebende Frau und seine Tochter zu finden, kommt Han in die Stadt Fengjie am Yangtse. Shen, die sich von ihrem Mann bereits vor mehreren Jahren getrennt und seit zwei Jahren keinerlei Kontakt mehr zu ihm hat, sucht diesen in Fengjie. In *Pickpocket* und *The World* erleben die Figuren Misserfolge in ihren Liebesbeziehungen: Mei kehrt sich von Wu ab. Die Liebesbeziehung von Erxiao und Fei zerbricht wegen Erxiaos Entlassung. In *Pickpocket* ist unter dieser Dimension nicht nur die Liebesbeziehung zu fassen, sondern außerdem die Beziehungen zu Freunden, Familie und Kumpan: Der Protagonist Wu verliert im Lauf der Handlung einen Freund, seine Geliebte, seine Familie und seinen Kumpan. Hao Dali verliert in *24 City* während des Umzugs der Fabrik ihr einziges Kind und leidet an Einsamkeit im Alter.

Die Dimension der „seelischen Belastungen“ (16 %) kommt in den Filmen relativ häufig vor. Im Film können die Gefühle der Figuren durch schauspielerische Darstellung gut zum Ausdruck gebracht werden. Diese Dimension betrifft in den Filmen verschiedene Aspekte des Lebens: Die Figuren zeigen Unmut, Trauer und Enttäuschung bei Problemen in der Liebe (Wu in *Pickpocket*, die Liebenden in *The World* und Gu Minhua in *24 City*), bei dem Verlust von Freundschaft (Wu in *Pickpocket*), Familientrennung (Hou Lijun in *24 City*), Schicksalsschlägen (Hao Dali in *24 City*) oder ihrer Entlassung (Hou Lijun in *24 City*).

Die Dimension „Ohnmacht“ (12 %) ist in alle vier Filme zu finden. Zwei Mal bezieht sich diese Dimension auf einen Zwangsumzug (der Umzug von Geng Sheng in *Pickpocket* und der des Wirts He in *Still Life*). Die Figuren müssen wegen eines Bauprojekts der Regierung gegen ihren Willen umziehen. In *Pickpocket* und *The World* zeigt sich Ohnmacht außerdem im Konflikt zwischen Staats- und Gesetzesmacht auf der einen Seite und Wu und Erxiao als Dieben auf der anderen. In *Pickpocket* zieht sich der Konflikt durch die gesamte filmische Story und spielt eine wichtige Rolle für die Fortsetzung der filmischen Handlung. Die Ohnmacht von Wu wird mehrfach anhand seiner Flucht und seiner Festnahme gezeigt. Und schließlich wird Ohnmacht auch in *Still Life* anlässlich eines Streits um eine höhere Entschädigung thematisiert, zu dem es zwischen den Bewohnern der Gegend des Drei-Schluchten-Damms und einem Beamten des Umsiedlungsbüros kommt. Zusätzlich ist zu erwähnen, dass sich die Dimension der Ohnmacht meist auf sensible gesellschaftliche Themen bezieht und die Filme einen gesellschaftskritischen Unterton aufweisen, mit dem der Filmemacher das Risiko der Zensur und damit eines Misslingens seiner Filme eingegangen ist.

Die „Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung“ (7 %) ist in den Filmen vergleichsweise wenig angelegt und nur in *The World*, *Still Life* und *24 City* zu finden. In *Still Life* zeigt sich diese Dimension in einem Streit, den die Familie eines behinderten Mitarbeiters mit dem Fabrikdirektor hinsichtlich der Forderung nach Schadenersatz führt. In *The World* lässt sich vermuten, dass Anna zum Opfer einer gesetzlosen, gewalttätigen Macht wird; zum einen muss sie zwangsweise ihren Pass abgeben; zum anderen entdeckt ihre Kollegin Tao auf ihrem Rücken eine große, frische Wunde. In *24 City* werden die Mitarbeiter eines staatlichen Unternehmens zu Opfern der wirtschaftlichen Reformen.

„Arbeitslosigkeit“ (4 %) und „natürlich bedingte Schwäche“ (4 %) kommen in den Filmen am seltensten vor. Gründe für die Arbeitslosigkeit der Figuren in den Filmen sind indes sehr vielfältig. In *The World* wird Erxiao wegen Diebstahls entlassen. Die einheimischen Frauen in *Still Life* sind wegen des Abrisses der Stadt und damit aufgrund des wirtschaftlichen Niedergangs arbeitslos und in *24 City* verliert Hou Li-jun infolge der wirtschaftlichen Reformen ihren unbefristeten Arbeitsplatz in der Fabrik 420. Als „natürlich bedingte Schwäche“ kann die Behinderung des ehemaligen Fabrikarbeiters in *Still Life* ebenso gelten wie im selben Film der Umstand, dass die Hoffnungen bei der Jobsuche bei

dem Mädchen Chunyu aufgrund seiner Minderjährigkeit gar nicht zu erfüllen sind; in die gleiche Kategorie fällt das Alter von Hes Gruppenleiter Wang in *24 City*.

Abschließend soll noch die Auffangkategorie „andere“ (2 %) konkreter aufgeschlüsselt werden. Die einzelnen Themen sind hier sehr vielfältig, wobei familiäre Belastungen und Probleme im Vordergrund stehen: Mei in *Pickpocket* hat eine sehr schwierige Familie. In *24 City* hat Wang, also der ehemalige Gruppenleiter von He Xikun, seine kranke Familie zu pflegen.

Außerdem ist durch die Filmanalyse zu erkennen, dass in Jias Filmen hauptsächlich die alltäglichen Probleme und Verwirrungen der einfachen Menschen im Vordergrund stehen. Politisch sensible Themen und Ereignisse wie z. B. ein Zwangsumzug werden zwar in Form von Ohnmacht, Rechtsverletzung und Interessenbeeinträchtigung widergespiegelt, aber sie stehen eher im Hintergrund. So wird die politische Parteinahme der Filme auf ein Minimum reduziert. In Jias Filme ist also keine engagierte Parteinahme für die Menschen im ‚Außen‘ zu beobachten, sein Anliegen ist vielmehr die Gleichbehandlung der Menschen. Dies legt nahe, dass Jia seine Filme nicht als Mittel der Politik versteht, sondern sie sind ein künstlerischer Ausdruck des alltäglichen Lebens und der Erfahrungen der einfachen Menschen vor dem Hintergrund der Modernisierung der chinesischen Gesellschaft.

2) Die zweite Teilfrage lautete, wie Jias Dokufiktionen den Eindruck der sozialen Ausgrenzung einer bestimmten Figur erzeugen. Im Rahmen der theoretischen Auseinandersetzung wurde die Hypothese herausgearbeitet, dass die Dokufiktionen den Zustand, in dem sich eine Figur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ befindet, oder den Prozess des Herausfallens einer Figur vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ schildern. Diese Hypothese wird durch die Filmanalyse bestätigt: In allen vier Filmen werden entweder die Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ verortet oder es ist ein Prozess der Bewegung vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zu erkennen. Die soziale Ausgrenzung stellt sich bei Wu in *Pickpocket* als ein Prozess der Verlagerung vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ dar, der durch den Verlauf der filmischen Handlung konstruiert wird: Wu verliert nacheinander Freunde, Geliebte, Familie, Kumpan und seine Freiheit. In *The World* zeichnet sich die soziale Ausgrenzung dadurch aus, dass sich die Figuren bereits im ‚Außen‘ befinden: Die Figuren sind in ihrem Alltag ständig mit Problemen konfrontiert. Bei ihnen herrschen Frustrati-

on und Unmut, es fehlt ihnen an Geborgenheit, Selbstbewusstsein und Geld. Ihre Träume und Ansprüche an das Leben können sie kaum verwirklichen. Ein glückliches Leben stellt der Film am Ende für keine Figur in Aussicht. Diese Verortung im gesellschaftlichen ‚Außen‘ ist auch in *Still Life* erkennbar: Die Figuren leiden unter schlechten Lebensverhältnissen und sind mit verschiedenen Problemen konfrontiert, die durch den Abriss der Stadt verursacht werden. Diese existenziellen Probleme haben sie im gesamten Verlauf des filmischen Plots, ohne dass sie gelöst werden könnten. Darüber hinaus erzeugt die Stadt Fengjie, wo die filmische Story stattfindet, beim Zuschauer den Eindruck eines gesellschaftlichen ‚Außen‘, da sie ständig weiter abgebaut wird und immer mehr Menschen diesen Ort verlassen. In *24 City* ist bei vier Figuren ein Prozess der Bewegung vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zu erkennen. Die Verbindung aus Beobachtungs- und Gesprächsszenen in diesem Film verdeutlicht die Veränderungen der Lebensverhältnisse der einzelnen Protagonisten infolge der wirtschaftlichen Reformen und zeigt dem Zuschauer damit die Verlagerung der Protagonisten vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘. Außerdem entspricht auch die Geschichte der Fabrik 420, die mit den Storys der Figuren eng verbunden ist, einem Prozess der Bewegung vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ – in früherer Zeit war sie von großer Bedeutung für den Staat und spielte eine zentrale Rolle im Leben der Arbeiter, jetzt aber wird sie nicht mehr gebraucht und kann abgerissen werden.

Das gesellschaftliche ‚Außen‘ in den Filmen wird aber auch durch den Kontrast zum ‚Innen‘ zum Ausdruck gebracht. In *Pickpocket* wird das gesellschaftliche ‚Außen‘ bei Wu durch die Konflikte zwischen Wu und den Figuren, die das ‚Innen‘ repräsentieren, verdeutlicht, also durch seine Konflikte mit der Staats- und Gesetzesmacht, mit dem Freund Yong als einem anerkannten und erfolgreichen Unternehmer sowie mit dem Polizisten Hao, der für die Staatsmacht steht. Auch in *The World* wird die Verortung der Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ durch den Kontrast zum ‚Innen‘ zum Ausdruck gebracht. Zum ‚Innen‘ gehören der Beijing World Park, der für Globalisierung und Modernität steht, glanzvolle Modenschauen und die Lebensträume der Figuren, welche zwar ganz schlichte, eigentlich banale Träume sind, für deren Verwirklichung die Figuren aber große Mühen aufwenden. Die Figuren haben im Alltag ständig Berührungspunkte mit dem ‚Innen‘, wodurch ihre tatsächliche gesellschaftliche Stellung im ‚Außen‘ noch offensichtlicher wird. In *Still Life* treten einige Figuren, welche ‚innen‘ positioniert

sind, in Erscheinung – Figuren, die sich durch große Macht auszeichnen: Die mächtigste, zugleich unsichtbare ‚Figur‘ ist hier das Projekt des Drei-Schluchten-Staudamms. Für ihn wird die Stadt abgerissen und die Einwohner müssen ihre Heimat verlassen. Für die staatliche Macht stehen außerdem Ding, die Vorsitzende der Abrissarbeiten, ihr Geliebter Bin, der für die Zwangsumsiedlungen zuständig ist, und Herr Y, der allein durch seine bloße mündliche Anweisung die gesamte Beleuchtung einer großen Überführungsbrücke reguliert. In diesem Film weisen die Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ direkte oder indirekte Beziehungen zu den Figuren im ‚Innen‘ auf. Durch diese Vernetzung ist das gesellschaftliche ‚Außen‘, in dem sich die Figuren der einheimischen Umsiedler befinden, sehr offensichtlich. In *24 City* kommt das ‚Innen‘ in Form eines Lebens im Wohlstand zur Geltung, das den gesellschaftlichen Normen entspricht. Bei der älteren Generation verdankt sich dies der starken Verbundenheit ihrer Protagonisten mit dem großen staatlichen Unternehmen, bei der jüngeren Generation ihrer Anpassung an die Marktwirtschaft. In den Beobachtungs- und Gesprächsszenen innerhalb der einzelnen Sequenzen findet die Konfrontation von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ ihren filmischen Ausdruck. Dadurch wird das ‚Außen‘ besonders hervorgehoben. Der Kontrast zwischen ‚Innen‘ und ‚Außen‘ wird außerdem verdeutlicht durch die Räumung der Fabrik 420 zugunsten des aus marktwirtschaftlichen Gründen errichteten neuen Wohnkomplexes „24 City“.

Die Ergebnisse der Filmanalyse zeigen, dass sich das gesellschaftliche Verhältnis von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ im Film – anders als in den soziologischen Studien – nicht anhand der einzelnen Dimensionen sozialer Ungleichheit bestimmen lässt, vielmehr wird dieses Verhältnis – genauer: der Wandel einer Lebenssituation, des sozialen Status einer Figur – im Zuge der filmischen Handlung aufgebaut. Es sind also vor allem die filmischen Erzählstrategien, die den Eindruck der sozialen Ausgrenzung der Figuren erzeugen. Die filmische Handlung setzt die Figuren, die sich im ‚Außen‘ befinden, mit denen, die im ‚Innen‘ positioniert sind, in Beziehung (in *Still Life*), baut einen Konflikt zwischen ihnen auf (in *Pickpocket*), verdeutlicht die Veränderung der Lebensverhältnisse der Figuren (in *24 City*) oder unterstreicht die Distanz zwischen alltäglicher Realität und dem Traum der Figuren (in *The World*). So sind das gesellschaftliche ‚Innen‘ und das ‚Außen‘ in allen vier Filmen deutlich zu erkennen.

3) Die dritte Teilfrage zielte darauf ab, welche Funktion die Dokufiktion als Mischform von Dokumentar- und Spielfilm für die Darstellung der Thematik sozialer Ausgrenzung erfüllt. Dazu wurde folgende Hypothese aufgestellt: Die Dokufiktionen von Jia bieten dem Zuschauer einen Reflexionsraum über die Problematik sozialer Ausgrenzung. Diese Hypothese wird durch die Filmanalyse bestätigt. Im Folgenden werden die Analyseergebnisse zu dieser Teilfrage zusammengefasst.

Der dokumentarische Darstellungsmodus leistet einen entscheidenden Beitrag für die Illustration der sozialen Ausgrenzung. Jias dokumentarischer Darstellungsmodus zeichnet sich insbesondere aus durch die Beobachtungsform. Der Filmemacher will nicht – etwa in Form des Kameraarrangements – eingreifen. Es gilt, keine begrenzten Zeiträumen zu setzen, sondern alles in ‚Echtheit‘ einzufangen. Die filmische Beobachtung soll dabei der menschlichen Wahrnehmung möglichst nahe kommen und vermittelt so den Eindruck eines direkten Wirklichkeitsbezugs.⁴⁹³ Dieser Darstellungsmodus umfasst Aspekte wie die Plansequenz, Laiendarsteller, Dialekt, on location oder Naturlicht, das einer Ästhetik des Realismus entspricht; diese Mittel werden in allen untersuchten Filmen eingesetzt. Die Funktion des dokumentarischen Darstellungsmodus ist in erster Linie die der Erzeugung einer starken Authentizität in der Wahrnehmung der Zuschauer; andererseits verstärkt er unmittelbar die Zeitgebundenheit der filmischen Storys.

Der Beitrag der fiktiven Storys in Jias Dokufiktion sollte aber nicht vernachlässigt werden. Die Funktion der fiktiven filmischen Storys liegt darin, die soziale Ausgrenzung der Figuren für die Zuschauer überhaupt wahrnehmbar zu machen. Da die Inhalte (Figuren und Storys) in den Dokufiktionen fiktiv sind, lassen sich die Figuren und Ereignisse nicht im realen Leben identifizieren. Daher haben die Filmemacher viel Freiraum für den Entwurf der Figuren und Storys. Auch vergleichende Beziehungen zwischen dem gesellschaftlichem ‚Innen‘ und dem ‚Außen‘ können leicht konstruiert werden. Durch den Entwurf einer fiktiven Gegenfigur im ‚Innen‘ ist der Zustand einer Figur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ effektiver zum Ausdruck zu bringen. Das naheliegende und wirksame Mittel dazu ist die Darstellung zwischenmenschlicher Bezie-

493 Dieser Darstellungsmodus entspricht im Grunde genommen dem „observational mode“, den Nichols als Modus der Wirklichkeitsdarstellung versteht. Daneben gibt es bei Nichols noch den „expository mode“, den „interactive mode“, den „reflexive mode“, den „performative mode“ sowie den „poetic mode“. Vgl. Nichols, 1991, S. 32.

hungen, die die fiktiven Storys leicht veranschaulichen können. Durch die Filmanalyse ist es zu erkennen, dass die Handlungen der fiktiven filmischen Storys die Figuren im ‚Außen‘ mit denen im ‚Innen‘ vernetzen, Konflikte zwischen ihnen aufbauen, die Veränderungen des Lebensverhältnisse der Figuren verdeutlichen und die Distanz zwischen Realität und Träumen der Figuren unterstreichen. Auf diese Weise werden der Prozess der Verlagerung einer Figur vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ bzw. Zustände von Figuren im ‚Außen‘ zum Ausdruck gebracht.

Außerdem ist zu beobachten, dass die fiktiven filmischen Storys die soziale Ausgrenzung innerhalb der kurzen Filmzeit erzählerisch deutlich machen. Dies lässt sich anhand der Analyse anhand der zweiten Teilfrage erkennen. Der Prozess einer Figur vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘, der sich in der sozialen Realität oft über einen längeren Zeitraum erstreckt, kann einfacher dargestellt werden. Ginge es um eine reale Person, müsste der Filmemacher viel Zeit investieren, um den Prozess zu verfolgen und aufzunehmen.

Darüber hinaus haben die fiktiven Storys im Vergleich zum Dokumentarfilm das Potenzial, Einzelaspekte der sozialen Ausgrenzung in der chinesischen Gesellschaft einsichtiger darzustellen, indem die Dialoge der Figuren sorgfältig entworfen werden und die filmische Handlung zusammenhängend aufgebaut wird. Daher können fiktive Storys gegenüber Dokumentationen die Erfahrungsfülle von Menschen, die von sozialer Benachteiligung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft betroffen sind, effektiver repräsentieren. Diesbezüglich sagt Jia: „Die ‚Realität‘ in der zwischenmenschlichen Beziehung zu begreifen, ist für den Spielfilm leichter als für den Dokumentarfilm. Das wirkliche Leben, dem die Figuren im Dokumentarfilm auszuweichen versuchen, kann der Spielfilm relativ leicht zeigen.“⁴⁹⁴

Um die Spezifik der Dokufiktionen von Jia in Bezug auf die Darstellung der sozialen Ausgrenzung herauszuarbeiten, wird nun die Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene untersucht. Konkretisiert wird dies in Form einer Analyse des Kontinuitätssystems und der Bild-Ton-Kombination. Im Folgenden wird ein kurzer Überblick zu den Ergebnissen dieser beiden Ansätze gegeben.

494 Übersetzung der Autorin. Jia Zhangke, 2011, S. 226. Im Original: „故事片更容易拍到存在于人际关系中的真实，纪录片中的人物刻意回避的生活正是故事片容易表达的内容。”

Das Kontinuitätssystem

Die Inkongruenz zwischen den fiktiven filmischen Storys und dem dokumentarischen Darstellungsmodus ist dadurch bedingt, dass das dokumentarische Stilmittel beim Erzählen der filmischen Storys das Kontinuitätsprinzip unterbricht und den Zuschauer in die Position des Beobachters versetzt. Der dokumentarische Darstellungsmodus zeigt sich in erster Linie darin, dass alle Gesprächsaufnahmen in den Filmen mit statischer Kamera oder sogar als Plansequenzen ausgeführt werden. Auf das übliche Schuss-Gegenschuss-Verfahren bei Dialogen wird in Jias Filmen verzichtet. Diese Form der Kameraführung kommt bei allen vier Filmen vor und betrifft sowohl Gespräche unter Freunden oder Liebenden wie auch Streitereien zwischen Unbekannten. Manche Gespräche spielen eine sehr relevante Rolle für die Entwicklung der filmischen Handlung, wie das Gespräch zwischen Wu und Mei im Wohnheim in *Pickpocket*, das Wiedersehen zwischen Han und seiner Frau, zwischen Shen und ihrem Mann in *Still Life*, die zwei „Bettgespräche“ zwischen Taisheng und Tao in *The World*. Bei von heftigen Körperbewegungen begleiteten Szenen, wie in einer Situation in *Pickpocket*, in der Wu von einem Polizisten gerügt und durchsucht wird, in der Darstellung der Einheimischen in *Still Life*, die mit einem Beamten um Schadenersatz streiten, sowie der Familie eines behinderten Arbeiters, die mit dem Fabrikdirektor im Konflikt liegt, bleibt die Kamera einfach starr und nüchtern. Dabei werden alle Gesprächsteilnehmer im Bild gleichwertig behandelt, keiner der Protagonisten wird von der Kamera bevorzugt. So können sich die Zuschauer schwerer mit den Figuren identifizieren und die Spannung der Handlungen wird reduziert.

Neben der starren Kamera spielen auch die Landschaftsdarstellungen in Jias Filmen eine wichtige Rolle bei der Herstellung von Inkongruenz zwischen narrativer und ästhetischer Ebene. Dies trifft vor allem auf *The World*, *Still Life* und *24 City* zu. Die Landschaftsdarstellungen, also die Aufnahmen vom World Park in *The World* bzw. der Trümmerlandschaft in *Still Life*, liegen häufig nicht am Beginn einer Sequenz bzw. Szene und sie weisen keinen Zusammenhang zu den nachfolgenden Handlungen auf. So erfüllen diese Landschaftsdarstellungen nicht die Funktion, den Zuschauern als Raumorientierung hinsichtlich der filmischen Handlungen zu dienen. Vielmehr bieten sie den Zuschauern eine Möglichkeit der Reflexion über die vorangegangenen Handlungen. In *24 City* wird der Abriss der Fabrik 420 dokumentarisch aufgenom-

men. Diese Aufnahmen werden immer dann eingesetzt, wenn ein Interview beendet wird und ein neues beginnt, obwohl der Abriss der Fabrik selbst keinen direkten Zusammenhang zu den Storys der Befragten aufweist. Auch hier liegt die Funktion eher darin, den Zuschauern eine Gelegenheit zum Nachdenken über die gerade von den Befragten erzählten Storys und die damit verbundene Zeitgeschichte zu bieten.

Zur Inkongruenz zwischen narrativer und ästhetischer Ebene tragen weiterhin Animationen in *The World* und Porträt-Bilder, Fotos von Figuren und Gegenständen sowie das Einflechten von Lyrik in *24 City* bei. Das dokumentarische Material wird bewusst als Brechung verwendet. Die Animationen in *The World* holen den Zuschauer aus den filmischen Storys heraus und erinnern ihn an die ‚Gemachtheit‘ des Films. Die Porträt-Bilder, Fotos von Figuren und Gegenständen sowie die Lyrik in *24 City* unterbrechen den Fluss der filmischen Handlung, indem sie die Rezipienten ständig an die Zeitgeschichte als Hintergrund der Fabrik 420 erinnern und sie zur Konstruktion eigener Wirklichkeitsbilder anregen.

Aufgrund des dokumentarischen Darstellungsmodus kann sich der Zuschauer schwerer mit den Figuren identifizieren und nicht vollständig in die filmische Handlung hineinversetzen. Stattdessen erinnert der dokumentarische Darstellungsmodus die Zuschauer immer wieder an die mit den filmischen Storys verbundene Zeitgeschichte und den gesellschaftlichen Hintergrund. Auf diese Weise bieten die Dokufiktionen von Jia den Zuschauern eine Reflexionsmöglichkeit zur Thematik der sozialen Ausgrenzung.

In der Erläuterung des methodischen Vorgehens im sechsten Kapitel wurde bereits erwähnt, dass der Effekt, den die Inkongruenz zwischen narrativer und ästhetischer Ebene erzeugt, in gewissem Maße dem „Verfremdungseffekt“⁴⁹⁵ von Bertolt Brecht ähnelt. Daher ist ein Vergleich im Anschluss an die Filmanalyse sehr geboten. Es lassen sich hier einige wichtige Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem epischen Theater von Brecht und Jias Dokufiktionen benennen, um die Funktion der Dokufiktion für die Darstellung sozialer Ausgrenzung noch deutlicher werden zu lassen. Die Gemeinsamkeiten liegen in erster Linie im Moment der „Desillusionierung“⁴⁹⁶: In beiden Ansätzen wird versucht, den Zuschauer zum Betrachter zu machen; die Zu-

495 Knopf, 2006, S. 81

496 Ebd.

schaauer sollen sich nicht mit den Figuren identifizieren und sich dementsprechend auch nicht in die erzählten Storys involvieren lassen. Ein Ein- und Mitfühlen in die Figuren wird also verhindert. „Alle Mittel dienen dazu, die Zuschauer in eine entspannte, beobachtende und damit kritische Haltung zu versetzen.“⁴⁹⁷ Es geht dabei also um Interpretation statt Identifikation. Auf diese Weise sollte es den Zuschauern gelingen, komplizierte gesellschaftliche Vorgänge nüchtern zu beurteilen. Die Gemeinsamkeiten liegen weiterhin darin, dass Brecht wie auch Jias Dokufiktionen danach streben, die Gesellschaft widerzuspiegeln und so den Zuschauer dazu anzuregen, über das Gesehene nachzudenken und es zu reflektieren. Für Brecht sollte der Realismus der Kunst die sozialen und gesellschaftlichen Mechanismen aufdecken, die die Menschen und somit den Verlauf der Geschichte lenken. Im epischen Theater ist der Mensch, vom Konzept her, auf Veränderung angelegt. Das bedeutet, es ist ihm möglich, seine Einstellung zum Leben und zur Umwelt zu überdenken und zu ändern. Jia wiederum will durch seine Filme die Wirklichkeit rekonstruieren und diese rekonstruierte Wirklichkeit den Zuschauern darbieten, die sie sonst, im alltäglichen Leben, nicht wahrnehmen könnten. Dabei richtet sich das Interesse von beiden, von Brecht wie von Jia, auf die Lebensumstände der ‚kleinen Leute‘.

Obwohl die beiden Kunstformen viele Gemeinsamkeiten aufweisen, sind ihre Unterschiede doch sehr offensichtlich. Diese zeigen sich in erster Linie darin, dass Brecht mit seinen Theaterstücken stärker politisch engagiert ist als Jia. Brecht will durch die Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse politische und kulturelle Veränderungen bewirken. Seine Theatertheorie wird stark von der marxistischen Gesellschaftstheorie beeinflusst und er sieht die Aufgabe des Theaters in seiner didaktischen Funktion, also in der Belehrung des Zuschauers, der Aufforderung zum Nachdenken und zum aktiven Eingreifen in der Gesellschaft. Die Kunst „soll die Realität nicht abbilden, sondern zu ihrer Veränderung beitragen, indem sie sie so zeigt, dass in sie eingegriffen werden kann.“⁴⁹⁸ „Unser Theater muss die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. (...) Alle die Lüste und Späße der Erfinder und Entdecker (...) müssen von unserem Theater gelehrt werden.“⁴⁹⁹ Jia dagegen strebt mit seinen Filmwer-

497 Ebd.

498 Müller, 2009, S. 136.

499 Brecht, 1983, S. 5.

ken zwar nach Freiheit des Ausdrucks in der chinesischen Gesellschaft, doch es lässt sich nicht erkennen, dass Jia damit politische Veränderungen vorantreiben will.⁵⁰⁰ Der Unterschied besteht zudem noch darin, dass es bei Brecht die Aufgabe der Verfremdung ist, „dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Einleuchtende, Bekannte zu nehmen und über ihn Staunen und Neugier zu erzeugen“⁵⁰¹. Das findet man in Jias Dokufiktionen nicht. Außerdem bedient sich Brecht des „Historisierens“⁵⁰² der Geschehnisse. Dabei wird das Gegenwärtige als bereits vergangen dargestellt und die vergangenen politischen und gesellschaftlichen Ereignisse werden in ihrer historischen Begrenzung gezeigt. Diese Darstellungsweise ist in Jias Dokufiktionen nicht gegeben. Stattdessen versuchen Jias Filme mithilfe der „Dokumente“ wie z. B. der populären Lieder und Lautsprecher, den Zuschauern das Vergangene zu vergegenwärtigen. Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem epischen Theater von Brecht und Jias Dokufiktionen lassen sich noch anhand vieler anderer Aspekte der jeweiligen künstlerischen Darstellungsmodi aufzeigen, werden hier jedoch nicht in Gänze aufgelistet. Der hier geleistete kurze Vergleich soll dazu dienen, den Leser die Inkongruenz als Mittel oder Technik der Dokufiktionen intensiver und besser verstehen zu lassen.

Bild-Ton-Verhältnis

Außer dem bereits Dargestellten ist in Bezug auf die Inkongruenz zwischen narrativer und ästhetischer Ebene auch das Bild-Ton-Verhältnis von erheblicher Bedeutung. Dies lässt sich an den populären Liedern erkennen. Die Verwendung von populären Liedern kommt in Jias Filmen, wie bereits ausgeführt, so häufig vor, dass sie in drei der hier untersuchten vier Filme zu finden sind: in *Pickpocket*, *Still Life* und *24 City*. In den meisten Fällen weisen die populären Lieder jedoch keinen eindeutigen Zusammenhang zu den auf den bildlichen Ebenen laufenden Handlungen auf – das gilt für die Texte wie für die musikalische Ebene.

500 Oben wurde gezeigt, dass die Dimensionen der Ohnmacht und der Rechteverletzung in Jias Filmen relativ wenig vertreten sind – Dimensionen, in denen sich potenziell politisch sensible Themen und Ereignisse widerspiegeln. Dies legt nahe, dass Jia seine Filme nicht als Mittel der Politik versteht.

501 Brecht, 1967, Band 15, S. 301.

502 Payrhuber, 2004, S. 29.

Insofern dienen sie nicht zur Unterstützung der Stimmung des Films, was bei Musik im Film üblicherweise der Fall ist. Daher ist zu fragen, wie diese Parallelität zu verstehen ist.

Diese populären Lieder in Jias Filmen ziehen durch ihre frühere Bekanntheit die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich, schaffen eine Verbindung zur Zeitgeschichte und stellen sich so einem flüssigen, kontinuierlichen Erzählablauf in den Weg. Insofern tragen die populären Lieder eine narrative Funktion, kreieren eine Narration, die gleichzeitig mit den auf der bildlichen Ebene erzählten filmischen Storys abläuft. Die heterogenen Informationen, die hier auf der bildlichen und der akustischen Ebene parallel geliefert werden, behindern einerseits die Involvierung der Zuschauer in die Welt der filmischen Storys und regen die Zuschauer andererseits an, über die filmische Handlung und die Zeitgeschichte nachzudenken. Diese Funktion der populären Lieder zeigt sich in *Pickpocket* und *24 City* besonders deutlich.

Zum Schluss ist noch ein weiterer interessanter Punkt zu erwähnen, der zwar kein Analyseergebnis im engeren Sinne darstellt, aber mit den dargelegten Ergebnissen in engem Zusammenhang steht: Alle Storys spielen nicht in der Heimat der Protagonisten, sondern in einer Stadt, in der sie sich nur vorübergehend aufhalten – im Grunde in einer für sie fremden Stadt. Die Städte als Handlungsorte spielen in Jias Filmen eine wesentliche Rolle: Unabhängig davon, ob es Städte sind, die sich in einem dynamischen Aufschwung befinden, wie Peking (in *The World*) und Chengdu (in *24 City*), die im Abriss begriffen (Fengjie in *Still Life*) oder von Chaos geprägt sind (Fenyang in *Pickpocket*), prägen alle Städte mit ihrer eigenen Atmosphäre das Leben der Figuren. Auch bietet die Fremdheit den Figuren nicht nur Neues, sondern sie stiftet auch Verwirrung und Unsicherheit. Dies führt zu Problemen im Leben der Figuren. Auf diese Weise wird die Handlung vorangetrieben.

9 Schlussfolgerung und Ausblick

In diesem Kapitel soll an den Ausgangspunkt zurückgekehrt und die Frage beantwortet werden, wie die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft in Jias Dokufiktionen reflektiert wird. Die Ergebnisse der empirischen Studie sollen hier stärker mit den Einsichten verknüpft werden, die sich aus den theoretischen Überlegungen ergeben haben. Zudem wird ein Ausblick auf die Entwicklung der Filme Jias geboten.

Diese Studie untersuchte das Thema der sozialen Ausgrenzung in den Dokufiktionen des chinesischen Regisseurs Jia Zhangke. Jia zeichnet in seinen Filmen die großen Veränderungen der chinesischen Gesellschaft seit der Einführung wirtschaftlicher Reformen und die damit entstandenen sozialen Probleme nach. Mittels der filmanalytischen Forschungsmethode wurde die zentrale Fragestellung thematisiert, indem die aus ihr abgeleiteten Teilfragen beantwortet wurden. Die zentrale Fragestellung dieser Studie war, wie Jias Dokufiktionen die soziale Ausgrenzung in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft reflektieren. Um diese zentrale Fragestellung zu beantworten, wurden drei Teilfragen konzipiert. (1) Inwieweit reflektieren die Dokufiktionen von Jia Zhangke die Thematik der sozialen Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart? (2) Wie erzeugen Jias Dokufiktionen den Eindruck der sozialen Ausgrenzung einer bestimmten Figur? (3) Welche Funktionen erfüllt die Dokufiktion als Mischform von Dokumentar- und Spielfilm für die Darstellung sozialer Ausgrenzung? Für die ausführliche Analyse im Rahmen dieser Studie wurden vier Dokufiktionen von Jia ausgewählt: *Pickpocket*, *The World*, *Still Life* und *24 City*. Im Folgenden werden die theoretischen Auseinandersetzungen und die empirischen Analyseergebnisse in Bezug auf die drei Teilfragen zusammengefasst.

Um herauszufinden, inwieweit Jias Dokufiktionen die soziale Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart reflektieren, wurde im Vorfeld dargelegt, wie diese Problematik in der chinesischen Gesellschaft konkret aussieht. Dafür griff diese Studie im zweiten Kapitel die Ergebnisse soziologischer Untersuchungen auf, die zum Thema sozialer Ungleichheit vorliegen. Es wurde von den Soziologen herausgearbeitet, dass es

die folgenden Dimensionen sind, die das Leben der sozial benachteiligten Gruppen in der gegenwärtigen chinesischen Gesellschaft kennzeichnen: Armut, Ohnmacht, unqualifizierte und illegale Arbeit, Arbeitslosigkeit, Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung, Verlust von sozialen Beziehungen, seelische Belastungen, natürliche bedingte Schwäche sowie schließlich Abweichungen von sozialen Normen und Werten. Diese soziale Ungleichheit stellt sich als Schattenseite der Reform- und Öffnungspolitik seit 1978 dar. Seit den 1980er Jahren hat die soziale Ungleichheit in China extrem zugenommen, vor allem zwischen Stadt und Land sowie zwischen Ost und West. Das Land weist nunmehr eine pyramidenförmige Sozialstruktur auf: Während eine winzige Schicht an Wohlhabenden die geballte Macht über Politik und Wirtschaft innehat, also eine Machtelite darstellt, existiert nur eine kleine Mittelschicht und eine sehr große Unterschicht.

Diese Studie versteht Jias Filme bezüglich dieser Teilfrage als realitätsnahe Bilder über die Thematik der sozialen Ausgrenzung. Dazu wurde die folgende Hypothese aufgestellt: Die Dokufiktionen von Jia stellen die wichtigsten Dimensionen der von Modernisierung verursachten sozialen Ausgrenzung in der chinesischen Gegenwart dar. Die Filmanalyse nutzte die Methode der Inhaltsanalyse, um die Daten bezüglich der Häufigkeit des Auftretens der oben genannten Dimensionen zu erheben. Im Zuge der Filmanalyse war zu erkennen, dass alle genannten neun Dimensionen in den untersuchten Filmen wiederzufinden waren. Die drei häufigsten Ausprägungen sind „Schlechte Arbeit“, „Abweichungen von sozialen Normen und Werten“ und „Armut“. Am schwächsten ausgeprägt sind die Dimensionen „Arbeitslosigkeit“, „Natürlich bedingte Schwäche“ sowie „Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung“.

Die zweite Teilfrage zielte darauf ab, wie Jias Dokufiktionen den Eindruck der sozialen Ausgrenzung einer bestimmten Figur erzeugen. Diesbezüglich ging die vorliegende Studie davon aus, dass Filme ein künstlerisches Zeichensystem sind und mit ihren Darstellungsmitteln das Wahrnehmungssystem der Zuschauer ansprechen. Insofern wurde als evident angesehen, dass eine Figur im Film als sozial ausgegrenzt dargestellt ist. Um die Untersuchung des gesellschaftlichen Phänomens der sozialen Ausgrenzung im Film als einem künstlichen Werk zu ermöglichen, wurde die soziale Ausgrenzung aus der Perspektive der Phänomenologie und der Phänomenologischen Soziologie beleuchtet. Aus dieser Perspektive ist soziale Ausgrenzung als subjektive Erfahrung zu verste-

hen. Dem entsprechend galt es, ein Konzept zu arbeiten, das die subjektive Sinnbildung hinsichtlich sozialer Ausgrenzung offenlegen konnte. Dabei griff diese Studie metaphorische Darstellungen bezüglich der Thematik sozialer Ausgrenzung auf. Die Metaphern stellen der kognitiven Metapherntheorie zufolge die alltägliche Wahrnehmung von Menschen dar. Das Thema der sozialen Ausgrenzung zeichnet sich in nahezu allen Kulturen durch die automatisierte Verwendung zahlreicher metaphorischer Beschreibungen aus, wie ‚Innen-Außen‘, ‚Oberschicht-Unterschicht‘, ‚Kern-Rand‘, ‚Zentrum-Peripherie‘ für das gesellschaftliche Verhältnis. Einerseits gewinnt die soziale Ausgrenzung durch die Metaphern Anschaulichkeit und eine eindruckliche Bildhaftigkeit. Die räumlichen Metaphern kennzeichnen die Wesensstruktur der sozialen Ausgrenzung und machen die soziale Ausgrenzung somit für alle Menschen, egal welcher Kultur, vorstellbar. Andererseits stellen die Metaphern die soziokulturellen Spezifika verschiedener Gesellschaften, wie z. B. Armut, Arbeitslosigkeit, Religion, Teilhabemöglichkeit usw., in den Hintergrund. Demnach wurde das Konzept für die Filmanalyse in dieser Studie herausgearbeitet: Die soziale Ausgrenzung einer bestimmten Figur wird im Film durch die Darstellung des Zustands der Figur im gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder des Prozess des Herausfallens dieser Figur aus dem gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ realisiert.

Durch die Filmanalyse wurde dieses Konzept überprüft. Die im empirischen Teil durchgeführte Filmanalyse wendete bezüglich dieser Teilfrage das hermeneutische Interpretationsverfahren an. Die Analyseergebnisse machten deutlich, dass in den Filmen jeweils bestimmte Zustände der Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ oder Prozesse des Herausfallens bzw. Übergangs vom ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ zu beobachten sind. Dies gilt in jedem untersuchten Film für mehrere Protagonisten. Der Zustand von Figuren im gesellschaftlichen ‚Außen‘ lässt sich daran erkennen, dass diese Figuren vom Anfang bis zum Ende der filmischen Handlung von Problemen umgeben sind. Sie stellen sich diesen Problemen, können sie jedoch bis zum Ende des Films nicht lösen. Ein zuverlässiger Blick in die Zukunft ist bei keiner Figur zu beobachten (dies gilt etwa für die Wanderarbeiter in *The World* und die viele Figuren in *Still Life*). Dass die Figuren am Anfang der filmischen Handlung zum Teil noch ein Leben in Wohlstand führen oder ihr Leben zumindest in Griff haben, aber im Verlauf der Handlung mit Problemen konfrontiert werden, ihr Leben in Schwierigkeiten gerät und sie sich davon bis zum Schluss der Handlung nicht befreien können, entspricht der Darstel-

lung von Prozessen des Herausfallens bzw. Übergangs vom gesellschaftlichen ‚Innen‘ ins ‚Außen‘ (Wu in *Pickpocket*, der ehemalige Gruppenleiter von He, Hou Lijun, Hao Dali und Gu Minhua in *24 City*).

Mithilfe dieses Konzepts gelang es, eine Brücke zwischen dem soziologischen Phänomen der sozialen Ausgrenzung und der künstlerischen bzw. künstlichen Darstellung des Films zu bauen. Damit entstand ein neuer Forschungsansatz für die Untersuchung der Darstellung sozialer Ausgrenzung von Figuren in audiovisuellen Produkten.

Bei der dritten Teilfrage ging es um die Funktion der Dokufiktion als Mischform von Dokumentar- und Spielfilm für die Darstellung sozialer Ausgrenzung. Es wurde erklärt, dass die dokumentarischen Gestaltungsverfahren effektiver darin sind, den Zuschauer zur Vorstellung von Realitätsbildern anzuregen, als das Verfahren des Spielfilms. So wird plausibel, warum die filmischen Storys in Jias Dokufiktionen dem Zuschauer glaubwürdig scheinen, obwohl sie tatsächlich fiktiv sind. Durch die Filmanalyse ist es zu erkennen, dass es bei der Glaubwürdigkeit von Jias Dokufiktionen also nicht unbedingt um ‚authentische‘ Aufnahmen tatsächlicher Ereignisse geht, sondern um den dokumentarischen Gestaltungsmodus: Alltagsbeobachtungen, originale Schauplätze, Dialekte, Interviews oder Archivaufnahmen wurden bewusst mit Schauspielern in Szene gesetzt. Diese Studie legte durch theoretische Auseinandersetzung nahe, dass auch die Dokufiktion wie der Dokumentarfilm den Zuschauer auf die soziale Realität hinweist und in ihm die Imagination über die soziale Realität wachruft. Außerdem werden die Zuschauer vom Film aufgefordert, die fiktiven filmischen Storys mit ihrer konstruierten Wirklichkeit zu verbinden bzw. sie in dieser zu verorten. Genau daraus ergibt sich ein Reflexionsraum über die soziale Realität, der sich in dieser Form von dieser Studie als Spezifik der Dokufiktion erweist. Mit dieser Spezifik erreicht die Dokufiktion etwas, was Dokumentar- und Spielfilm nicht schaffen können. Die Dokufiktion fordert eine andere Rezeptionshaltung als der traditionelle Spiel- oder Dokumentarfilm. In englischsprachigen Studien wurden bislang Effekte wie z. B. Humor, Parodie, Kritik sowie der Eindruck der starken Realitätsannäherung als Resultate dieser Spezifik herausgearbeitet. Die dritte Hypothese lautet daher, dass Jias Dokufiktionen dem Zuschauer einen Reflexionsraum über soziale Ausgrenzung bieten.

In der Filmanalyse wurde die Inkongruenz zwischen den fiktiven filmischen Storys (narrative Ebene) und den dokumentarischen Darstellungsverfahren (ästhetische Ebene) als Konzept aufgegriffen, um die

Spezifik von Jias Dokufiktionen zu analysieren. Dabei konzentrierte sich diese Studie auf zwei Forschungsansätze: auf das Kontinuitätssystem und auf das Bild-Ton-Verhältnis. Methodisch nutzte diese Studie die hermeneutischen Interpretationsverfahren. Anhand der Ergebnisse der Filmanalyse ließ sich feststellen, dass die Inkongruenz zwischen der narrativen und der ästhetischen Ebene vor allem dadurch bedingt ist, dass der dokumentarische Gestaltungsmodus das Kontinuitätssystem des filmischen Erzählens oft unterbricht. Die Zuschauer werden deswegen daran gehindert, sich in die Figuren einzufühlen; so können sie sich nicht vollständig auf die filmischen Storys einlassen. Stattdessen werden sie in die Position eines nüchternen Beobachters versetzt. So erscheinen die Filme sehr distanziert und die Zuschauer konsumieren die filmischen Storys auf sachlicher Ebene, während sie durch die genannten Darstellungsmodi zur Reflexion angehalten werden. Außerdem zeigt die Filmanalyse, dass die bildliche und die akustische Ebene oft inkongruente Bedeutungen vermitteln. Die inkongruenten Bedeutungen erzeugen bei den Rezipienten einen dritten Raum: Die Zuschauer verorten die Figuren und die filmischen Storys in der von ihnen konstruierten gesellschaftlichen Realität. Auf diese Weise bieten Jias Dokufiktionen den Zuschauern eine Reflexionsmöglichkeit hinsichtlich der sozialen Ausgrenzung. Daher kann konstatiert werden, dass Jias Dokufiktionen weder erzählen noch dokumentieren wollen, sondern Gedanken, Ideen und Reflexionen der Zuschauer im Prozess der Rezeption entstehen lassen.

Durch diese Mischform wird Jias Anspruch an Kunst erfüllt: Seine Filme zeigen den Zuschauern mittels fiktiver Storys die soziale Realität, die aus ihren eigenen Alltagserlebnissen schwer erfahrbar ist, und regen sie an, über die soziale Realität insgesamt zu reflektieren. Die Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse in den Dokufiktionen ist im Vergleich zum Dokumentarfilm weniger als objektive, verbindliche und unteilbare Wahrheitsverkündung angelegt, sondern geschieht als unverbindliches Angebot von Interpretation und Sinn. Doch es sind nur Angebote. Die Zuschauer können über die im Film gezeigten Geschichten und Sachverhalte zu Schlussfolgerungen kommen, die nicht notwendig mit dem im Film Dargestellten oder mit den Vorstellungen der Filmemacher übereinstimmen. Jias Dokufiktionen werden auf diese Weise zum Instrument aufklärerischer Gesellschaftskritik, die auf gesellschaftliche Missstände hinweist. Seine Filme wollen nicht unmittelbar politisch eingreifen – doch die Anregung zur Reflexion ist ein klassischer Weg der Aufklärung. Mit seinen Dokufiktionen realisiert Jia

neue Formen und Möglichkeiten der filmischen Darstellung von sozialer Wirklichkeit.

Durch die Auseinandersetzung mit dem Dispositiv der Filme Jias kam diese Studie zu dem Ergebnis, dass Jia als einer der bekanntesten und produktivsten Filmemacher der Sechsten Generation einen Paradigmenwechsel in der chinesischen Filmgeschichte verkörpert. Jia und die anderen Filmemacher der Sechsten Generation bieten den Zuschauern mit ihren persönlichen Perspektiven jene Bilder der sozialen Realität der Gegenwart, die sonst in den 1990er und 2000er Jahren in den üblichen „Mainstream-Medien“⁵⁰³ auf dem chinesischen Festland kaum zu sehen waren. Somit schufen sie eine alternative ‚Gegenöffentlichkeit‘ zu den „Mainstream-Medien“, die die öffentliche Meinung prägten. Diesbezüglich schreibt Jia:

*„Es gibt in jedem Zeitalter [künstlerische] Ausdrucksmöglichkeiten. Seit den wirtschaftlichen Reformen Ende der 1970er Jahre bemühen wir uns darum, solche Ausdrucksmöglichkeiten aus dem Individuum selbst, aus dem Inneren der Menschen und aus einer persönlichen Perspektive zu schaffen, statt uns der Stimme des Mainstreams anzuschließen.“*⁵⁰⁴

Mit dem folgenden Zitat kommentierte Jia seine Arbeit an seinem ersten langen Film *Pickpocket*:

*„Während sich das Land in einer epochalen Wandlung befindet, gibt es kaum oder sehr wenige Regisseure, deren Einstellung weder kommerziell noch politisch ideologisch ist. Das ist meines Erachtens eine Schande für die Filmemacher, immerhin soll man dafür ein schlechtes Gewissen haben. Ich will einen Film machen, der die soziale Realität im Jetzt und Hier reflektiert.“*⁵⁰⁵

503 Als ‚Mainstream-Medien‘ werden hier die Massenmedien in China bezeichnet, also Radio, Fernsehen, Film, Presse und Internet, die den staatlichen Behörden unterstehen und den Medienmarkt in China dominieren.

504 Übersetzung der Autorin. Jia Zhangke, 2011, S. 257. Im Original: 每个时代都存在表达, 但我觉得从70年代末的改革开放一直到现在, 其实我们努力要做的是这个表达要来自个人, 来自内心, 来自一个私人的角度, 而不是依附于一个主流话语的讲述。

505 Übersetzung der Autorin. Jia Zhangke, 2011, S. 54. Im Original: 整个国家处在这样一个关键性转折时期, 没有或者很少有人来做这样一种工作。我觉

Mit seinen Realitätsbildern schließt Jia eine Lücke in der chinesischen Filmlandschaft. Darin liegt der größte Beitrag von Jias Filmen für die chinesische Filmgeschichte: Erst seit Jias Generation kommt es zunehmend zur Thematisierung und Darstellung sozialer Probleme im chinesischen Film – trotz des Drucks der Zensur. Nach über 20 Jahren wird die Bezeichnung „Sechste Generation“ heute seitens der Medien und Filmkritiker nur noch selten erwähnt, da die Filmemacher inzwischen verschiedenste Wege eingeschlagen haben und manche von ihnen mittlerweile sogar in anderen Branchen gelandet sind. Für die chinesische Gesellschaft ist es gleichwohl von großer Bedeutung, dass es die Filmemacher dieser Sechsten Generation gab. In den vergangenen 20 Jahren haben sie die jeweils aktuelle gesellschaftliche Realität auf eine Weise wiedergegeben, haben von ihr solche Wirklichkeitsbilder gezeichnet, wie sie seitens der staatlichen Medien stets marginalisiert, sogar unterdrückt wurden bzw. immer noch werden. Ihre Thematisierung, sei es der Dieb in Jia Zhangkes Werken oder die Schwulen in Zhang Yuzhongs Film *Ost Palast West Palast* (dōnggōng xīgōng, 1996), eröffnen dem Zuschauer weitere Horizonte für die gesellschaftlichen Probleme und die sozial benachteiligten Gruppen als je zuvor. Ihre Werke haben somit zur Entwicklung von Freiheit und Demokratie in der chinesischen Gesellschaft erheblich beigetragen. Es sind Jia und seine Berufskollegen, die das Eis brachen. Heutzutage sind Filme über soziale Probleme, in denen die Filmemacher eigene Ansicht ausdrücken und (soziale) Probleme kritisch thematisieren, für die Zuschauer nicht mehr außergewöhnlich, wenn auch solche Filme weiterhin von der Medienzensur kontrolliert und verfolgt werden. Dies verdankt sich selbstverständlich auch der rasanten Verbreitung der Digitalkamera und der Entwicklung des Internets.

Diese Studie analysierte Jias Filme von 1997 (*Pickpocket*) bis 2008 (24 City). Die neueste Ausformung der besonderen Handschrift Jias lässt sich an seinem neuen Film *A Touch of Sin* (tiānzhùdìng, 2013) erkennen.⁵⁰⁶ Neben der Gemeinsamkeit, die diesen Film mit Jias vorherigen Filmwerken verbindet – die Thematisierung der Erfahrungen sozial

得, 这种状况对于干这一行的人来说实在是一种耻辱一起码从良心上来讲, 我也觉得应该要想法去做一个切切实实反映当下氛围的片子。

506 Jias neuester Film ist *Mountains May Depart* (shanhe guren, 2015). Dieser Film wurde zwar 2015 bei den Filmfestspielen von Cannes gezeigt, er ist aber nicht auf dem Markt veröffentlicht und konnte daher von der Autorin nicht mehr berücksichtigt werden.

benachteiligten Menschen in China –, lässt *A Touch of Sin* auch wesentliche Unterschiede gegenüber den früheren Filmen erkennen. Jia setzt trotz des großen Authentizitäts- bzw. Wahrheitsgehalts hinsichtlich der filmischen Storys⁵⁰⁷ professionelle und bekannte Schauspieler als seine Protagonisten ein. Der klassische dramaturgische Aufbau „Anfang – Entwicklung – Höhepunkt – Ende“ lässt sich in jeder einzelnen filmischen Story (es sind insgesamt vier voneinander unabhängige Storys) dieses Films erkennen. Auf die Plansequenzen, die in Jias vorherigen Filmen häufig vorkommen, wird hier verzichtet. Die Kameraarbeit entspricht dem Verfahren eines Spielfilms. Zwar ist dieser Film ein Do-ku-Hybride, aber er ist keine Dokufiktion mehr, da er realistische Ereignisse und Personen (dokumentarischer Inhalt) mithilfe der Darstellungsverfahren des Spielfilms (fiktionale Form) in Szene setzt. Auf diese Weise erfüllt dieser Film im Vergleich zur Dokufiktion stärker die Funktion der Unterhaltung. Festzuhalten ist jedoch, dass Jia sich weiterhin durch seine große Verantwortung auszeichnet, die er gesellschaftlich auf sich nimmt, indem er sich stets, auch in *A Touch of Sin*, mit den sozialen Problemen im Alltagsleben und dem Schicksal der einfachen Menschen vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels in China auseinandersetzt, wobei er immer wieder große filmkünstlerische Leistungen zeigt. So steht Jia fortwährend an der Schnittstelle von Kunstwerk und Gesellschaft.

Jia ist weiterhin in der Filmbranche aktiv und Stammgast auf den verschiedenen internationalen Filmfestivals. Es kann konstatiert werden, dass Jia seinen Anspruch, die soziale Realität filmisch zu reflektieren, bisher eingelöst hat. Jia gehört sicherlich zu den Regisseuren, die die chinesische Filmlandschaft mit ihren Filmen am meisten bereichert haben: Im chinesischen Film der Gegenwart gibt es keinen anderen Regisseur, der sich so kontinuierlich und produktiv mit den Bildern der sozialen Realität beschäftigt. Daher wird Jias Name heute in den öffentlichen chinesischen Medien oft als Synonym für künstlerische und zugleich realistische Filme verwendet. Während Jias Filme im Inland Chinas nach wie vor kein Kassenschlager sind, verdient der Regisseur immerhin durch den Verkauf seiner Filme auf ausländischen Märkten sowie durch Werbeproduktionen.

Das Genre der realistischen Filme hat sich in den vergangenen 20 Jahren in China weiterentwickelt. Während es in den 1990er Jahren auf

507 Verfilmt werden vier gesellschaftlichen Sensationsnachrichten.

dem chinesischen Festland kaum Filme über soziale Probleme gab, ist hier inzwischen sowohl bei der Produktion selbst als auch im Marketing eine wesentliche Verbesserung zu sehen. Seit 2004 dürfen private Firmen und Personen Filme produzieren. Seit 2005 sind zahlreiche private Gruppen entstanden, die Filmvorführungen betreiben. CCTV (China Central Television) schuf 2011 sogar einen eigenen Sendeplatz für Dokumentarfilme.⁵⁰⁸ Doch die meisten realistischen Filme werden noch immer nicht im Kino vorgeführt. 2014 betrugen die Kasseneinnahmen von realistischen Filmen nur 2,5 % der Einnahmen aller Filme im chinesischen Kino.⁵⁰⁹ Wie sich Jia und seine Berufskollegen mit ihren realistischen Filmen in der Zukunft weiter entwickeln werden, ist abzuwarten. Diesen wichtigen Bereich des chinesischen Kinos, der noch so wenig entwickelt ist, weiter auszubauen und dadurch die chinesische Filmlandschaft zu bereichern und sozialkritisch in die Gesellschaft hineinzuwirken, bleibt für Jia und andere talentierte Filmemacher in China eine spannende und lohnende Aufgabe.

508 CCTV ist der größte der staatlichen chinesischen Fernsehsender. Er wurde 1958 gegründet und konzentrierte sich damals zunächst auf die Nachrichtenberichterstattung, inzwischen verfügt CCTV jedoch über mehr als 15 Kanäle. CCTV-9 ist der Kanal für Dokumentarfilme.

509 Vgl. 2014–2015 nián zhōngguó diànyǐng chǎnyè yánjiū bàogào (China film industry report 2014–2015). S. 11–12. URL: <http://www.rsunvision.com/wp-content/uploads/2015/07/2014–2015.pdf>.

Literaturverzeichnis

- Baldauf**, Christa: Metapher und Kognition. Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher. Frankfurt am Main, 1997.
- Baudry**, Jean-Louis: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster 2003, S. 27–40 (zit. 2003a).
- Baudry**, Jean-Louis: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster 2003, S. 41–62 (zit. 2003b).
- Bazin**, André: Was ist Film? Herausgegeben von Robert Fischer. Übersetzt von Robert Fischer und Anna Düpee. Berlin, 2004.
- Bentele**, Günter / **Brosius**, Hans-Bernd / **Jarren**, Otfried (Hg.): Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft. Wiesbaden, 2006.
- Benveniste**, Emile: Probleme der Allgemeinen Sprachwissenschaft. Aus dem Französischen von Wilhelm Bolle. Frankfurt am Main, 1977.
- Berg**, Jan: Die Fiktion der Nichtfiktionalität. Zur Abbildtheorie von Klaus Wildenhahn. In: Filme N°4/1980, S. 29–31.
- Berli**, Oliver: Grenzen des Aufstiegs. Soziale Ungleichheit und kulturelle Unterschiede als Gegenstand des Films. In: Heinze, Carsten / Moebius, Stephan / Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München, 2012, S. 330–351.
- Berry**, Chris: Jia Zhangke and the Temporality of Postsocialist Chinese Cinema: In the Now (and Then). In: Khoo, Olivia / Metzger, Sean (Hg.): Futures of Chinese Cinema. Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures. Bristol, 2009, S. 111–129.
- Berry**, Chris: Xiao Wu: Watching Time Go By. In: dies. (Hg.): Chinese films in focus. Basingstoke, 2008, S. 250–257.
- Bienk**, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg, 2008.
- Black**, Max: Die Metapher (1954). In: Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. Darmstadt, 1983, S. 55–79.

- Blumenberg**, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt am Main, 1998.
- Bonfadelli**, Heinz: Medieninhaltsforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen. Konstanz, 2002.
- Bordwell**, David / **Thompson**, Kristin: Film Art. An Introduction. Seventh Edition. New York, 2003.
- Bösch**, Matthias: Soziale Sicherung in China. Bestandaufnahme und Ausblick. Marburg, 2012.
- Branigan**, Edward: Narrative Comprehension and Film. London/New York, 1992.
- Brecht**, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt a. M., 1967.
- Brecht**, Bertolt: Über Politik auf dem Theater. Frankfurt am Main, 1983.
- Bresson**, Robert: Notes sur le cinématographe. Paris, 1975. Übersetzt von Tan Jiangxiong und Xu Changming. Peking, 2001.
- Bublitz**, Hannelore: Diskursanalyse als Gesellschafts-,Theorie'. Diagnostik historischer Praktiken am Beispiel der ‚Kulturkrisen‘-Semantik und der Geschlechterordnung um die Jahrhundertwende. In: Bublitz, Hannelore et al. (Hg.): Das Wuchern der Diskurse: Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt am Main, 1999, S. 22–48.
- Bullerjahn**, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg, 2001.
- Burzan**, Nicole: Soziale Ungleichheit. Einführung in die zentralen Theorien. 4. Auflage. Wiesbaden, 2011.
- Cargnelli**, Christian / **Palm**, Michael (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien, 1994.
- Chen** Xihe / **Peng** Jixiang: Lìshǐ yú dāngdài shìyè xià de zhōngguó diànyǐng. (Die chinesischen Filme aus den geschichtlichen und modernen Perspektiven). Guilin, 2010.
- Cheng** Qingsong / **Huang** Ou: wǒ de shèyǐngjī bù sāhuǎng. Xiānfēng diànyǐngrén dàngàn. (Meine Kamera lügt nicht. Aktenordner der Filmemacher-Pioniere). Shandong, 2010.
- Colin**, Nicole / **Schöblier** Franziska / **Thurn**, Nike (Hg.): Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder. Bielefeld, 2012.
- Comolli**, Jean-Louis: Maschinen des Sichtbaren. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster, 2003, S. 63–84.

- Ding** Yajun / **Wu** Jiang (Hg.): Kua wenhua yujing de zhongguo dianying. (Das chinesische Kino im interkulturellen Kontext). Peking, 2009.
- Drechsler**, Hanno / **Hilligen**, Wolfgang / **Neumann**, Franz (Hg.): Gesellschaft und Staat. Lexikon der Politik. 10. Auflage. München, 2003.
- Drees**, Anne: Das Dokumentarische im Animationsfilm. Die Erweiterung dokumentarischer Darstellungsmöglichkeiten durch die Animation in Vincent Paronnauds und Marjane Satrapis „Persepolis“ (2007) und Ari Folmans „Waltz with Baschir“ (2008). Norderstedt, 2011.
- Ebbrecht**, Tobias / **Steinle**, Matthias: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: MEDIENwissenschaft, Nr. 3/2008, S. 250–265.
- Eder**, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. 3. Auflage. Hamburg, 2007.
- Endruweit**, Günter / **Trommsdorff**, Gisela / **Burzan**, Nicole (Hg.): Wörterbuch der Soziologie. 3. Auflage. Konstanz, 2014.
- Farzin**, Sina: Die Rhetorik der Exklusion. Zum Zusammenhang von Exklusionsthematik und Sozialtheorie. Weilerswist, 2011.
- Faulstich**, Werner: Die Filminterpretation. 2. Aufl., Göttingen, 1995.
- Faulstich**, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 2. Aufl., Paderborn, 2008.
- Fischer**, Peter: Phänomenologische Soziologie. Bielefeld, 2012.
- Flicker**, Eva / **Zehenthofer**, Irene: Geschlechternarrationen im Kontext sozialer Ungleichheit. Soziologische Perspektiven auf den jüngeren österreichischen Kinospielefilm. In: Heinze, Carsten / Moebius, Stephan / Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München, 2012, S. 220–244.
- Foucault**, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main, 1973.
- Fröhlich**, Margrit / **Gronenborn**, Klaus / **Visarius**, Karsten (Hg.): Made in China. Das aktuelle chinesische Kino im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche. Marburg, 2009.
- Fröhlich**, Werner D.: Wörterbuch Psychologie. 27. Auflage, München, 2010.
- Früh**, Werner: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis. 6., überarbeitete Auflage. Konstanz, 2007.
- Fürstenberg**, Friedrich: Randgruppen in der modernen Gesellschaft. In: Soziale Welt 16, 1965, S. 236–245.

- Gao Qiang:** duànliè de shèhuì jiégòu yú ruòshì qúntǐ gòujià de fēnxī jí qí shèhuì zhīchí. (Analyse der gebrochenen sozialen Struktur und der Struktur der sozial Schwachen sowie die soziale Hilfe dafür). In: yunnan xingzheng xueyuan xuebao (The Journal of Yunnan Administration College). 2003 (6).
- Godina, Bojan:** Die phänomenologische Methode Husserls für Sozial- und Geisteswissenschaftler. Ebenen und Schritte der phänomenologischen Reduktion. Wiesbaden, 2012.
- Grathoff, Richard:** Milieu und Lebenswelt. Einführung in die phänomenologische Soziologie und die sozialphänomenologische Forschung. Frankfurt am Main, 1989.
- Gukenbiehl, Hermann L.:** Soziologie als Wissenschaft. Warum Begriffe lernen? In: Korte, Hermann / Schäfers, Bernhard (Hg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 8. durchgesehene Auflage. Wiesbaden, 2010.
- Guynn, William Howard:** Der Dokumentarfilm und sein Zuschauer. 1980/90. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin, 1998, S. 266–285.
- Han Peiqi:** Filmzensur in China. In: Schnitt. Das Filmmagazin. Ausgabe #62. Februar 2011, S. 23–25.
- Hanuschek, Sven et al. (Hg.):** Die Struktur medialer Revolutionen. Festschrift für Georg Jäger. Frankfurt am Main, 2000.
- Hattendorf, Manfred (Hg.):** Perspektiven des Dokumentarfilms. München, 1995.
- Hattendorf, Manfred:** Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. 2. Auflage, Konstanz, 1999.
- Haverkamp, Anselm (Hg.):** Theorie der Metapher. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2. Auflage, Darmstadt, 1983.
- He Qinglian:** China in der Modernisierungsfalle. Hamburg, 2006.
- Heinemann, Monika et al. (Hg.):** Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. München, 2011.
- Heinze, Carsten / Moebius, Stephan / Reicher, Dieter:** Perspektiven der Filmsoziologie. Vorwort. In: dies. (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München, 2012, S. 7–14.
- Heinze, Carsten:** Die Wirklichkeit der Gesellschaft im Film. Dokumentarfilme als Gegenstand der Filmsoziologie. In: Heinze, Carsten / Moebius, Stephan / Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München, 2012, S. 78–100.

- Heinze**, Carsten / **Moebius**, Stephan / **Reicher**, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München, 2012.
- Heller**, Heinz-B.: Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Von Keitz, Ursula / Hoffmann, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945. Marburg, 2001, S. 15–26.
- Hickethier**, Knut: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte; 1951–1977. Stuttgart, 1980.
- Hickethier**, Knut: Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells. In: Montage/av. Nr. 4/1/1995, S. 63–84.
- Hickethier** Knut: Film- und Fernsehanalyse. 3. Auflage. Stuttgart, 2001.
- Hillmann**, Karl-Heinz: Wörterbuch der Soziologie. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, 2007.
- Hißnauer**, Christian: MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen. In: Prümm, Karl et al. (Hg.): MEDIENwissenschaft. Rezensionen. Reviews. Themenheft zum Schwerpunkt: Doku-Hybride: Formationen zwischen Dokument und Fiktion, 1/2010, S. 17–28.
- Hißnauer**, Christian: Fernsehdokumentarismus. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. Konstanz, 2011 (zit. 2011a).
- Hißnauer**, Christian: Hybride Formen des Erinnerns: Vorläufer des Doku-Dramas in den 1970er Jahren. In: Heinemann, Monika et al. (Hg.): Medien zwischen Fiction-Making und Realitätsanspruch. München, 2011, S. 183–209 (zit. 2011b).
- Hoffmann**, Kay: Die Wirklichkeit schmilzt dahin wie Schnee unter der Sonne. Von der Inszenierung im Dokumentarfilm. In: Hoffmann, Kay / Kilborn, Richard / Barg, Werner C. (Hg.): Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen. Konstanz, 2012, S. 21–39.
- Hoffmann**, Kay / **Kilborn**, Richard / **Barg**, Werner C. (Hg.): Spiel mit der Wirklichkeit. Konstanz, 2012.
- Hohenberger**, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnologischer Film. Jean Rouch. Hildesheim, 1988.
- Hohenberger**, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: dies. (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin, 1998, S. 8–34.

- Hohenberger**, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin, 1998.
- Hong** Xiaoliang / **Wang** Xuemei: xīnshìjì běijīng chéngshì ruòshì qúntǐ yánjiū. (Studien über die sozial schwachen Gruppen im neuen Jahrhundert in Peking). Peking, 2012.
- Hradil**, Stefan: Soziale Ungleichheit, soziale Schichtung und Mobilität. In: Korte, Hermann / Schäfers, Bernhard (Hg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 8., durchgesehene Auflage. Wiesbaden, 2010, S. 211–234.
- Hu** Angang: Zhōngguó fāzhǎn qiánjǐng (Chinas Entwicklungsperspektiven). Hangzhou, 1999.
- Huo**, Yg / **Huo**, Y. Paul: Conceptions of Employee Responsibilities and Rights in the United States and the People's Republic of China. In: International Journal of Human Resources Management. Heft 4, Nr. 1, 1993, S. 85–111.
- Huster**, Ernst-Ulrich / **Boeckh**, Jürgen / **Mogge-Grotjahn**, Hildegard: Armut und soziale Ausgrenzung – Ein multidisziplinäres Forschungsfeld. In: dies. (Hg.): Handbuch Armut und Soziale Ausgrenzung. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden, 2012, S. 13–44.
- Huster**, Ernst Ulrich / **Boeckh**, Jürgen / **Mogge-Grotjahn**, Hildegard (Hg.): Handbuch Armut und Soziale Ausgrenzung. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden, 2012.
- Iser**, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main, 1991.
- Jäckel**, Michael (Hg.): Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder. Wiesbaden, 2005.
- Jäger**, Siegfried: Dispositiv. In: Kleiner, Marcus S. (Hg.): Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken. Frankfurt am Main/New York, 2001, S. 72–89.
- Jia** Zhangke: „zhōngguó gōngrén fǎngtánlù – èrshìsì chéng jì“ (Interview mit den chinesischen Arbeitern – Stadt 24). Shandong, 2009 (zit. 2009a).
- Jia** Zhangke: diànyǐng, xiǎngfǎ he bànfǎ (Film, Ideen und Methode). Peking, 2009 (DVD) (zit. 2009b).
- Jia** Zhangke: Jiǎ Xiǎng (Jia denkt). 1996–2008. Peking, 2011.
- Jordan**, Stefan / Wendt, Gunna: Lexikon Psychologie. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart, 2010.

- Juhasz**, Alexandra / **Lerner**, Jesse (Hg.): F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing. Minneapolis/London, 2006.
- Juhasz**, Alexandra / **Lerner**, Jesse: Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary. In: dies. (Hg.): F is for phony. Fake Documentary and Truth's Undoing. Minneapolis/London, 2006, S. 1–37.
- Kammler**, Clemens et al. (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar, 2008.
- Kappelhoff**, Hermann: Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin, 2008.
- Khoo**, Olivia / **Metzger**, Sean: Futures of Chinese Cinema. Technologies and Temporalities in Chinese Screen Cultures. Bristol: Intellect Books, 2009.
- Kleiner**, Marcus S. (Hg.): Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken. Frankfurt am Main/New York, 2001.
- Knopf**, Jan: Bertolt Brecht. Berlin, 2006.
- Köbler**, Gerhard: Juristisches Wörterbuch. Für Studium und Ausbildung. München, 2012.
- Korte**, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. 2., durchgesehene Auflage. Berlin, 2001.
- Korte**, Hermann / **Schäfers**, Bernhard (Hg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 8., durchgesehene Auflage. Wiesbaden, 2010.
- Kracauer**, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main, 1964.
- Kramer**, Stefan: Geschichte des chinesischen Films. Stuttgart/Weimar, 1997.
- Kreckel**, Reinhard: Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit. Frankfurt am Main, 1992.
- Kreuzer**, Helmut: Von der Nipkow-Scheibe zum Massenmedium. Hinweise zur Geschichte und Situation des Fernsehens – und zu diesem Band. In: Kreuzer, Helmut / Prümm, Karl (Hg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart, 1979, S. 9–24.
- Kreuzer**, Helmut / **Prümm**, Karl (Hg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart, 1979.

- Kronauer**, Martin: Soziale Ausgrenzung und Underclass: Über neue Formen der gesellschaftlichen Spaltung. In: *Leviathan*, Jg. 25, Heft 1, 1997, S. 28–46.
- Kronauer**, Martin: Exklusion. Die Gefährdung des Sozialen im hochentwickelten Kapitalismus. Frankfurt am Main, 2002.
- Kunz**, Alexa M. / **Schäfers**, Bernhard: Architektur und Stadt im Film. In: *Schroer*, Markus (Hg.) *Gesellschaft im Film*. Konstanz, 2007, S. 14–48.
- Lakoff**, George / **Johnson**, Mark: Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Astrid Hildenbrand. 8. Auflage. Heidelberg, 2014.
- Lebow**, Alisa: Faking what? Making a Mockery of Documentary. In: *Juhasz*, Alexandra / *Lerner*, Jesse (Hg.): *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis/London, 2006, S. 223–237.
- Lenz**, Thomas / **Zillien**, Nicole: Medien und soziale Ungleichheit. In: *Jäckel*, Michael (Hg.): *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. Wiesbaden, 2005, S. 237–254.
- Lesch**, Walter: Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Filmkunst. In: *Lesch*, Walter / *Martig*, Charles / *Valentin*, Joachim (Hg.): *Filmkunst und Gesellschaftskritik. Sozialethische Erkundungen*. Marburg, 2005, S. 13–32.
- Li** Xingming: Dāngdài dàxuéshēng pǔbiàn cúnzài de jǐgè xīnlǐ wèntí jí qí duìcè tàntào (Einige allgemeine aktuelle psychische Probleme unter den Studenten und die Diskussionen über die Lösungen). In: *Xiangtan daxue shehui kexue xuebao* (Social Science Journal of Xiangtan University). Jan. 2002. Vol. 26. No.1, S. 2.
- Link**, Jürgen: Was ist und was bringt Diskurstaktik. In: *kultuRRévolution. Zeitschrift für angewandte Diskursanalyse* 2, Bochum, 1983, S. 60–66.
- Link**, Jürgen: Art. „Dispositiv“. In: *Kammler*, Clemens et al. (Hg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar, 2008, S. 237–242.
- Lipkin**, Steven N. / **Paget**, Derek / **Roscoe**, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining Terms, Proposing Canons. In: *Rhodes*, Gary D. / *Springer*, John Parris (Hg.): *docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson NC, 2006, S. 11–26.

- Luckmann**, Thomas: Von der alltäglichen Erfahrung zum sozialwissenschaftlichen Datum. In: Scrubar, Ilja / Vaitkus, Stevan (Hg.): Phänomenologie und soziale Wirklichkeit. Entwicklungen und Arbeitsweisen. Opladen, 2003, S. 13–26.
- Mai**, Manfred / **Winter**, Rainer: Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film. In: dies. (Hg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln, 2006, S. 7–23.
- Mai**, Manfred / **Winter**, Rainer (Hg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln, 2006.
- Mangold**, Roland / **Vorderer**, Peter / **Bente**, Gary (Hg.): Lehrbuch der Medienpsychologie. Göttingen, 2004.
- Merten**, Klaus / **Schmidt**, Siegfried J. / **Weischenberg**, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen, 1994.
- Merten**, Klaus: Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis. 2., verbesserte Auflage. Opladen, 1995.
- Metz**, Christian: Semiologie des Films. München, 1974.
- Metz**, Christian: Der fiktionale Film und sein Zuschauer. Eine metapsychologische Untersuchung. In: Psyche, Nr. 11, 1994, S. 1004–1046.
- Meurer**, Ulrich / **Oikonomou**, Maria (Hg.): Fremdbilder. Auswanderung und Exil im internationalen Kino. Bielefeld, 2009.
- Mikos**, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz, 2003.
- Mogge-Grotjahn**, Hildegard: Gesellschaftliche Ein- und Ausgrenzung – Der soziologische Diskurs. In: Huster, Ernst Ulrich / Boeckh, Jürgen / Mogge-Grotjahn, Hildegard (Hg.): Handbuch Armut und Soziale Ausgrenzung. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden, 2012, S. 45–59.
- Möhrmann**, Renate (Hg.): Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Berlin, 1990.
- Monaco**, James: Film verstehen. Reinbek bei Hamburg, 1980.
- Müller**, Jürgen E.: Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm TRANSIT LEVANTKADE. In: Hattendorf, Manfred (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München, 1995, S. 127–148.

- Müller**, Jürgen E.: Dispositiv – intermedial? Einige Gedanken zu den dispositiven Zwischen-Spielen des Films. In: Riesinger, Robert F. (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte. Münster, 2003.
- Müller**, Klaus-Detlef: Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung. München, 2009.
- Müller**, Wolfgang: Arbeitskämpfe in China. Chinas Gewerkschaften in der Transformation. In: ISW-Spezial, Nr. 25. München, 2011.
- Mundhenke**, Florian: Polyphone Friktionen – die Analyse von Doku-Hybriden aus rezeptionspragmatischer Perspektive. In: Prümm, Karl et al. (Hg.): MEDIENwissenschaft. Rezensionen. Reviews. Themenheft zum Schwerpunkt: Doku-Hybride: Formationen zwischen Dokument und Fiktion, 1/2010, S. 29–37.
- Nichols**, Bill: Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary. Bloomington/Indianapolis, 1991.
- Nichols**, Bill: Introduction to Documentary. Bloomington, 2001.
- Nieding**, Gerhild / **Ohler**, Peter: Laborexperimentelle Methoden. In: Mangold, Roland / Vorderer, Peter / Bente, Gary (Hg.): Lehrbuch der Medienpsychologie. Göttingen, 2004, S. 355–376.
- Nolte**, Paul: Generation Reform. Jenseits der blockierten Republik. München, 2004.
- Odin**, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Berlin, 1998, S. 286–303.
- Paech**, Joachim: Zur Theoriegeschichte des Dokumentarfilms. In: Journal Film 23/1990–1991, S. 23–29.
- Palm**, Michael: Was das Melos mit dem Drama macht. Ein musikalisches Kino. In: Cargnelli, Christian / Palm, Michael (Hg.): Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen im Film. Wien, 1994, S. 211–232.
- Paugam**, Serge: Armut und soziale Exklusion. Eine soziologische Perspektive. In: Häußermann, Hartmut / Kronauer, Martin / Siebel, Walter (Hg.): An den Rändern der Städte. Frankfurt am Main, 2004, S. 71–96.
- Payrhuber**, Franz-Josef: Literaturwissen. Bertolt Brecht. Stuttgart, 2004.
- Petric**, Vlada: Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis. Cambridge u. a., 1987.
- Platzen**, Maik / **Hu** Qin: Peking Express. Das junge China und seine Filme. Marburg, 2009.

- Platzen**, Maik: „Das Herz schlägt draußen“. Auf der Suche nach Chinas „sechster Generation“. In: Fröhlich, Margrit / Gronenborn, Klaus / Visarius, Karsten (Hg.): *Made in China. Das aktuelle chinesische Kino im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche*. Marburg, 2009, S. 37–62.
- Qian Zaijian / Gao Xiaoxia**: Ruòshì qúntǐ shèhuì bǎohù zhōng zhèngfǔ zérèn de lǐlùn qiúzhèng (Theoretische Analyse über die Verantwortung der Regierung in der sozialen Arbeit bezüglich sozial Schwacher). In: Henan shifan daxue xuebao: zhe she ban (Journal of Henan Normal University: Philosophy and Social Sciences). 06/2002.
- Radermacher**, Ludwig (Hg.): *M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*. Leipzig, 1959.
- Raffaseder**, Hannes: *Audiodesign: Kommunikationskette, Schall, Klangsynthese, Effektbearbeitung, Akustische Gestaltung*. Leipzig, 2002.
- Rauh**, Reinhold: *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Münster, 1987.
- Reinhold**, Gerd / **Lamnek**, Siegfried / **Recker**, Helga: *Soziologie-Lexikon*. 4. Auflage. München, 2000.
- Rhodes**, Gary D. / **Springer**, John Parris: Introduction. In: dies. (Hg.): *docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, NC, 2006, S. 1–9.
- Rhodes**, Gary D. / **Springer**, John Parris (Hg.): *docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, NC, 2006.
- Riesinger**, Robert F. (Hg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster, 2003.
- Rodgers**, Gerry / **Gore**, Charles / **Figueiredo**, Jose B. (Hg.): *Social Exclusion: Rhetoric, Reality, Responses*. Geneva, 1995.
- Roscoe**, Jane / **Hight**, Craig: *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester/New York, 2001.
- Rössler**, Patrick: *Inhaltsanalyse*. Stuttgart, 2005.
- Salber**, Wilhelm: *Die Seele des Films. Eine filmpsychologische Analyse*. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin, 1990, S. 297–316.
- Seier**, Andrea / **Waitz**, Thomas (Hg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*. Münster, 2014.

- Schäfers**, Bernhard: Soziales Handeln und seine Grundlagen: Normen, Werte, Sinn. In: Korte, Hermann / Schäfers, Bernhard (Hg.): Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie. 8., durchgesehene Auflage. Wiesbaden, 2010, S. 23–44.
- Schanze**, Helmut: Metzler Lexikon: Medientheorie – Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar, 2002.
- Schefold**, Sarah: Arbeitslosigkeit, neue Märkte und soziale Differenzierung im urbanen China. Arbeitsblatt Nr. 46. Universität Bern, 2008.
- Schmidt**, G. Manfred: Wörterbuch zur Politik. 3., überarbeitete Auflage. Stuttgart, 2010.
- Schmidt**, Hans-Christian: „Spiel mir das Lied...“ Entwicklungslinien der Filmmusik. In: Universitas, 43. Jg. (1988), Nr. 502, S. 407–421.
- Schmidt**, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters. In: Merten, Klaus / Schmidt, Siegfried J. / Weischenberg, Siegfried (Hg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen, 1994, S. 3–19.
- Schmidt**, Siegfried J.: Mediengesellschaften: System operativer Fiktionen? In: Hanuschek, Sven / Ort, Nina / Steffen, Kirsten / Triyandafilidis, Rea (Hg.): Die Struktur medialer Revolutionen. Festschrift für Georg Jäger. Frankfurt am Main, 2000, S. 13–19.
- Schmincke**, Imke: Gefährliche Körper an gefährlichen Orten. Eine Studie zum Verhältnis von Körper, Raum und Marginalisierung. Bielefeld, 2009.
- Schroer**, Markus: Einleitung: Die Soziologie und der Film. In: ders. (Hg.): Gesellschaft im Film. Konstanz, 2007, S. 7–13.
- Schroer**, Markus (Hg.): Gesellschaft im Film. Konstanz, 2007.
- Schroer**, Marcus: Gefilmte Gesellschaft. Beitrag zu einer Soziologie des Visuellen. In: Heinze, Carsten / Moebius, Stephan / Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie. Konstanz/München, 2012, S. 15–40.
- Schwartz**, Barry: Vertical classification. A Study in structuralism and the sociology of knowledge. Chicago/London, 1981.
- Scrubar**, Ilja / **Vaitkus**, Stevan (Hg.): Phänomenologie und soziale Wirklichkeit. Entwicklungen und Arbeitsweisen. Opladen, 2003.
- Silbermann**, Alphons: Zur soziologischen und sozialpsychologischen Analyse des Films. In: Silbermann, Alphons / Schaaf, Michael / Adam, Gerhard (Hg.): Filmanalyse. Grundlagen – Methoden – Didaktik, München, 1980, S. 13–34.

- Silbermann**, Alphons / **Schaaf**, Michael / **Adam**, Gerhard (Hg.): Film-analyse. Grundlagen – Methoden – Didaktik, München, 1980.
- Silver**, Hilary: Reconceptualizing social disadvantage: Three paradigms of social exclusion: In: Rodgers, Gerry / Gore, Charles / Figueiredo, Jose B. (Hg.): Social Exclusion: Rhetoric, Reality, Responses. Geneva, 1995, S. 57–80.
- Steinmetz**, Rüdiger: Zwischen Realität und Fiktion. Mischformen zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm. In: Ders. (Hg.): Zeiten und Medien – Medienzeiten. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Friedrich Reimers. Leipzig, 1995, S. 164–181.
- Steinmetz**, Rüdiger (Hg.): Zeiten und Medien – Medienzeiten. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Friedrich Reimers. Leipzig, 1995.
- Sun** Liping: duanlie – 20 shiji 90 niandai yilai de zhongguo shehui (Bruch – die Gesellschaft seit den 1990er Jahren). Peking, 2003.
- Tian** Hua: lun xiandai shehui fenhua zhong de ruoshi qunti (Die sozial schwachen Gruppen in gesellschaftlicher Zersplitterung). In: Xueshu tansuo (Academic Exploration). Mai 2001.
- Von Keitz**, Ursula / **Hoffmann**, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945. Marburg, 2001.
- Weber**, Max: Soziologische Grundbegriffe. 5. Auflage, Tübingen, 1972.
- Wende**, Waltraud Wara / **Koch**, Lars (Hg.): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm. Bielefeld, 2010.
- Wende**, Waltraud Wara / **Koch**, Lars: Krisenkino – Zur Einleitung. In: dies. (Hg.): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm. Bielefeld, 2010, S. 7–14.
- Winter**, Rainer: Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München, 1992.
- Xin**, K. / **Pearce**, J.: Guanxi: Connections as Substitutes for Formal Institutional Support. In: Academy Management Journal. Heft 39, Nr. 6, 1996, S. 41–58.
- Xue** Xiaoming: zhuanxing shiqi de ruoshi qunti wenti (Probleme der sozial schwachen Gruppen in der Wandlungszeit). Peking, 2005.

- Yuan Ying:** Xiandaixing, wenhua piping he zhongguo dianying lilun – bajiushi niandai dianying lilun fazhan zhuchao (Modernität, Kulturkritik und chinesische Filmtheorie – der Hauptstrom der Filmtheorie in den 1980er und 1990er Jahren). Peking, 1999.
- Zan Jiansen / Cheng Xinzheng:** lüe lun gaige zhong de ruoshi qunti. (Skizze über sozial schwache Gruppen in den Wirtschaftsreformen). In: dierjie quanguo fuli lilun yu zhengce yantaohui lunwenji (Sammelband des 2. Kolloquiums über die chinesische Sozialtheorie und Politik). Wuhan, 2001.
- Zhang Minjie:** zhongguo ruoshi qunti yanjiu (Studien über sozial schwache Gruppen in China). Changchun, 2003 (zit. 2003a).
- Zhang Minjie:** lun shehui gongzuo yu ruoshi qunti guanhuai (Soziale Arbeit und Fürsorge für die sozial schwachen Gruppen). In: zhejiang shuren daxue xuebao (Journal of Zhejiang Shuren University: Humanities and Social Sciences). 2003 (2) (zit. 2003b).
- Zheng Hansheng / Li Yingsheng:** quanmian jianshe xiaokangshehui yu ruoshiquanti de shehui jiuzhu (Aufbau der vermögenden Gesellschaft und Sozialhilfe für die sozial Schwachen). In: zhongguo renmin daxue xuebao: zhexue shehuikexue ban (Journal of Peking University: Philosophy and Social Sciences). 01/2003.
- Zimmermann, Peter:** Hybride Formen. Neue Tendenzen im Dokumentarfilm. Goethe Institut Filmprogramm. Goethe Institut, 2001.
- Zinzius, Birgit:** China-Handbuch für Manager. Kultur, Verhalten und Arbeiten im Reich der Mitte. Berlin, 2007.

Internetquellen

- Entgroup** (2015): 2014–2015 nián zhōngguó diànyǐng chǎnyè yánjiū bàogào (China film industry report 2014–2015). Online-Dokument von Entgroup. Zugriff: 11.12.2015; [://www.entgroup.cn/report/f/0518133.shtml](http://www.entgroup.cn/report/f/0518133.shtml)
- Hongkong Buchmesse** (2009): Jiǎ Zhāngkē wèi xīnlíng jīngzhì de xiězuò (Jia Zhangke schreibt mit ganzem Herz). Video mit Jia Zhangke. Zugriff: 20.08.2015, http://v.youku.com/v_show/id_XMTMxMzQzMtA0.html

- Gu Zheng** (1999): „wǒmen yìqǐ pāi bù diànyǐng ba – huíwàng qīngnián diànyǐng shíyàn xiǎozǔ“ (Lass uns zusammen einen Film drehen – Rückblick auf die Gruppe der jungen Filmemacher für experimentellen Film). Online-Dokument. Zugriff: 20.08.2015, <http://wenku.baidu.com/view/e54b692e3169a4517723a31f>
- Jilùpiān**: Rénshēng zàixiàn (Dokumentarfilm: Das Leben ist online). Die 19. Episode (2014). Vortragsvideo. Zugriff: 20.08.2015, <http://www.letv.com/ptv/vplay/1333876.html>
- Jia Zhangke** (2006): Jiǎ Zhāngkē tán sān wèi diànyǐng qǐméng lǎoshī (Jia Zhangke redet über seine drei Lehrer für Filmgrundkenntnisse). Video mit Jia Zhangke. Zugriff: 30.08.2015, <http://www.youtube.com/watch?v=AWVujpO4V0M&list=PLEECD5591C3F69720>
- Jia Zhangke** (2010): Wǒ bù xiāngxìn nǐ néng cǎi duì wǒmen de jiéjú (Ich glaube nicht, dass du unser Ende erraten kannst). Online-Dokument von Nanfang Zhoumo (Southern Weekly). Veröffentlichungsdatum: 23.07.2010. Zugriff: 20.08.2015, <http://www.infzm.com/content/47901>
- Jia Zhankge** (2013): „shìshí de chóng sù“ (Die Rekonstruktion der Wirklichkeit). Vortragsreihe „Get Inspired“. Vortragsvideo. Zugriff: 11.12.2015://www.youtube.com/watch?v=ATJf8VWdIHw
- Rénwù**. Fēngmiàn rénwù jìshí (Dokumentarfilm über Prominente auf der Titelseite der Zeitschrift „Portrait“) (2013): Jia Zhangke: yí gè kěnéng wěidà de zhōngguó dǎoyǎn (Jia Zhangke: Ein potentiell großartiger chinesischer Regisseur). Zugriff: 20.08.2015, http://v.youku.com/v_show/id_XNjE4NzE5MjMy.html
- Yu Nan** (2011): Duì Jiǎ Zhāngkē yào duō diǎn xiāngxiàngli (Für Jia Zhangke braucht man mehr Phantasie). Interview mit Jia Zhangke. Online-Dokument von Nanfang Renwu zhoukan (Southern People Weekly). Veröffentlichungsdatum: 17.01.2011. Zugriff: 20.08.2015, http://www.nfpeople.com/story_view.php?id=375

Anhang

Anhang 1: Filmprotokolle

A. Filmprotokoll *Pickpocket* (China 1997)

Tabelle A1: Sequenzprotokoll *Pickpocket*

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|
| 1 | 00:00:00 | 01:04 | Vorspann: Einige Personen stehen müde auf der staubigen Straße und warten auf den Fernbus. | |
| 2 | 00:00:58 | 02:10 | Wu wartet auf den Fernbus und steigt bei dessen Ankunft ein. Als er zum Fahrschein- kauf aufgefordert wird, gibt er sich als Polizist aus. Kurz darauf begeht er einen Dieb- stahl bei seinem Sitznachbarn. | |
| 3 | 00:03:08 | 01:40 | Wu liest eine Bekanntmachung auf der Straße. Er wird vom Freund Geng Sheng gebe- ten, den verlorenen bzw. entwendeten Personalausweis eines gemeinsamen Freundes wieder zu beschaffen. Geng Sheng erwähnt noch, dass Yong gerade eine große Karriere mache. | |
| 4 | 00:04:48 | 01:41 | Der lokale Fernsehsender interviewt Yong als einen bekannten Unternehmer und gratuliert ihm zur Hochzeit. Anschließend wird Yong von einem gemeinsamen Be- kannte daran erinnert, Wu über seine Hochzeit zu informieren. Yong will Wu aber nicht einladen. | |
| 5 | 00:06:22 | 04:17 | Wu trifft sich mit seinen Kumpanen in einem Imbiss. Sie reden über aktuelle Informa- tionen bezüglich des Diebstahls. Wu fragt die Kumpanen nach dem gestohlenen Per- sonalausweis, den zu finden er von Geng Sheng beauftragt wurde. Danach gehen sie gemeinsam auf die Straße. Wu befiehlt dem Kumpan Tu, ein Feuerzeug zu stehlen. Tu wird jedoch von der Moderatorin der lokalen Fernsehsendung aufgehalten und mit der für ihn unangenehmen Frage konfrontiert, ob er über die Kampagne gegen Kriminelle informiert sei. Er ist irritiert und sprachlos. Wu hilft ihm zu flüchten. | |
| 6 | 00:10:39 | 02:41 | Wu besucht Geng Sheng in seinem Geschäft. Der Polizist Hao und seine Kollegen kommen hinein und vermessen den Geschäftsladen von Geng Sheng, der in Kürze abgerissen werden soll. Hao erwischt Wu, den er gleich wiedererkennt. Der Polizist Hao erwähnt, dass Wus Kumpel Yong sehr erfolgreich sei und er gerade von ihm eine Hochzeitseinladung erhalten habe. | |
| 7 | 00:13:20 | 02:06 | Wu geht zu einem gemeinsamen Freund, um sich zu erkundigen, ob Yong wirklich hei- raten werde. Yong wird gleich darauf von diesem Freund angerufen, der ihm vorschlägt, Wu über die bevorstehende Hochzeit in Kenntnis zu setzen. Yong aber lehnt diesen Vorschlag mit der Begründung ab, er wolle die anderen nicht daran erinnern, dass auch er mal ein Dieb war. | |
| 8 | 00:15:26 | 04:04 | Wu sitzt auf einem Stuhl vor einer Fahrradreparaturwerkstatt und raucht. Er beobachtet gelangweilt die Straße. Er möchte Yong besuchen, zögert aber und entscheidet sich letztlich dagegen. Wu begeht erneut einen Diebstahl. Er steckt die erbeuteten Personal- ausweise in einen Briefkasten, der am folgenden Tag von der Post bzw. Polizei geleert wird. | |
| 9 | 00:19:30 | 03:33 | Wu geht zu Geng Sheng, leiht sich vom ihm rotes Geschenkpapier, um das Geldge- schenk für Yong zu verpacken. Wu erzählt Geng Sheng von seinem Versprechen an Yong, das er ihm zu einer Zeit gegeben hatte, in der beide ums Überleben kämpfen mussten: Wu werde Yong zu seiner Hochzeit viel Geld schenken. | |
| 10 | 00:23:03 | 05:39 | Wu besucht mit dem Geldgeschenk Yong. Yong verhält sich ihm gegenüber kalt, weist das Geschenk zurück. Wu lässt das Geschenk liegen, er geht weg. | |
| 11 | 00:28:42 | 02:18 | Wu sitzt allein im Imbiss und trinkt Schnaps. Zufällig läuft im Fernsehen ein Bericht, in dem Yong eine Rede hält, die Moderatorin einer lokalen Fernsehsendung gratuliert Yong zur bevorstehenden Hochzeit. Danach werden Lieder gespielt, die sich Verwandte und Bekannte Yongs für ihn gewünscht haben. | |

| | Ton (Lautsprecher, Fernsehen und populären Lieder) | Dramaturgischer Aufbau | Narrative Struktur |
|--|--|------------------------|--|
| | Ein von zwei bekannten chinesischen Schauspielern vorgetragener Sketch läuft, wobei die Tonquelle nicht zu sehen ist. | | |
| | | Anfang | Erster Teil: Ausgegrenzt aus der Freundschaft |
| | Lautsprecher: Kriminelle werden ermahnt, Geständnisse abzulegen. | | |
| | | Konflikt aufbauen | |
| | Lautsprecher: Bekanntmachung über die Kampagne gegen Kriminelle. | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | Zunächst Lautsprecher: Bekanntmachung über die Bestrafung von Kriminellen. Danach populäres Lied: „Lebewohl, meine Konkubine“. Liedtext: „Ich stehe dem heftigen Wind entgegen und lasse den Wind meinen Herzschmerz mitnehmen. Ich blicke auf den Himmel, die Wolken bewegen sich. Mit dem Schwert in der Hand frage ich, wer letztendlich der Held ist.“ | | |
| | | | |
| | | Höhepunkt | |
| | Fernseher: Die Moderatorin der lokalen Fernsehsendung interviewt Yong, Yong hält eine Rede. Populäre Lieder laufen im Fernsehprogramm, die von Verwandten, Freunden und Bekannten für Yongs Hochzeit bestellt wurden. | Ende | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|
| 12 | 00:31:00 | 5:30 | Wu lernt Mei in einer Karaoke-Bar kennen. | |
| 13 | 00:36:30 | 15:10 | Nach Anweisung der Chefin muss Mei Wu einen Nachmittag begleiten. Die beiden gehen zunächst gelangweilt auf der Straße spazieren. Dann ruft Mei von einer Telefonzelle aus ihre Mutter an. Dabei belügt sie ihre Mutter, indem sie ihr erzählt, dass sie in Peking studiere und sich gerade mit einem Regisseur treffe. Sie fragt noch nach ihrem kranken Vater und ihrem Bruder, der sich gern prügelt. Zum Schluss begleitet Wu Mei zum Friseur. Die beiden verabschieden sich. | |
| 14 | 00:45:40 | 05:38 | Das alltägliche Leben von Wu: Wu nimmt eine Mandarine von einer vorbeifahrenden Riksha. Er spielt mit einem Kumpel auf der Straße. Er beobachtet die Straße. Er sieht sich Karaoke auf der Straße an. | |
| 15 | 00:51:18 | 14:27 | Wu sucht Mei in der Karaoke-Bar, erfährt aber, dass sie wegen Krankheit im Wohnheim bleibt. Wu besucht sie dort. Das vom Straßenlärm beherrschte Wohnheim ist sehr schlicht: Außer ein paar Betten und einigen Koffern gibt es dort keine anderen Möbel. Wu besorgt ihr eine Wärmflasche. Die beiden unterhalten sich, lernen sich intensiv kennen: sie sprechen über Beruf und Träume. Dabei erwähnt Wu, dass er den Beruf des Handwerkers ausübt. Mei gibt zu, dass sie Star werden möchte. Sie ist sehr traurig, dass sie diesen Traum nicht verwirklichen kann. | |
| 16 | 01:05:45 | 08:13 | Wu verliebt sich in Mei. Er singt in einem großen leeren öffentlichen Badezimmer ein Liebeslied. Er singt mit Mei in einer Karaoke-Bar und tanzt mit ihr. Das Geldgeschenk für Yong wird von einem gemeinsamen Freund an Wu zurückgegeben mit der Begründung, das Geld sei unehrlich verdient worden. Wu kauft Mei einen goldenen Ring. Der Polizist Hao erhält wiederum die gestohlenen Personalausweise mit der Post. | |
| 17 | 01:13:58 | 05:46 | Wu findet Mei weder in der Karaoke-Bar noch im Wohnheim. Ihre Mitbewohnerin teilt Wu mit, dass ein reicher Mann aus Taiyuan Mei mit einem Auto abgeholt habe. | |

| | Ton (Lautsprecher, Fernsehen und populären Lieder) | Dramaturgischer Aufbau | Narrative Struktur |
|--|--|---------------------------------|--|
| | Popläres Lied: Mei singt das Lied „Herzregen“ (Xin Yu, Sängerin: Yang Yuyin) | Anfang | Zweiter Teil: Ausgegrenzt aus der Liebesbeziehung |
| | Popläres Lied: „Große Brautsänfte“ (Da Hua Jiao, Sänger: Huo Feng) | Entwicklung der Liebesbeziehung | |
| | Popläres Lied: „ein leicht betrunkenes Leben“ (Qian Zui Yi Sheng, Sängerin: Yeh Sally) Liedtext: „Jeden Tag ist mein Herz obdachlos. Ich möchte so gerne einen Partner finden, damit mein Herz nicht mehr obdachlos ist...“ Film in Videothek: <i>Blast Killer</i> (Die Xue Shuang Xiong, Hong Kong, R.: John Woo, 1989) Dialog: A: Was macht ihr hier? B: Nichts Besonderes, Herr! Wir unterhalten uns hier nur! A: Unterhaltung? Macht den Koffer doch auf! Macht das, schnell! (Ein Knall ist zu hören.) B: Verdamm! Du hast mich verraten! Du bist doch ein Verräter, oder? C: Ich will die Waffen mal überprüfen. Ich bin davon überzeugt... Popläres Lied: „Herzregen“ (Xin Yu, Sängerin: Yang Yuyin) | | |
| | | | |
| | Populäres Lied: „Herzregen“ (Xin Yu, Sängerin: Yang Yuyin) | Höhepunkt | |
| | | Ende | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | |
|------|---------------------|-------------------|--|--|
| 18 | 01:19:44 | 03:24 | Wu kommt zuhause auf dem Land an. Er schenkt seiner Mutter den goldenen Ring, den er für Mei gekauft hatte. Sein Vater sagt zu sich selbst, die Familie bestehe seit drei Generationen aus armen Bauern, er könnte daher zwischen Gold und Kupfer überhaupt nicht unterscheiden. Seine Familie bereitet das festliche Essen für den Besuch der zukünftigen Schwiegertochter am folgenden Tag zu. Wu und seine Schwester besuchen ein Theater. | |
| 19 | 01:23:08 | 11:03 | Die Familien treffen sich. Von Wu und seinem ältesten Bruder verlangt ihr Vater, jeweils 5000 RMB (umgerechnet 580 EURO) für die Hochzeit des mittleren Bruders aufzubringen. Dazu zeigen die beiden allerdings nur wenig Bereitschaft. Wu entdeckt, dass der goldene Ring, den die Freundin des mittleren Bruders trägt, seiner Mutter gehört. Wu fragt gleich seine Mutter nach dem Ring und streitet mit den Eltern. Wu wird von seinem Vater mit einem Stock von zuhause vertrieben. | |
| 20 | 01:34:11 | 05:29 | Wu kehrt in die Stadt zurück. Geng Shengs kleines Geschäft zieht endlich um, da das Haus von der Stadt zum Abriss bestimmt wurde. Geng Sheng beschwert sich zwar über seine unsichere Zukunft, aber er erfüllt schließlich die Forderung. Wu begeht erneut einen Diebstahl, wird aber festgenommen, in ein Polizeirevier gebracht und dort an ein Motorrad gefesselt. | |
| 21 | 01:39:40 | 05:00 | Am Tag darauf übernimmt der Polizist Hao den Dienst. Wu schaut sich die Nachrichten an. Dabei interviewt ein Moderator des lokalen Fernsehsenders die Passanten über die Festnahme Wus. Alle Befragten äußern Freude über die Festnahme. Sein Kumpan Tu bezeichnet ihn sogar als schwarzes Schaf. | |
| 22 | 01:44:40 | 02:10 | Der Polizist Hao ist mit Wu unterwegs. Er entfernt sich zunächst, um einer anderen Angelegenheit nachzugehen, und kettet Wu mit Handschellen wie einen Hund an einen Straßenpfosten. Eine neugierige Menge von Passanten bleibt gaffend vor dem Gefangenen stehen, die Menschen beobachten Wu und diskutieren über ihn. | |
| 23 | 01:46:50 | 01:38 | Abspann | |

| | Ton (Lautsprecher, Fernsehen und populären Lieder) | Dramaturgischer Aufbau | Narrative Struktur |
|--|---|------------------------|---|
| | Lautsprecher: Nachricht über die Übergabe Hongkongs an China | Anfang | Dritter Teil: Ausgeschlossen aus der Familie |
| | | Konflikt und Ende | |
| | | | Vierter Teil: Das Ende |
| | Fernsehen: Passanten werden nach ihrer Meinung bezüglich der Festnahme Wus gefragt. | | |
| | | | |
| | | | |

Tabelle A2: Einstellungsprotokoll der Sequenz 11
(Zeit in hh:mm:ss 00:28:42 – 00:30:46, Dauer in mm:ss 2:04)

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Figuren im Bild | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|------------------|----------------|--|--|-------------------|----------------------------------|
| E1 | 00:28:42 | 00:25 | Wu trinkt alleine Schnaps – ein Glas nach dem anderen. | Wu | Großaufnahme | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E2 | 00:29:07 | 00:08 | Wu hört auf zu trinken, konzentriert sich auf die unerwartete Fernsehsendung. Die Moderatorin stellt in der Fernsehsendung Yong vor. | Fernseher (Yong und Moderatorin), Wu im Hintergrund des Bildes | nah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E3 | 00:29:15 | 00:08 | Wu hält das Glas in der Hand, konzentriert sich auf die Fernsehübertragung. | Wu | halbnah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E4 | 00:29:23 | 00:08 | Yong hält in der Fernsehsendung eine Rede. | Fernseher (Yong) | halbnah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E5 | 00:29:43 | 00:20 | Populäre Liebeslieder erklingen, welche von seinen Verwandten, Freunden und Bekannten für Yong bestellt wurden. Wu trinkt weiter. | Wu, Fernseher | halbnah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E6 | 00:29:56 | 00:16 | Yong schaut sich zur selben Zeit dasselbe Fernsehprogramm an und sucht das Feuerzeug, welches von Wu mitgenommen wurde. | Yong, Fernseher | halbnah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E7 | 00:30:12 | 00:25 | Wu zündet eine Zigarette an und spielt mit dem Feuerzeug, das er aus Yongs Haus mitgenommen hat. | Wu | nah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E8 | 00:30:37 | 00:09 | Schnitt | | | |

A3: Einstellungprotokoll der Sequenz 5
(Zeit in hh:mm:ss 00:06:22 – 00:10:38, Dauer in mm:ss 4:16)

| Einstellung | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Kamerabewegung | Kameragröße |
|-------------|------------------|----------------|---|--|----------------------------|
| E1 | 00:06:22 | 00:52 | Wu isst alleine in einem Imbiss ein Ei. | Handkamera, leichter Schwenk von unten nach oben | Großaufnahme |
| E2 | 00:07:14 | 00:20 | Wus Kumpanen kommen zum Treffen. | Handkamera, keine Kamerabewegung | halbtot |
| E3 | 00:07:34 | 01:08 | Wu und seine Kumpane tauschen aktuelle Informationen aus. Wu fragt nach dem Personalausweis, den er von Geng Sheng zu finden beauftragt wurde. | Handkamera, keine Kamerabewegung | halbtot |
| E4 | 00:08:42 | 00:11 | Ein Mann beschwert sich über etwas bei den Polizisten. | Handkamera, Schwenk | halbnah |
| E5 | 00:08:53 | 00:11 | Die Polizisten hören sich die Beschwerden an. | Handkamera, keine Kamerabewegung | halbtot |
| E6 | 00:09:04 | 00:48 | Wu braucht ein Feuerzeug und weist seinen Kumpan Tu dazu an, eins zu stehlen. Tu wird aber von der Moderatorin der lokalen Fernsehsendung erwischt. | Handkamera verfolgt die Figuren. | halbnah |
| E7 | 00:09:52 | 00:12 | Tu wird gefragt, ob er über die Kampagne gegen Kriminalität informiert sei. Tu schämt sich und schweigt. Die Moderatorin fragt weiter. | Handkamera, keine Kamerabewegung | Naheinstellung |
| E8 | 00:10:04 | 00:14 | Wu hilft dem Kumpan bei der Flucht. | Handkamera, keine Kamerabewegung | Naheinstellung bis halbtot |
| E9 | 00:10:18 | 00:14 | Der Polizist erklärt der Moderatorin das neue Strafrecht. | Handkamera, keine Kamerabewegung | halbnah |
| E10 | 00:10:32 | 00:07 | Die lokale Fernsehsendung nimmt das Interview mit dem Polizisten auf. | Handkamera bewegt sich leicht von rechts nach links. | halbtot |

Tabelle A4: Einstellungsprotokoll der Sequenz 2
(Zeit in hh:mm:ss: 00:00:58 – 00:03:08, Dauer in mm:ss 2:10)

| Einstellung | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße |
|-------------|---------------------|----------------|---|-------------------|
| E1 | 00:00:58 | 00:03 | Wu zündet sich eine Zigarette an. | Detailaufnahme |
| E2 | 00:01:01 | 00:06 | Wu zündet sich immer noch die Zigarette an. | Detailaufnahme |
| E3 | 00:01:07 | 00:11 | Wu steht auf der Straße und wartet auf den Fernbus. | halbtot |
| E4 | 00:01:18 | 00:12 | Wu hält den Fernbus an. | halbtot |
| E5 | 00:01:30 | 00:07 | Wu steigt in den Fernbus ein. | halbnah |
| E6 | 00:01:37 | 00:10 | Wu setzt sich hin. | halbnah |
| E7 | 00:01:47 | 00:11 | Fahrscheinverkäufer geht zu Wu und fordert ihn auf, einen Fahrschein zu kaufen. | halbnah |
| E8 | 00:01:58 | 00:34 | Wu gibt sich als Polizist aus. Er will keinen Fahrschein kaufen. | Naheinstellung |
| E9 | 00:02:32 | 00:08 | Rückspiegel des Busses. Der Bus fährt. | Detailaufnahme |
| E10 | 00:02:40 | 00:13 | Wu stiehlt den Geldbeutel seines Sitznachbarn. | Detailaufnahme |
| E11 | 00:02:53 | 00:11 | Das Foto von Mao Zedong hängt an der Windschutzscheibe des Busses. | Detailaufnahme |
| E12 | 00:03:04 | 00:04 | Wu mit gleichgültigem Gesichtsausdruck. | Großaufnahme |

[illegible]

Tabelle A6: Einstellungsprotokoll der Sequenz 10
(Zeit in hh:mm:ss 00:23:03- 00:28:41, Dauer in mm:ss 05:39)

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|------------------|----------------|--|-------------------|---|
| E1 | 00:23:03 | 01:11 | Die Köche bereiten im Hof das Festessen für die Hochzeit zu und werden dabei von Yong kontrolliert. Wu kommt herein. Yong bittet ihn ins Wohnzimmer. | halbnah | Handkamera, leichter Kameraschwenk, verfolgt die Figuren. |
| E2 | 00:24:14 | 00:45 | Wu raucht und wartet auf Yong im Wohnzimmer. | halbtotale | Handkamera, keine Bewegung |
| E3 | 00:24:59 | 03:43 | Gespräch zwischen Wu und Yong. | halbnah | Handkamera, keine Bewegung |

Tabelle A7: Einstellungsprotokoll der Sequenz 15
(Zeit in hh:mm:ss 00:51:18 – 01:05:44, Dauer in mm:ss 14:27)

| Einstellungsnummer | Zeit | Dauer | Bild | Figuren im Bild | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|----------|-------|--|--|--------------------------------|----------------------------------|
| E1 | 00:51:18 | 01:28 | Wu kommt in die Karaoke-Bar und ruft die Chefin. Die Chefin ist anscheinend gerade aufgestanden und bringt eine Schüssel Wasser vom Hof in die Karaoke-Bar. Wu fragt nach Mei. Die Chefin meint, dass sie krank und deswegen heute nicht hier sei. | Wu, die Chefin der Karaoke-Bar | halbnah nah halbtot | Handkamera, leichter Schwenk |
| E2 | 00:52:46 | 00:28 | Wu glaubt der Chefin nicht, sucht Mei selbst, findet sie jedoch nicht. Die Chefin fordert die Prostituierten auf zu arbeiten. | Wu, die Chefin der Karaoke-Bar, die Prostituierten | Großaufnahme nah halbnah | Handkamera, leichter Schwenk |
| E3 | 00:53:14 | 00:34 | Im Wohnheim unterhält sich Mei mit ihren Mitbewohnerinnen. Mei ist krank und kann nicht arbeiten gehen. Ihre Mitbewohnerinnen gehen arbeiten. | Mei und ihre Mitbewohnerinnen | halbnah | keine Kamerabewegung |
| E4 | 00:53:48 | 00:11 | Mei kommt aus dem Zimmer. | Mei | halbtot | keine Kamerabewegung |
| E5 | 00:53:59 | 00:08 | Mei möchte Wasser holen, aber es läuft kein Wasser aus dem Hahn. | Mei | halbnah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E6 | 00:54:07 | 00:08 | Mei saugt mit Mund das Wasser aus dem Wasserhahn heraus. | Mei | nah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E7 | 00:54:15 | 00:11 | Mei wartet auf das Wasser. | Mei | halbnah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E8 | 00:54:26 | 00:08 | Auf dem Boden die Schatten des Wasserhahns. | Wasserhahn | Großaufnahme | Handkamera, keine Kamerabewegung |

Tabelle A7: Einstellungsprotokoll der Sequenz 15 (Fortsetzung)

| Einstellungsnummer | Zeit | Dauer | Bild | Figuren im Bild | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|----------|-------|---|---------------------------|--------------------|----------------------------------|
| E9 | 00:54:34 | 00:12 | Mei gähnt, der Straßenverkehr ist hinter der kleinen Hofmauer deutlich zu sehen. | Mei | nah | Handkamera, leichter Schwenk |
| E10 | 00:54:46 | 00:18 | Das Wasser kocht, Mei liegt im Bett. | Mei | nah | Handkamera, leichter Schwenk |
| E11 | 00:55:04 | 00:26 | Wu spielt Tischtennis. Ein Kumpan Wus informiert diesen darüber, er habe das Wohnheim von Mei gefunden. | Wu und Wus Kumpan | halbnah halbtotale | Handkamera verfolgt Wu |
| E12 | 00:55:30 | 00:26 | Wu geht zu Mei. | Wu | halbnah | Handkamera verfolgt Wu |
| E13 | 00:55:56 | 00:05 | Wu erwischt Tu mit einem Mädchen. | Wu, Tu und seine Freundin | nah | Handkamera, Schwenk |
| E14 | 00:56:01 | 00:39 | Wu ruft Tu zu sich und gibt ihm leise eine Lektion. | Wu und Tu | amerikanisch | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E15 | 00:56:40 | 02:29 | Mei liegt im Bett. Wu steht vorm Bett. Sie unterhalten sich. | Mei | halbnah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E16 | 00:59:09 | 00:32 | Wu holt Wärmflasche von Geng Sheng. | Wu und Geng Sheng | nah | Handkamera, leichter Schwenk |
| E17 | 00:59:41 | 06:04 | Wu und Mei unterhalten sich im Bett. | Wu und Mei | halbtotale | keine Kamerabewegung |

Tabelle A8: Einstellungsprotokoll der Sequenz 19
(Zeit in hh:mm:ss 01:23:08 – 01:34:10, Dauer in mm:ss 11:03)

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Figuren im Bild | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|------------------|----------------|---|--|-------------------|--|
| E1 | 01:23:08 | 00:08 | Wu kommt mit einer Schüssel Wasser aus dem Zimmer heraus. | Wu | total halbtot | Keine Kamerabewegung |
| E2 | 01:23:16 | 00:16 | Wu schaut sich um. | Wu | halbtot | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E3 | 01:23:32 | 00:19 | Wu wäscht sein Gesicht. Seine Nase blutet. | Wu | Großaufnahme | Handkamera, leichter Schwenk |
| E4 | 01:23:51 | 00:11 | Wu steht vor dem Spiegel. | Wu, Wus Vater, Wus ältester Bruder | nah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E5 | 01:24:02 | 01:18 | Der Vater möchte Geld, aber der jüngste Sohn lenkt immer vom Thema ab. | Wus Vater, Wus ältester Bruder, Wus Mutter, Wus Schwester | amerikanisch | Handkamera, keine Bewegung |
| E6 | 01:25:20 | 01:10 | Wus Pager wird gezeigt. Die Forderung wird endlich von den zwei Söhnen abgelehnt. | Wu, Wus Mutter und Vater, sein ältester Bruder und seine Schwester | nah | Handkamera, bewegt von links nach rechts |
| E7 | 01:26:30 | 00:54 | Wu kommt heraus, holt die Frau und das Kind seines ältesten Bruders ab. | Wu, die Frau von Wus ältestem Bruder und dessen Kind | halbtot | Handkamera, schwenkt |
| E8 | 01:27:24 | 00:16 | Wu spielt vor dem eigenen Haus. | Wu | nah | Handkamera, keine Kamerabewegung |

Tabelle A8: Einstellungsprotokoll der Sequenz 19 (Fortsetzung)

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Figuren im Bild | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|------------------|----------------|---|--|-------------------|---|
| E9 | 01:27:40 | 00:13 | Wu spielt vor dem eigenen Haus. | Wu | halbtot | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E10 | 01:27:53 | 03:31 | Die Familie sitzt auf dem Bett um den Tisch. Die Frau des ältesten Sohnes entdeckt den goldenen Ring an der Hand der Freundin des mittleren Sohnes. | Wu, Wus Vater, Wus ältester Bruder, dessen Frau und Kind, Wus zweiter Bruder und dessen Freundin | halbtot | Handkamera bleibt entweder starr oder bewegt sich ab und zu leicht von links nach rechts oder umgekehrt, um alle Figuren im Bild zu behalten. |
| E11 | 01:31:24 | 00:11 | Wu geht zu seiner Mutter. | Wu | halbtot | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E12 | 01:31:35 | 00:45 | Wu fragt seine Mutter nach dem goldenen Ring. Die beiden streiten sich. | Wu, Wus Mutter, Wus Schwester | amerikanisch | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E13 | 01:32:20 | 00:26 | Wus Vater vertreibt Wu mit einem Stock aus dem Haus. | Wus Vater und Wu | halbtot | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E14 | 01:32:46 | 01:25 | Wu, auf einem Weg im Dorf. | Wu und vorbeifahrender Verkehr | total | Die Handkamera bleibt zunächst unbewegt, dann nimmt sie eine 360-Grad- Panorama-Landschaft auf. |

Tabelle A9: Einstellungsprotokoll der Sequenz 20
(Zeit in hh:mm:ss 01:34:11-01:39:40, Dauer in mm:ss 05:29)

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|------------------|----------------|---|-----------------------|---|
| E1 | 01:34:11 | 00:04 | Geng Shengs Geschäft zieht um. | Großaufnahme | Handkamera verfolgt die Bewegung der Figuren |
| E2 | 01:34:15 | 00:03 | Geng Shengs Geschäft zieht um. | Großaufnahme | Handkamera verfolgt die Bewegung der Figuren |
| E3 | 01:34:18 | 00:05 | Geng Shengs Geschäft zieht um. | Großaufnahme | Handkamera verfolgt die Bewegung der Figuren |
| E4 | 01:34:23 | 01:09 | Wu geht zu Geng Sheng. Geng Sheng beschäftigt sich mit dem Umzug. Er beschwert sich darüber, er führe seinen Laden schon über zehn Jahre, jetzt aber stehe er vor einer ungewissen Zukunft. | halbnah | Handkamera verfolgt Wu und die sprechenden Nebenfiguren |
| E5 | 01:35:32 | 00:13 | Geschäft voller Leute. | halbtot nah | Handkamera schwenkt von rechts nach links leicht |
| E6 | 01:35:45 | 00:31 | Wu begeht einen Diebstahl. | nah | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E7 | 01:36:16 | 00:12 | Wus Pager klingelt. Er wird entdeckt. Wu versucht zu flüchten. | Großaufnahme, halbtot | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E8 | 01:36:28 | 01:56 | Wu wird von Polizisten aufs Polizeirevier gebracht. Er wird gewaltsam in das Büro geschleppt, einer Leibbesichtigung unterzogen, in das Sofa gedrückt und laut des Diebstahls beschuldigt. Seine persönlichen Dinge werden vom Polizisten beschlagnahmt und in einen großen Briefumschlag gesteckt. Wu wird dazu aufgefordert, auf dem Briefumschlag zu unterschreiben. | halbtot | keine Kamerabewegung |
| E9 | 01:38:24 | 00:11 | Der Polizist legt den Briefumschlag in eine Schublade. Wu will seinen Pager überprüfen, was vom Polizisten aber abgelehnt wird. | halbtot | Handkamera, keine Kamerabewegung |
| E10 | 01:38:35 | 01:05 | Wu wird vom Polizisten mit Handschellen an ein Motorrad gefesselt. | halbtot | Handkamera, leichte Kamerafahrt |

B. Filmprotokoll *The World* (China 2004)

Tabelle B1: Sequenzprotokoll *The World*

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Modenschau | |
|------|---------------------|-------------------|--|---|--|
| | | | | Inhalt | |
| 1 | 00:00:00 | 00:52 | Vorspann | | |
| 2 | 00:00:52 | 04:42 | Tao fragt vor der Modenschau in der Garderobe laut, ob jemand ein Pflaster hat. Manche Schauspieler spielen gerade Karten, andere unterhalten sich. Der Reißverschluss von Weis Kostüm ist kaputt. Tao hilft Wei dabei, das Kostüm mit Sicherheitsnadeln zusammenzuhalten. Eine wunderschöne und prächtige Modenschau wird im Beijing World Park aufgeführt. | Die Schauspielerinnen tragen unterschiedliche nationale Kostüme. Tao stellt eine indische Frau dar. | |
| 3 | 00:05:34 | 03:24 | Tao fährt mit der Seilbahn nach „Indien“ und stellt dort eine indische Tänzerin dar. Erxiao als Wachmann transportiert mit anderen Kollegen Wasserkanister. | | |
| 4 | 00:08:58 | 04:26 | Niu sucht Wei in der Garderobe und beschwert sich bei ihr darüber, dass er sie telefonisch nicht erreicht hat. Anna kommt von Russland und wird als Schauspielerin im Beijing World Park vorgestellt. Ihr Pass wird ihr jedoch gleich vom Gruppenleiter abgenommen. Taos Ex-Freund kommt vorbei, um Tao zu besuchen. | | |

| Modenschau | | | Animation | | Landschaftsdarstellung (ohne relevante Figuren) | | |
|------------|---|--|-----------|----------|---|---------------------------------|--------------------|
| | Bezug auf die vorherige oder nachfolgende Handlung | Kameraarbeit | Inhalt | Funktion | Inhalt | Bezug auf nachfolgende Handlung | Kamera-perspektive |
| | Die Modenschau vermittelt einerseits den Beruf der Figuren, andererseits den Handlungsort der Filmgeschichte. | Die Kamera blickt zuerst mit weiter Einstellung auf das große Gebäude, in dem die Modenschau stattfindet, und dann aus der Vogelperspektive auf die ganze Bühne, wo die Schauspielerinnen durch die totale Einstellung aufgenommen werden. Durch Cut-In wechselt die Kamera in den folgenden zwei Einstellungen in die amerikanische, fährt von links nach rechts und verweilt dann auf Taos Oberkörper. Danach folgt ein Cut-Out in einer kurzen halbtotale Einstellung, schließlich wird durch Cut-In die Aufmerksamkeit wieder auf Tao gelenkt. | | | | | |
| | | | | | „Pyramide“ und „Eiffelturm“ im Beijing World Park | keiner | Normal-sicht |
| | | | | | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Modenschau | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|--|
| | | | | Inhalt | |
| 6 | 00:20:50 | 09:10 | In einer Pension erinnern sich Tao und Taisheng an die schwierige Zeit, die sie kurz nach ihrer jeweiligen Ankunft in Peking hatten. Taisheng erzählt Tao, dass er auf der Suche nach Arbeit nach Peking zog, um Tao ein besseres Leben zu ermöglichen. Danach verlangt Taisheng von Tao, mit ihm zu schlafen. Tao soll damit beweisen, dass sie ihn liebt. Tao weigert sich. Sie streiten. Tao fährt allein mit dem Bus ins Wohnheim zurück. Eine Modenschau findet statt. Danach versöhnen sich Tao und Taisheng. | Die Schauspielerinnen präsentieren prächtige Kostüme verschiedener Kaiserhöfe. | |
| 7 | 00:30:00 | 02:07 | Anna verkauft Tao eine Armbanduhr, während die beiden sich kennenlernen. | | |
| 8 | 00:32:07 | 06:59 | Taisheng patrouilliert auf einem Pferd im Beijing World Park. Erguniang, ein Verwandter von Taisheng, kommt mit einem weiteren Verwandten aus der Heimat auf dem Land und hat gerade eine Arbeit auf einer Baustelle in Peking. Sie besuchen Taisheng im Beijing World Park. Taisheng und Erxiao zeigen ihnen den Beijing World Park. Erxiaos Stolz auf seine Arbeit als Wachmann im World Park und Erguniangs Neid darauf treten offensichtlich zutage. | | |
| 9 | 00:39:06 | 02:43 | In einem Ausstellungsflugzeug im Beijing World Park versucht Taisheng, Tao zu lieblosen. Tao verschließt sich erneut. | | |
| 10 | 00:41:49 | 03:25 | Taisheng und Tao besuchen Laosong. Taisheng bekommt von Laosong den Auftrag, einige Personalausweise zu fälschen. | | |
| 11 | 00:45:14 | 04:01 | Anna und Tao treffen sich zufällig im Waschraum des Wohnheims. Anna erzählt Tao, dass sie zwei Kinder in Russland hat. | | |
| 12 | 00:49:15 | 05:44 | Taisheng gibt Laosong die gefälschten Personalausweise. Taisheng begleitet im Auftrag von Laosong Qun nach Taiyuan. Qun will ihrem kleinen Bruder helfen, da er im Glücksspiel Geld verloren hat. Taisheng und Qun lernen sich kennen und entwickeln während der Reise Gefühle füreinander. | | |

| Modenschau | | | Animation | | Landschaftsdarstellung (ohne relevante Figuren) | | |
|------------|--|---|---|-------------|---|---------------------------------|-------------------|
| | Bezug auf die vorherige oder nachfolgende Handlung | Kameraarbeit | Inhalt | Funktion | Inhalt | Bezug auf nachfolgende Handlung | Kameraperspektive |
| | keiner | Die Schauspielerinnen treten in halbnahen Einstellungen nacheinander auf. Die Kamera schwenkt mit totaler Einstellung von der Zuschauertribüne nach rechts auf die Theaterbühne und bleibt dort stehen. | Tao fährt am Abend allein mit dem Bus zurück ins Wohnheim und erhält eine SMS von Taisheng. | Raumwechsel | „Eiffelturm“ am Abend mit Feuerwerk | keiner | Normal-sicht |
| | | | | | Die Landschaft von Peking | keiner | Vogelperspektive |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | Tao fliegt fröhlich vom Beijing World Park zu Laosongs Haus. | Raumwechsel | „Eiffelturm“ im World Park | keiner | Normal-sicht |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Modenschau | |
|------|---------------------|-------------------|---|------------|--|
| | | | | Inhalt | |
| 14 | 01:02:20 | 07:58 | Qun lädt Taisheng zu sich in ihre Schneiderei ein und Taisheng nimmt die Einladung an. Die beiden tanzen und flirten in der Schneiderei. Taisheng erfährt, dass Quns Mann nach Paris geflohen ist und sie seit zehn Jahren keine Nachricht von ihm erhalten hat. Qun beantragt gerade das Visum für Frankreich. | | |
| 15 | 01:10:18 | 04:27 | Wei und Niu streiten im Wohnheim, weil Niu Wei telefonisch nicht erreichen konnte. Als Youyou ins Zimmer kommt, wirft Wei ihr spottend vor, eine Beziehung mit ihrem Vorgesetzten Mu zu haben. | | |
| 16 | 01:14:45 | 07:39 | Tao geht mit einigen Kolleginnen in die Karaoke-Bar. Dort versucht ein reicher Mann, sie zu verführen, wird von Tao jedoch zurückgewiesen. Tao trifft in der Toilette der Karaoke-Bar auf Anna und erfährt, dass diese dort nun als Prostituierte arbeitet, was Tao traurig stimmt. | | |
| 17 | 01:22:24 | 03:43 | Tao und Taisheng besuchen Erguniang auf der Baustelle. Während ein Flugzeug am Himmel zu sehen ist, wundert sich Erguniang darüber, was für Menschen per Flugzeug reisen. Tao weiß darauf keine Antwort. Zur gleichen Zeit fliegt Anna nach Ulan Bator. | | |
| 18 | 01:26:07 | 02:33 | Tao entscheidet schließlich, Taisheng ihren Körper nicht länger vorzuentshalten, und schläft in einem Hotel mit ihm. Danach sagt Tao zu Taisheng, dass der Körper ihr einziges Kapital sei und er ihr treu bleiben müsse. Taisheng erwidert aber, sie müsse auf eigenen Beinen stehen. | | |

| Modenschau | | | Animation | | Landschaftsdarstellung (ohne relevante Figuren) | | |
|------------|--|--------------|---|---|---|---------------------------------|-------------------|
| | Bezug auf die vorherige oder nachfolgende Handlung | Kameraarbeit | Inhalt | Funktion | Inhalt | Bezug auf nachfolgende Handlung | Kameraperspektive |
| | | | Taisheng erhält eine SMS von Qun und reitet auf einem Pferd vom Welpark zu Quns Schneide-rei, wobei der Mann von Rosen umgeben ist, welche die Liebe symbolisieren. | Raumwechsel und Visualisierung der inneren Gefühle Tai-shengs | Leere Straße mit dunkel-gelbem Licht der Straßen-lampen | keiner | Normal-sicht |
| | | | | | | | |
| | | | Tao läuft im Regen vom World Park zur Karaoke-Bar. | Raumwechsel | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Modenschau | |
|------|---------------------|-------------------|---|------------|--|
| | | | | Inhalt | |
| 20 | 01:35:13 | 04:33 | Erxiao bekommt Besuch von der Polizei und wird zu Feis Verwunderung mitgenommen. Taisheng ärgert sich wegen Erxiao und gibt ihm eine Ohrfeige. Nachdem Erxiao entlassen wird, zerbricht die Beziehung zwischen ihm und Fei. | | |
| 21 | 01:39:46 | 02:14 | Tao wartet auf Taisheng im Hotel und ruft ihn an. Taisheng trifft sich gerade mit Qun und nimmt den Anruf nicht entgegen. | | |
| 22 | 01:42:00 | 06:50 | Taisheng geht zum Krankenhaus, weil Erguniang während der Überstunden auf der Baustelle einen schweren Unfall erlitten hatte, der später zu seinem Tod führt. Im Krankenhaus schreibt dieser mit großer Mühe sein Testament. Darin wird ausschließlich aufgelistet, wem er noch wie viel Geld schuldet. Alle Beträge sind jedoch von geringer Höhe. Erguniangs Tod stürzt Taisheng in tiefe Trauer. | | |
| 23 | 01:48:50 | 03:35 | Tao bekommt zufällig mit, dass die Arbeitskollegin Youyou mit ihrem Vorgesetzten Mu ein Verhältnis hat. Sie verspricht Youyou, dies vor den anderen Kollegen geheim zu halten. Niu und Wei verkünden ihre Hochzeit. | | |
| 24 | 01:52:25 | 05:08 | Erguniangs Eltern kommen vom Land und holen mithilfe von Taisheng und Tao den Schadenersatz vom Bauunternehmen ab. Seine Eltern wirken dabei sehr ruhig. | | |
| 25 | 01:57:33 | 03:07 | Youyou wird von ihrem Vorgesetzten Mu zur Teamleiterin befördert. | | |
| 26 | 02:00:41 | 01:48 | Qun trifft sich kurz vor ihrem Abflug nach Frankreich zum letzten Mal mit Taisheng, wobei sie darüber etwas traurig ist. Tao will Taisheng heiraten. Dieser sagt dazu aber kein Wort. | | |
| 27 | 02:02:29 | 02:19 | Auf Weis und Nius Hochzeit entdeckt Tao eine SMS in Taishengs Handy und erfährt dadurch von seiner Beziehung mit Qun. | | |

| Modenschau | | | Animation | | Landschaftsdarstellung (ohne relevante Figuren) | | |
|------------|--|--------------|--|--|---|---------------------------------|-------------------|
| | Bezug auf die vorherige oder nachfolgende Handlung | Kameraarbeit | Inhalt | Funktion | Inhalt | Bezug auf nachfolgende Handlung | Kameraperspektive |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | Ein verletzter Fisch schwimmt im Wasser. | Visualisierung der inneren Gefühle Taos. | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Modenschau | |
|------|---------------------|-------------------|---|------------|--|
| | | | | Inhalt | |
| 29 | 02:09:28 | 07:10 | Taisheng findet Tao in der Wohnung von Wei und Niu. Am selben Abend erleiden die beiden eine Gasvergiftung wegen eines nicht ausgemachten Ofens im Zimmer, werden aber glücklicherweise rechtzeitig gerettet. | | |
| 30 | 02:16:38 | | Abspann | | |

| Modenschau | | | Animation | | Landschaftsdarstellung (ohne relevante Figuren) | | |
|------------|--|--------------|-----------|----------|---|---------------------------------|-------------------|
| | Bezug auf die vorherige oder nachfolgende Handlung | Kameraarbeit | Inhalt | Funktion | Inhalt | Bezug auf nachfolgende Handlung | Kameraperspektive |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |

Tabelle B2: Einstellungsprotokoll der Sequenz 2

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|------------------|----------------|--|-------------------|--|
| E1 | 00:00:52 | 03:01 | In der Garderobe fragt Tao laut nach einem Pflaster. Tao hilft Wei in einer Notlage, das kaputte Kostüm mit Sicherheitsnadeln zu fixieren. | halbnah | Handkamera, Kamera verfolgt Tao. |
| E2 | 00:03:53 | 00:06 | Gezeigt wird der Ort der Modenschau im World Park mit Lichtgestaltung in der Nacht. | total | keine |
| E3 | 00:03:59 | 00:08 | Das Publikum wird gezeigt. | halbtotale | Kamera schwenkt von rechts nach links. |
| E4 | 00:04:07 | 00:15 | Zu sehen sind Schauspielerinnen, die auf der großen Bühne Kostüme präsentieren. | total | Kamera fährt leicht nach vorne. |
| E5 | 00:04:22 | 00:05 | Die Schauspielerinnen präsentieren Kostüme. | halbnah | Kamera schwenkt von links nach rechts. |
| E6 | 00:04:27 | 00:18 | Die Schauspielerinnen präsentieren Kostüme. | halbnah | leichter Schwenk |
| E7 | 00:04:45 | 00:04 | Die Schauspielerinnen präsentieren Kostüme auf der großen Bühne. | total | keine Bewegung |
| E8 | 00:04:49 | 00:30 | Tao tanzt in einem indischen Kostüm. | halbnah | leichter Schwenk |
| E9 | 00:05:19 | 00:15 | Garderobe | halbtotale | Kamera fährt nach hinten. |

[illegible]

Tabelle B4: Einstellungsprotokoll der Sequenz 6

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|------------------|----------------|--|-------------------------------------|---|
| E1 | 00:20:50 | 00:18 | Eine schlichte Pension wird gezeigt. | | Kamera fährt nach vorn. |
| E2 | 00:21:08 | 04:12 | Tao und Taisheng unterhalten sich in der Pension. Taisheng liegt im Bett, Tao sitzt darauf. Sie erinnern sich an die ersten Tage in Peking. Taisheng verlangt anschließend von Tao Geschlechtsverkehr, Tao weigert sich. Sie streiten. | halbtot | keine |
| E3 | 00:25:20 | 00:41 | Tao fährt allein mit dem Bus ins Wohnheim zurück. | nah | Kamera schwenkt leicht von rechts nach links. |
| E4 | 00:26:01 | 00:20 | Animation: Tao erhält eine SMS von Taisheng. Bus fährt unter Straßenlaternen. | | |
| E5 | 00:26:21 | 00:30 | Die Schauspielerinnen bereiten sich für die Modenschau vor. Tao kommt dazu. | halbtot | Kamera fährt nach vorn. |
| E6 | 00:26:51 | 00:25 | Eine prächtige Modenschau findet statt. | total | Kamera fährt zunächst von links nach rechts und bleibt dann unbewegt. |
| E7 | 00:27:16 | 00:14 | Der ‚Eiffelturm‘ steht im World Park am Abend. | total | keine |
| E8 | 00:27:30 | 02:30 | Taisheng kommt zu Tao. Die beiden versöhnen sich und spielen fröhlich ein Computerspiel, in dem sie digital über den Eiffelturm fliegen. | nah, amerikanisch, halbnah, halbtot | Kamera folgt der Bewegung der Figuren. |

Tabelle B5: Einstellungsprotokoll der Sequenz 18

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung |
|--------------------|---------------------|-------------------|--|-------------------|---|
| E1 | 01:26:07 | 00:14 | Eine Putzfrau putzt in einem Hotel. | total | leichte Kamerafahrt |
| E2 | 01:26:20 | 02:20 | Tao und Taisheng liegen im Bett und unterhalten sich. Tao geht danach duschen. | halbtotat | lange Zeit keine Bewegung, dann leichte Kamerafahrt |

C. Filmprotokoll *Still Life*

Tabelle C1: Sequenzprotokoll

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | |
|------|---------------------|-------------------|--|--|
| 1 | 00:00:00 | 00:30 | Vorspann | |
| 2 | 00:00:30 | 03:17 | Ein Schiff ist im Begriff anzulegen. Eine Menschenmasse befindet sich mit viel großem Gepäck dicht gedrängt im Schiffsraum: Frauen, Männer, Kinder, Senioren. Die Männer meist mit freiem Oberkörper, das Aussehen der Menschen ist ungepflegt. Zu hören sind laute Gespräche. | |
| 3 | 00:03:47 | 03:46 | Han wird von Bruder Mark zu einer Zaubervorstellung ‚geschleppt‘. Dafür wird eine Eintrittsgebühr verlangt. Han hat kein Geld dafür. Hans Gepäck wird durchsucht, aber es wird nichts Wertvolles gefunden. | |
| 4 | 00:07:33 | 03:27 | Han nimmt ein Motorradtaxi und zeigt dem jungen Fahrer die Anschrift seiner Frau. Am Zielort angekommen, stellt er fest, dass es diese Adresse nicht mehr gibt, weil die Stelle längst überflutet wurde. Aufgrund der Überflutung soll die gesamte Stadt nun abgerissen werden. | |
| 5 | 00:11:00 | 01:47 | Han fährt mit dem Motorradtaxi zum Umsiedlungsbüro und fragt nach der neuen Anschrift seiner Frau. Die Mitarbeiterin sagt ihm, dass der Computer nicht funktioniert und er morgen noch einmal kommen solle. Gleichzeitig streiten einige Einheimische mit einem Beamten im Umsiedlungsbüro, weil sie mit dem Schadenersatz bzgl. ihrer Umsiedlung unzufrieden sind. | |
| 6 | 00:12:48 | 02:32 | Der Motorradfahrer bringt Han zu einer einfachen und billigen Pension. Danach verlangt der Motorradfahrer vom Wirt He seine Provision für die Beschaffung eines Kunden. | |
| 7 | 00:15:20 | 10:20 | In der Pension trifft Han zufällig Bruder Mark. Dieser imitiert den bekannten Schauspieler Chow Yun-Fat aus einem Gangsterfilm, da er ihn „cool“ findet. Han fragt den Wirt He nach Bruder Ma, bei dem er seine Frau vermutet. Doch der Wirt kann Hans Dialekt nicht verstehen. Han besucht Bruder Ma auf dem Schiff und erkundigt sich bei ihm nach seiner Frau und seiner Tochter. Zu ihm verhält sich Bruder Ma aber kalt. Er sagt Han, dass seine Schwester gerade nicht in Fengjie sei und vielleicht irgendwann in den kommenden Monaten mit einem Schiff wieder hierher zurückkommen werde. | |
| 8 | 00:25:40 | 02:20 | Han unterhält sich mit seinen Mitbewohnern in der Pension, die Abbrucharbeiter sind, und beschließt, sich diesen anzuschließen. | |

| | Narrativer Aufbau | Landschaftsdarstellungen (ohne relevante Figuren und Handlung) | | Lieder | |
|------------------------|-------------------|--|--|---|--|
| | | Inhalt | Bezug zur nachfolgenden Handlung | Titel/Inhalt der Lieder | Bezug zum Filmgeschehen |
| | | | | | |
| Die Geschichte von Han | | Die Landschaft des Yangtse-Flusses | Vermittlung des Handlungsortes der filmischen Storys | Das Lied ist der Autorin dieser Arbeit unbekannt und der Text ist nicht zu hören. | Das Lied dient als Einführung in den Film. |
| | | | | | |
| | | Die überfluteten Orte am Ufer des Yangtse-Flusses | keiner | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | Vor dem Treffen zwischen Han und Bruder Ma: Trümmerlandschaft, Gebäude werden abgerissen. Nach dem Treffen: Die Landschaft des Flusses mit Bergen und einem Schiff. | keiner | | |
| | | | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|
| 10 | 00:29:50 | 04:15 | In der Pause lernt Han die einheimische Frau X (ihr Name wird nicht genannt) kennen. Frau X fragt Han heimlich, ob er eine Prostituierte brauche, und stellt ihm einige Frauen vor. Han geht mit ihr nach Hause, wo er auf ihren behinderten Mann trifft, der aufgrund des Eintreffens der Kundschaft bewusst den Raum verlässt. Han fragt Frau X nach der Anschrift seiner Frau und seiner Tochter, doch sie kann ihm auch nicht weiterhelfen. | |
| 11 | 00:34:05 | 05:45 | Han ist unterwegs und findet zufällig Bruder-Mark in einem großen Sack zwischen den Trümmern. Er befreit ihn. Die beiden gehen zusammen essen, tauschen Handynummern aus und freunden sich an. Han erzählt Bruder-Mark von seinen Erlebnissen mit seiner Frau und dem Ziel, seine Familie in Fengjie zu finden. | |
| 12 | 00:39:50 | 07:00 | Shen besucht die Fabrik, in der ihr Mann Guo Bin gearbeitet hat, und erkundigt sich nach ihm. Seine ehemaligen Mitarbeiter wissen nicht, wo er nun ist. Shen sagt, sie hätte seit zwei Jahre keine Nachricht von ihrem Mann erhalten. Shen holt die übrigen Sachen ihres Mannes in der Fabrik ab. Gerade streiten die Verwandten eines behinderten Mitarbeiters mit dem Direktor über den Schadenersatz nach einem Arbeitsunfall. | |
| 13 | 00:46:50 | 03:30 | Shen setzt ihre Suche nach Guo Bin fort. An einem Ufer spricht ein 16-jähriges einheimisches Mädchen Shen an. Das Mädchen fragt Shen, ob sie jemanden kenne, der ein Hausmädchen braucht. | |
| 14 | 00:50:20 | 02:37 | Shen findet Wang Dongming, der in der Verwaltung des Kulturdenkmals in Fengjie arbeitet. Er ist ein Freund ihres Ehemannes. Wang sagt Shen seine Unterstützung bei der Suche nach ihrem Mann zu, kann diesen jedoch telefonisch nicht erreichen. | |

| | Narrativer Aufbau | Landschaftsdarstellungen (ohne relevante Figuren und Handlung) | | Lieder | |
|--|-------------------------|--|---|---|---|
| | | Inhalt | Bezug zur nachfolgenden Handlung | Titel/Inhalt der Lieder | Bezug zum Filmgeschehen |
| | | Fernsehbilder über den Abschied der Auswanderer – Fluss, Schiff, Berge. Die dritte Staustufe wird angezeigt. | keiner | Poplâres Lied Text: Wellen fließen, Wellen rollen. Der Fluss fließt tausend Meilen... | Bezug: Bruder-Mark spielt Han seine Handymelodie vor. |
| | Die Geschichte von Shen | Die ausrangierte Fabrik. | Dies vermittelt, dass die Fabrik kurz vor dem Bankrott steht. | | |
| | | | | Poplâres Lied Titel: Zwei Schmetterlinge Text: Flieg langsam, meine Liebe. Hüte dich vor den Dornen der Rosen. Mach deinen Mund auf, meine Liebe, der Duft der Blumen berauscht dich. Flieg mit mir, Meine Liebe, jenseits der Wälder, um den Bach zu sehen. Komm tanzen, meine Liebe, im Frühling der Liebe ist alles so schön. Lass uns in süßer Umarmung wegfliegen... | kein Bezug |
| | | | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|
| 16 | 00:56:07 | 01:59 | Shen und Wang suchen Bin in seinem Hotel, aber finden ihn dort nicht. Shen sieht zufällig Dings Foto und erfährt, dass sie die Vorsitzende der Abrissfirma ist. | |
| 17 | 00:58:06 | 05:04 | Shen geht mit Wang zu ihm nach Hause. Dort erzählt sie Wang, dass sie seit zwei Jahren keine Nachricht von Bin bekommen habe. | |
| 18 | 01:03:10 | 02:47 | Am Abend begeben sich Shen und Wang auf eine Terrasse, um dort Bin zu suchen. Auf der Terrasse tanzen gerade viele Leute. Ein Mann mittleren Alters, Herr Y (sein Name wird nicht genannt), demonstriert dort gerade sein großartiges technisches Werk: Am Telefon zählt er bis drei, woraufhin plötzlich die neue große Überführungsbrücke hell erleuchtet wird. | |
| 19 | 01:05:57 | 01:33 | Shen übernachtet bei Wang. Die Eheprobleme und die feuchte Hitze machen ihr schwer zu schaffen, sodass sie nicht schlafen kann und sich spät in der Nacht an den Tisch setzt. | |
| 20 | 01:07:36 | 06:21 | Am Morgen bringt Wang Bin zu Shen. Shen sagt ihrem Mann, dass sie sich in einen anderen Mann verliebt habe und sich von Bin trennen wolle. Guo Bin ist damit einverstanden. Shen geht. | |
| 21 | 01:13:57 | 01:32 | Shen reist mit dem Schiff durch eine schöne Flusslandschaft nach Shanghai. | |
| 22 | 01:15:30 | 02:52 | Han und seine Kollegen genießen das Nachtleben. Tagsüber setzen sie den Abriss der Stadt fort. | |

| | Narrativer Aufbau | Landschaftsdarstellungen (ohne relevante Figuren und Handlung) | | Lieder | |
|--|------------------------|---|--|--|--|
| | | Inhalt | Bezug zur nachfolgenden Handlung | Titel/Inhalt der Lieder | Bezug zum Filmgeschehen |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | Popläres Lied Titel: Feuchtes Herz (Chaoshi de xin) Text: Was ist mir in die Augen gekommen, dass ich deinen fernen Schatten nicht sehe? | Bezug zur Handlung |
| | | | | | |
| | | Die Landschaft von Fengjie | Dies vermittelt die voranschreitende (Tages-) Zeit: Die Nacht ist vorbei. | Das Lied ist unbekannt, der Text ist nicht deutlich zu hören. | Bezug: Shen und Bin tanzen für kurze Zeit zur Musik. |
| | | Die Landschaft des Yangtse-Flusses | Übergang zur nachfolgenden Handlung. | | |
| | Die Geschichte von Han | | | Popläres Lied Titel: Hat jemand alte Weinflaschen zu verkaufen? Text: So eine vertraute Stimme. Ich kenne sie schon mein ganzes Leben. Ich brauche mich nicht an sie zu erinnern, denn sie hat mich immer begleitet... | kein Bezug |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | |
|------|---------------------|-------------------|--|--|
| 24 | 01:27:42 | 01:54 | Han besucht den Wirtsmann He, der in eine neue Wohnung unter einer Brücke eingezogen ist. Han erwischt die Prostituierte X am Ufer, die gerade allein nach Kanton geht, um dort Arbeit suchen. | |
| 25 | 01:29:36 | 09:43 | Han erhält von Bruder Ma die Nachricht, dass Schwester Ma nun in Fengjie sei. Dort besucht er sie, beide wirken bei diesem Wiedersehen recht emotionslos. Seine Tochter sieht Han allerdings nicht. Seiner Frau zufolge arbeitet die Tochter nun als Wanderarbeiterin in Südchina. Han möchte seine Frau mitnehmen, doch der neue ‚Chef‘ seiner Frau verlangt von Han 30.000 RMB – eine Summe, die ihm Bruder Ma schuldet. Han ist damit einverstanden und teilt ihm mit, er werde für die Beschaffung des Geldes ein Jahr brauchen. | |
| 26 | 01:39:19 | 05:16 | Han verabschiedet sich von den Mitbewohnern in der Pension Er will zurück in seine Heimat, um dort für ein höheres Einkommen die Tätigkeit eines Bergbauarbeiters anzunehmen. Seine Mitbewohner sind neidisch darauf, dass er als Bergbauarbeiter 200 RMB täglich verdienen kann, und wollen später zu ihm nach Shanxi kommen. Han meint, dass die Arbeit als Bergbauarbeiter durchaus auch lebensgefährlich sei. Am nächsten Morgen machen sich die Arbeitskollegen auf den Weg zur Arbeit. Han sieht auf dem Heimweg zufällig, wie ein Mann gerade auf einem zwischen zwei Gebäuden gespannten Drahtseil geht. | |
| 27 | 00:44:35 | | Abspann | |

| | Narrativer Aufbau | Landschaftsdarstellungen (ohne relevante Figuren und Handlung) | | Lieder | |
|--|-------------------|---|----------------------------------|--|---|
| | | Inhalt | Bezug zur nachfolgenden Handlung | Titel/Inhalt der Lieder | Bezug zum Filmgeschehen |
| | | | | | |
| | | Die Abbrucharbeiter reißen Gebäude ab. | Dies führt zum Handlungsort hin. | | |
| | | | | Das Lied ist unbekannt. Text: Ich blicke nach der Heimat zurück. Sie ist so weit... | Ja. Das Lied dient als Schluss des Films. |
| | | | | | |

Tabelle C2: Codebogen *Still//Life*

| Dimensionen | | Sequenznummer | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|--------------------------------|---------------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|----|
| | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | Σ | % |
| 10. Armut | 11. Geldmangel | | 1 | | | | | | 1 | 1 | | | 1 | | | | | | | | | | | 1 | | 1 | 1 | | 7 | 26 |
| | 12. Schlechte Wohnverhältnisse | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | 2 | 7 |
| 20. Ohnmacht | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | 1 | | | | 3 | 11 |
| 30. Schlechte Arbeit | 31. Illegale Arbeit | | 1 | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 7 |
| | 32. Unqualif. Arbeit | | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | 1 | | | 3 | 11 |
| 40. Arbeitslosigkeit | | | | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | 2 | 7 |
| 50. Verletzung von Rechten und Interessenbeeinträchtigung | | | | | | | | | | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | | 2 | 7 |
| 60. Verlust von sozialen Beziehungen | | | | | | | 1 | | | 1 | 1 | 1 | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | 6 | 22 |
| 70. Seelische Belastungen | | | | | | | | | | | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | 1 | 4 |
| 80. Natürlich bedingte Schwäche | | | | | | | | | | 1 | | 1 | 1 | | | | | | | | | | | | | | | | 3 | 11 |
| 90. Abweichungen von Normen und Werten | | | | | | | 1 | | | 1 | 1 | 1 | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | 5 | 19 |
| 100. Andere | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 | 0 |

Tabelle C3: Einstellungsprotokoll der Sequenz 20

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung | Kamerasicht |
|--------------------|------------------|----------------|--|-----------------------|--|-------------|
| E1 | 01:07:36 | 00:07 | Zu sehen ist die schöne Landschaft von Fengjie. Die Nacht ist vorbei, die Sonne geht hoch auf. | Panorama | keine | Normalsicht |
| E2 | 01:07:43 | 00:56 | Shen geht die Treppe hinunter und trifft im Treppenhaus unerwartet auf Guo Bin. | halbnah, amerikanisch | leichte Näherung | Normalsicht |
| E3 | 01:08:39 | 00:54 | Guo Bin verfolgt Shen und fragt sie, warum sie hier hergekommen und ob alles zu Hause in Ordnung sei. Shen Hong schweigt. | halbtotale, halbnah | Kamera verfolgt die Bewegungen der Figuren. | Normalsicht |
| E4 | 01:09:33 | 04:24 | Guo Bin lädt Shen Hong unter lauter Musik zum Tanz ein, Shen tanzt lustlos mit und hört dann auf. Sie sagt ihrem Mann, dass sie sich in einen anderen Mann verliebt habe und sich von Guo Bin trennen wolle. Guo Bin ist damit einverstanden. Shen geht. | amerikanisch, halbnah | Kamera bewegt sich mit den Bewegungen der Figuren leicht oder bleibt unbewegt. | Normalsicht |

Tabelle C4: Einstellungsprotokoll der Sequenz 25

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung | Kameraperspektive |
|--------------------|------------------|----------------|--|---------------------|---|-------------------|
| E1 | 01:29:36 | 00:08 | Die Abrissarbeiter reißen gerade ein Gebäude ab. | total | keine | Untersicht |
| E2 | 01:29:44 | 00:16 | Hans Handy klingelt: Bruder-Ma ruft ihn an und teilt ihm mit, dass Schwester-Ma gerade nach Fengjie zurückgekommen sei. | amerikanisch | leichte Bewegung | Normalsicht |
| E3 | 01:30:00 | 00:31 | Zwei Kollegen begleiten Hans zum Treffen mit seiner Frau. | von halbtal bis nah | leichte Bewegung | Normalsicht |
| E4 | 01:30:31 | 00:54 | Beim Treffen verhalten sich die beiden sehr ruhig. Seine Frau nimmt Hans Jacke und legt sie ab. | halbtal | Kamera fährt mit der Bewegung der Figuren von rechts nach links. | Normalsicht |
| E5 | 01:31:25 | 03:38 | Die beiden unterhalten sich über das Leben nach der Trennung. | halbnah | keine | Normalsicht |
| E6 | 01:35:03 | 00:31 | Die beiden machen sich auf den Weg. | total | Kamera fährt mit der Bewegung der Figuren leicht von rechts nach links. | Obersicht |
| E7 | 01:35:34 | 00:39 | Schwester-Ma pflegt eine alte Frau im Bett auf dem Boot. Sie ist sehr fröhlich, während sie das Foto von ihrer Tochter betrachtet. | halbnah | Kamera bewegt sich leicht mit der Bewegung der Figuren. | Normalsicht |

Tabelle C4: Einstellungsprotokoll der Sequenz 25 (Fortsetzung)

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung | Kameraperspektive |
|--------------------|------------------|----------------|---|-------------------|--|-------------------|
| E8 | 01:36:13 | 01:15 | Han unterhält sich mit dem „Chef“ seiner Frau und fragt, ob er sie mitnehmen dürfe. Der Mann verlangt von Han 30.000 RMB, weil ihm ihr Bruder dieses Geld schuldet. | halbnah | keine | Normalsicht |
| E9 | 01:37:28 | 00:27 | Han ist mit der Rückzahlung des Geldes einverstanden und bitte ihn um ein Jahr Zeit. | nah | keine | Normalsicht |
| E10 | 01:37:55 | 00:06 | Han betrachtet das Foto seiner Tochter. | Detail | keine | Normalsicht |
| E11 | 01:38:01 | 00:16 | Han und seine Frau gehen über die Trümmer. | total | Kamera fährt mit der Bewegung der Figuren leicht nach vorne. | Normalsicht |
| E12 | 01:38:17 | 01:02 | Han und seine Frau unterhalten sich in einem kaputten Gebäude. Ein Gebäude in der Nähe zerfällt plötzlich. | halbtotale | keine | Normalsicht |

Tabelle C5: Einstellungsprotokoll der Sequenz 5

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung | Kamerasicht |
|--------------------|------------------|----------------|--|-------------------|---|-------------|
| E1 | 00:11:00 | 00:30 | Einheimische streiten mit dem Direktor des Umsiedlungsbüros über Schadenersatz. | halbnah | Kamera fährt zunächst leicht nach hinten und dann bleibt unbewegt. | Normalsicht |
| E2 | 00:11:30 | 01:18 | Han zeigt einer Mitarbeiterin des Umsiedlungsbüros die alte Anschrift seiner Frau und fragt sie nach der aktuellen Anschrift. Die Mitarbeiterin sagt ihm aber, dass der Computer gerade nicht funktioniert und er morgen noch einmal hierher kommen solle. | amerikanisch | Kamera bleibt lange Zeit starr und fährt dann mit der Bewegung der Figur von rechts nach links. | Normalsicht |

Tabelle C6: Einstellungsprotokoll der Sequenz 12

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung | Kamerasicht |
|--------------------|------------------|----------------|--|-------------------|--|-------------|
| E1 | 00:39:50 | 00:28 | Shen beobachtet ein „UFO“. | nah | Kamera schwenkt von links nach rechts. | Normalsicht |
| E2 | 00:40:18 | 00:03 | Ein verrostetes Maschinenbauteil. | Großaufnahme | keine | Normalsicht |
| E3 | 00:40:21 | 00:03 | Ein paar abgenutzte Handschuhe und ein verrostetes Schloss. | Großaufnahme | keine | Normalsicht |
| E4 | 00:40:24 | 00:04 | Blumen vor einem verlassenen Fabrikgebäude. | Großaufnahme | keine | Normalsicht |
| E5 | 00:40:28 | 00:04 | Ein ausrangierter Ventilator. | Großaufnahme | keine | Normalsicht |
| E6 | 00:40:32 | 00:02 | Schäbiges Fabrikgebäude und verrostete Maschinen. | Großaufnahme | keine | Normalsicht |
| E7 | 00:40:34 | 00:07 | Wassertropfen aus verrosteten Maschinenteilen. | Großaufnahme | keine | Normalsicht |
| E8 | 00:40:41 | 00:25 | Shen Hong geht an Arbeitern vorbei, die gerade Maschinen abbauen. | total | Kamera fährt mit der Bewegung der Figur von links nach rechts. | Normalsicht |
| E9 | 00:41:06 | 01:08 | Die Schwester und weitere Verwandte eines behinderten Mitarbeiters streiten mit dem Direktor der Fabrik um Schadensersatz. | halbnah | Kamera fährt zunächst von oben nach unten und bleibt dann unbewegt. Zum Schluss fährt sie von links nach rechts. | Normalsicht |

| Einstellungsnummer | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Einstellungsgröße | Kamerabewegung | Kamerasicht |
|--------------------|------------------|----------------|---|-------------------|---|-------------|
| E10 | 00:42:14 | 00:22 | Shen kommt in das Büro hinein, holt sich Wasser und wartet. | nah | Kamera bewegt sich mit der Bewegung der Figur leicht. | Normalsicht |
| E11 | 00:42:36 | 00:32 | Die Verwandten des behinderten Mitarbeiters und der Direktor der Fabrik streiten weiter. | halbnah | Kamera bleibt zunächst unbewegt, dann fährt sie leicht von rechts nach links. | Normalsicht |
| E12 | 00:43:08 | 01:21 | Shen fragt den Direktor der Fabrik nach Bin. Der Direktor sagt, er würde Bin nicht kennen. Er ruft eine Mitarbeiterin herbei. | nah, halbtot | Kamera bewegt sich mit der Bewegung der Figur leicht. | Normalsicht |
| E13 | 00:44:29 | 01:51 | Die Mitarbeiterin bringt Shen in die alte Fabrikhalle, um Bins Sachen zu holen. Shen fragt sie nach Guo Bin, aber auch sie weiß nicht, wo sich dieser befindet. Die Mitarbeiterin kann den Schrank nicht öffnen, da das Schloss verrostet ist. Shen nimmt eine Axt. | halbnah, halbtot | Kamera bleibt entweder unbewegt oder bewegt sich mit der Bewegung der Figur leicht. | Normalsicht |
| E14 | 00:46:20 | 00:30 | Shen zerschlägt mit der Axt das Schloss und öffnet den Schrank. Darin liegen nur ein paar alltägliche Gegenstände: Tee, Arbeitsausweise usw. | Großaufnahme | Kamera fährt leicht nach vorn. | Normalsicht |

D. Filmprotokoll 24 City

Tabelle D1: Sequenzprotokoll 24 City

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Populäre Lieder | |
|------|---------------------|-------------------|--|--|--|
| | | | | Titel/Inhalt der Lieder | Hintergrund der Lieder |
| 1 | 00:00:00 | 00:17 | Vorspann | | |
| 2 | 00:00:17 | 01:45 | Eine große Gruppe von Mitarbeitern geht in einheitlicher Arbeitskleidung durch den Eingang der Chengfa Group. In der Fabrikhalle arbeitet die Belegschaft. | | |
| 3 | 00:02:02 | 01:18 | Zahlreiche Mitarbeiter gehen in den Konferenzraum. Die Mitarbeiterinnen singen im Chor. Während der Konferenz wird offiziell angekündigt, dass die Chengfa Group umziehen und die Immobilienfirma Huarun das Grundstück übernehmen wird. | Titel: Ich besinge mein Land (gechang zuguo) | Das Lied entstand 1950 und handelt von der Liebe des Volkes zum eigenen Land. Bis heute läuft das Lied oft in staatlichen Medien und großen Veranstaltungen. |
| 4 | 00:03:20 | 02:18 | He Xikun geht langsam die Treppe hinauf. Er steht vor einem Fenster in der Fabrikhalle. Ein LKW fährt mit Maschinen auf der Straße von Chengdu. | | |

510 Übersetzung der Autorin aus dem chinesischen Originaltext: „二十四城芙蓉花，锦官自夕称繁华.“

| | | Statische Porträt-Bilder | Lyrik | | Narrative Struktur |
|--|------------------------------|--|---|--|--|
| | Bezug zum Filmge- schehen | | Text und Quelle der Gedichte | Funktion der Gedichte für das Filmgeschehen | |
| | | | | | |
| | | | | | Exposition: Der Abriss des Fabrik- gebäudes und der Umzug der Fabrik werden angekündigt |
| | Bezug: synchron | | | | |
| | | He Xikun steht vor einem Fenster und lässt sich foto- grafieren. | Text: Überall in Chengdu gibt es Lotusblumen, die Stadt ist seit alter Zeit belebt. ⁵¹⁰ Quelle der zwei Verse ist ein altes chinesisches Gedicht. Die originale Quelle ist jedoch unbe- kannt. | Am Anfang des Films die- nen diese Gedichte dazu, die Stadt als Handlungs- ort einzuführen. | Die alte Genera- tion wird inter- viewt. Das alltägliche Freizeitleben der Mitarbeiter wird gezeigt. |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | | Populäre Lieder | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|---|--|
| | | | | | Titel/Inhalt der Lieder | Hintergrund der Lieder |
| 5 | 00:05:38 | 08:40 | Interview mit He Xikun. | Gesprächsszene (in Fabrik- halle): He Xikun erzählt von der Vergangenheit seines ehemaligen Gruppenleiters Wang in der Fabrik, dessen Fleiß, Sparsamkeit und Verant-wortungsbewusstsein für die Fabrik. | | |
| | | | | Beobachtungsszene (Kran- kenhaus, unterwegs, Wangs Zuhause): Wangs alltägliches Leben. Er ist vergesslich und hat ein schwerkrankes Familienmitglied. He besucht Wang. | | |
| 6 | 00:14:18 | 01:54 | Interview mit Guan Fengjiu im Konferenzraum. Er erzählt vor allem über den Umzug der Fabrik. | | | |
| 7 | 00:16:12 | 09:03 | Interview mit Hou Lijun im Bus: Hou berichtet zunächst über die vom Umzug der Fabrik verur- sachte Familientrennung zwischen ihrer Mutter und ihren Großeltern, dann erzählt sie von ihrer Entlassung aufgrund wirtschaftlicher Reformen der Fabrik und von der schwierigen Zeit nach der Entlassung. | | | |
| 8 | 00:25:15 | 02:31 | Es werden die Freizeitunterhaltungen der Mitar- beiter gezeigt. Sie singen und spielen Mahjong. | | Titel: Heute Nacht schlaflos (jinye wumian) | Das Lied war in den 1980er Jahren sehr bekannt. |

| | | Statische Porträt-Bilder | Lyrik | | Narrative Struktur |
|--|------------------------------|---|---------------------------------|--|-----------------------|
| | Bezug zum Filmge- schehen | | Text und Quelle der Gedichte | Funktion der Gedichte für das Filmgeschehen | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | Bezug: synchron | Ein Ehepaar umarmt sich und lässt sich fotografieren. Eine Frau starrt sie an. | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | | Populäre Lieder | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|----------------------------|---------------------------|
| | | | | | Titel/Inhalt der Lieder | Hintergrund der Lieder |
| 9 | 00:28:04 | 12:21 | Interview mit Hao Dali (gespielt von Lü Liping) | Beobachtungsszene (Der alte Wohnblock): Hao Dali trägt ihre Infusionslösung, geht in das Fabrikbüro und wird von einer jungen Frau in Empfang genommen. Mit einem negativen Unterton spricht Hao die Empfangsda- me auf ihr Make-up an und äußert den Wunsch, von ihr mit „Oma“ anstelle von „Tante“ angeredet zu werden. | | |
| | | | | Gesprächsszene (Hao Dalis Zuhause): Hao Dali erzählt ihre Geschichte, die stark mit der Fabrik verbunden ist: Umzug mit der Fabrik von Shenyang nach Chengdu; im Umzugschaos ging ihr einziges Kind verloren. Führte nach dem Umzug zunächst wohlhabendes Leben, leistete sogar finan- zielle Unterstützung für ihre Schwester in Shenyang. Nun geht es der Fabrik wirtschaft- lich schlecht, sodass sogar das Kind ihrer Schwester ihr nun Geld schenkte. | | |
| | | | | Beobachtungsszene (Hao Da- lis Zuhause): Die Ausstattung der Wohnung ist altmodisch. Die Möbel sind noch aus den 1970er Jahren. | | |
| 10 | 00:40:25 | 02:49 | Zahlreiche Mitarbeiter kommen aus der Fabrik, haben Feierabend. Eine Mitarbeiterin lässt sich vor Maschinen fotografieren. Ein Gedicht von Ouyang Jianghe wird eingeblendet. Nur noch wenige Mitarbeiter sind in der alten Fabrikhalle. Alte Auszeichnungen des Unternehmens für besonderes Engagement hängen noch in Fo- torahmen an den Wänden. Die Mitarbeiter lassen sich fotografieren. Ein Mitarbeiter patrouilliert nachts in der Fabrik. | | | |

511 Übersetzung der Autorin aus dem chinesischen Originaltext: „整个造飞机的工厂是一个巨大的眼球，劳动是其中最深的部分。“

| | | Statische Porträt-Bilder | Lyrik | | Narrative Struktur |
|--|------------------------------|-----------------------------|--|---|--|
| | Bezug zum Filmge- schehen | | Text und Quelle der Gedichte | Funktion der Gedichte für das Filmgeschehen | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | Text: Die ganze Flug- zeugfabrik ist wie ein riesiger Augapfel, Arbeit ist der wesentliche Teil davon. ⁵¹¹ Dichter: Ouyang, Jianghe. Titel des Gedichts: Glasfa- brik (boli gongchang) | Die Fabrikarbeit wird in poetischer Form zusam- mengefasst. | Die mittlere Generation wird interviewt. Demontage und Umzug der Fabrik werden gezeigt. |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | | Populäre Lieder | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|-------------------------------------|--|
| | | | | | Titel/Inhalt der Lieder | Hintergrund der Lieder |
| 11 | 00:43:14 | 08:01 | Interview mit Song Weidong (gespielt von Chen Jianbin) | Gesprächsszene: Song Wei- dong erinnert sich an seine unbeschwerte Kindheit und seine Jugendliebe. Beobachtungsszene: Song Weidong spielt Basketball. | Titel: Ich danke dir (xiexie ni) | Das Lied stammt aus der Fernsehserie <i>Der Zweifel des Bluts</i> (xue yi) (Japan 1975), die von einer traurigen Lie- besgeschichte handelt. Serie wurde 1984 nach China importiert und war ein großer Erfolg. Frisuren und der Klei- dungsstil der Darsteller wur- den von der chinesischen Jugend imitiert. Auch das Motivlied war sehr populär. |

| | | Statische Porträt-Bilder | Lyrik | | Narrative Struktur |
|--|---|--|--|---|-----------------------|
| | Bezug zum Filmge- schehen | | Text und Quelle der Gedichte | Funktion der Gedichte für das Filmgeschehen | |
| | Bezug: Protagonist Song Weidong hat diese Fernsehserie vor kurzem erwähnt. | Song Weidong steht mit einem Basket- ball unterm Arm und lässt sich fotogra- fieren. | Text: Though leaves are many, the root is one; Through all the lying days of my youth; I swayed my leaves and flowers in the sun; Now I may wither into the truth. Dichter: William Butler Yeats Titel: The Coming of Wisdom with Time | Kommentierung von Songs Lebens- geschichte. | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | Populäre Lieder | |
|------|---------------------|-------------------|---|--|---|
| | | | | Titel/Inhalt der Lieder | Hintergrund der Lieder |
| 12 | 00:51:15 | 03:42 | Abriss der Fabrik dauert an. Zugleich wird der Wohnkomplex „24 City“ aufgebaut. Die Mitarbeiter demonstrieren Maschinen in der Fabrikhalle. | Titel: Ein leicht betrunkenes Leben (qian zui yi sheng) Liedertext im Film: Jeden Tag ist mein Herz obdachlos. Ich möchte so ge- ne einen Partner finden, damit mein Herz nicht mehr obdachlos ist...“ | Das Lied kommt ursprünglich aus dem Film <i>Blast Killer (Dip hyut sheung hung)</i> , der 1989 von dem Hongkonger Regisseur John Woo gedreht wurde. Dieser Film gilt als der erfolgreichste Film von Woo, er gewann da- mit zahlreiche Preise. Der Film ist nicht nur wegen seiner stilisierten Ge- walt bekannt, sondern auch aufgrund seiner Themen, wie Ehre, Liebe und Freundschaft, die, verbunden mit dem religi- ösen Motiv der Rettung, starke Emotionen hervorbringen. |

| | | Statische Porträt-Bilder | Lyrik | | Narrative Struktur |
|--|------------------------------|---|---------------------------------|--|-----------------------|
| | Bezug zum Filmge- schehen | | Text und Quelle der Gedichte | Funktion der Gedichte für das Filmgeschehen | |
| | kein Bezug (asynchron) | zwei Mitar- beiter sitzen nebenein- ander und lassen sich fotografieren. | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | | Populäre Lieder | |
|------|---------------------|-------------------|---|---|--|--|
| | | | | | Titel/Inhalt der Lieder | Hintergrund der Lieder |
| 13 | 00:54:57 | 16:43 | Interview mit Gu Minhua (gespielt von Joan Chen) | Beobachtungsszene (Unterhaltungsraum): Gu hat ein gepflegtes Aussehen und singt in der Oper mit einer Gruppe älterer Frauen. | Titel: Ein kleines Mädchen sucht weinend ihren Bruder (meimei zhao ge leihua liu, Sängerin: Li Guyi) | Das Lied kommt aus dem bekannten Film <i>Blümchen</i> (xiao hua, China, 1979). |
| | | | | Gesprächsszene (im Friseursalon): Gu erzählt, dass sie nach der Ausbildung von Shanghai hierher gekommen ist. Als „Fabrikblume“ aus der großen Stadt war sie sehr attraktiv für viele junge Männer. Allerdings hat sie weder in der Liebe noch in der Karriere ihr Glück gefunden. Wegen ihres Alters findet sie nun nur noch schwer einen idealen Partner. | | |
| | | | | Beobachtungsszene (in einer öffentlichen Küche): Gu schaut sich in der Wohnheimküche allein einen alten Film an, in dem die hübsche Protagonistin, wie früher viele ihrer Kollegen behaupteten, ihr sehr ähnlich sieht. | | |
| 14 | 01:11:40 | 04:15 | Abriss der Fabrik wird fortgesetzt. Im alten Wohnblock der Mitarbeiter spielt ein Mädchen mit Inline-Skatern. Sie sagt, dass ihre Eltern in der Chengfa Group arbeiten und sie selbst noch nie in der Fabrik war. Die Maschinen werden aus der Fabrik abtransportiert. Der neue Wohnblock „24 City“ ist in Bau. | | | |
| 15 | 01:15:55 | 06:31 | Interview mit Zhao Gang | Beobachtungsszene (Verkaufsaufsteller der Wohnkomplex „24 City“): Zhao arbeitet als Moderator bei einem Fernsehsender. | | |
| | | | | Gesprächsszene (Konferenzraum): Zhao erzählt über sein Erwachsenwerden und seinen Abschied von der Fabrik. | | |

512 Übersetzung der Autorin aus dem chinesischen Originaltext: „怪依底事倍伤神？半为怜春半恼春“。

| | | Statische Porträt-Bilder | Lyrik | | Narrative Struktur |
|--|--|---|--|---|---|
| | Bezug zum Filmge- schehen | | Text und Quelle der Gedichte | Funktion der Gedichte für das Filmgeschehen | |
| | Bezug: synchron. Das Lied erinnert Gu Minhua an ihre Jugend und den Zuschauer an die Zeit Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre. | | Text: Warum bin ich so traurig? Teilweise aus Mitleid mit dem Frühling und teilweise aus Ärger über den Frühling. ⁵¹² Quelle: Die zwei Verse kommen aus einem der bekanntesten klas- sischen chinesischen Romane „Der Traum der roten Kammer“ (hong lou meng) Autor: Cao Queqin | Kommentierung von Gus Lebens-geschichte und Schicksal | |
| | | | | | |
| | | | | | |
| | | | | | Die junge Generation wird interviewt. Die Ruinen der Fabrik werden gezeigt. |
| | | Zhao Gang und sein Vater stehen neben- einander und lassen sich fotografieren. | | | |
| | | | | | |

| Seq. | Zeit in hh:mm:ss | Dauer in mm:ss | Handlung | | Populäre Lieder | |
|------|---------------------|-------------------|---|---|--|--|
| | | | | | Titel/Inhalt der Lieder | Hintergrund der Lieder |
| 16 | 01:22:24 | 04:15 | Das letzte Stück der Fabrik wird abgerissen. Es bleibt nun nur noch eine Ruine. | | Titel: Die Welt draußen ist wunderschön (waimian de shijie Hen Jing Cai, Sänger: Chyi Chin) Text im Film: Vor langer Zeit hattest du mich, ich hatte dich. Vor langer Zeit verließest du mich und gingst in eine weit entfernte Welt. Die Welt draußen ist wunderschön... | Das Lied war in den 1980er Jahren in China sehr populär. |
| 17 | 01:26:39 | 12:51 | Interview mit Su Na (gespielt von Zhao Tao) | Beobachtungsszene: Su Na fährt einen neuen Volkswagen, kleidet sich modern, tritt selbstbewusst auf und geht geschickt mit Menschen um. | | |
| | | | | Gesprächsszene (in einem alten Klassenzimmer): Su erzählt über die Frustration ihres Vaters nach der Rente, die schwere körperliche Arbeit ihrer Mutter und über ihren Abschied von der Fabrik. | | |
| 18 | 01:39:30 | | Abspann | | | |

513 Übersetzung der Autorin aus dem chinesischen Originaltext: „成都，仅你消逝的一面，以足以让我荣耀一生。“

| | | Statische Porträt-Bilder | Lyrik | | Narrative Struktur |
|--|--|-----------------------------|--|---|-----------------------|
| | Bezug zum Filmge- schehen | | Text und Quelle der Gedichte | Funktion der Gedichte für das Filmgeschehen | |
| | Bezug: asynchron. Der Text des Liedes verweist auf die Lebens-geschich-te des Protagonisten Zhao Gang in vorange-gangener Sequenz. | | | | |
| | | | Text: Chengdu, allein auf das, was dir verloren ging, bin ich das ganze Leben stolz. ⁵¹³ Dichter: Wan, Xia | Vor dem Schluss des Films wird die Stadt Chengdu zusammen-fassend bewertet. | |
| | | | Titel des Gedichts: Die Wesentlich-keit (ben zhi) | | |
| | | | | | |

Tabelle D2: Codebogen 24 City

| Dimensionen | | Sequenznummer | | | | | | | | | | | | | | | | Σ | % |
|--|--------------------------------|---------------|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| | | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 16 | |
| 10. Armut | 11. Geldmangel | | | | | | 1 | | 1 | | | | | | | | | 2 | 11 |
| | 12. Schlechte Wohnverhältnisse | | | | | | | | 1 | | | | 1 | | | | | 2 | 11 |
| 20. Ohnmacht | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | 1 | 6 |
| 30. Schlechte Arbeit | 31. Illegale Arbeit | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 | 0 |
| | 32. Unqualifizierte Arbeit | 1 | | | | | 1 | | | | | 1 | | | | | 1 | 4 | 22 |
| 40. Arbeitslosigkeit | | | | | | | 1 | | | | | | | | | | | 1 | 6 |
| 50. Verletzung von Rechten und Interessen beeinträchtigung | | | | | | | 1 | | 1 | | | | | | | | | 2 | 11 |
| 60. Verlust von sozialen Beziehungen | | | | | | | 1 | | 1 | | | | | | | | | 2 | 11 |
| 70. Seelische Belastungen | | | | | | | 1 | | 1 | | | | 1 | | | | 1 | 4 | 22 |
| 80. Natürlich bedingte Schwäche | | | | | | | | | | | | | | | | | | 0 | 0 |
| 90. Abweichungen von Werten und Normen | | | | | | | | | 1 | 1 | | 1 | 1 | 1 | | 1 | | 6 | 33 |
| 100. Andere | | | | | 1 | | | | | | | | | | | | | 1 | 6 |

Anhang 2: Filmographie⁵¹⁴

1994

***One Day in Peking* (yǒu yì tiān zài běijīng)**

Regisseur: Jia Zhangke

Produktionsland: China

Produzent: Wang Hongwei

Kamera: Zhu Jiong

Filmlänge: 15 min.

1996

***Xiao Shan Going Home* (Xiǎo Shān huíjiā)**

Regisseur: Jia Zhangke

Drehbuch: Jia Zhangke

Produktionsland: China

Hauptdarsteller: Wang Hongwei

Filmlänge: 58 min.

***Du Du* (Dū Dū)**

Regisseur: Jia Zhangke

Hauptdarsteller: Lin Xiaoling, Gu Zheng

Filmlänge: 50 min.

1998

***Pickpocket* (Xiǎo Wǔ)**

Regisseur: Jia Zhangke

Drehbuch: Jia Zhangke

Produzent: Jia Zhangke

Produktionsland: China

514 Die aufgelisteten Filme werden entweder von Jia gedreht oder von ihm produziert.

Produzent: Wang Hanbing
Kamera: Yu Lik-wai
Schnitt: Yu Xiaoling
Hauptdarsteller: Wang Hongwei, Hao Hongjian
Filmlänge: 107 min.

2000

Platform (zhàntái)

Regisseur: Jia Zhangke
Drehbuch: Jia Zhangke
Produktionsland: China, Frankreich, Japan
Kamera: Yu Lik-wai
Schnitt: Kong Jinlei
Hauptdarsteller: Wang Hongwei, Zhao Tao, Liang Jingdong
Filmlänge: 154 min.

2001

In Public (gōnggòng chǎngsuǒ)

Regisseur: Jia Zhangke
Filmlänge: 31 min.
Produktionsland: China

Der Zustand der Hunde (gǒu de zhuàngkuàng)

Regisseur: Jia Zhangke
Filmlänge: 5 min.
Produktionsland: China

2002

Unknown Pleasures (rèn xiāoyáo)

Regisseur: Jia Zhangke
Drehbuch: Jia Zhangke
Produzent: Wang Hanbing
Kamera: Nelson Lik-wai Yu
Filmlänge: 113 min.
Hauptdarsteller: Zhao Tao, Zhao Weiwei, Wu Qiong, Li Zhubin

2003***All Tomorrow's Parties* (míngri tiānyá)**

Regisseur: Nelson Lik-wai Yu

Produzent: Jia Zhangke

Produktionsland: China, Brasilien, Frankreich, Südkorea

Filmlänge: 96 min.

2004***The World* (shìjiè)**

Regisseur: Jia Zhangke

Drehbuch: Jia Zhangke

Hauptdarsteller: Zhao Tao, Chen Taisheng, Jing Jue

Filmlänge: 108 min.

2006***Dong* (Dōng)**

Regisseur: Jia Zhangke

Produktionsland: China

Hauptdarsteller: Liu Xiaodong

Filmlänge: 70 min.

Verleih: X Stream Pictures

***Still Life* (sānxiá hǎorén)**

Regie: Jia Zhangke

Drehbuch: Jia Zhangke, Guan Na, Jiamin San

Kamera: Nelson Lik-wai Yu

Schnitt: Kong Jinlei

Musik: Lim Giong

Hauptdarsteller: Zhao Tao, Han Sanming, Wang Hongwei, Li Zhubin,

Xiang Haiyu

Filmlänge: 105 min.

***Walking on the Wild Side* (lài xiǎozi)**

Regisseur: Han Jie

Produzent: Jia Zhangke

Filmlänge: 89 min.

Produktionsland: China

2007

Useless (wú yòng)

Regisseur: Jia Zhangke
Produktionsland: China
Filmlänge: 80 min.

Ten Years (wǒmen de shí nián)

Regisseur: Jia Zhangke
Drehbuch: Jia Zhangke
Produktionsland: China
Filmlänge: 8 min.
Hauptdarsteller: Zhao Tao, Yu Entai

2008

24 City (èrshísì chéng jì)

Regie: Jia Zhangke
Produktionsland: China
Filmlänge: 107 min.
Produzenten: Jia Zhangke, Shozo Ichiyama, Wang Hong
Produktionsfirma: Bandai Visual Company, Bitters End, China Resources, Office Kitano, Shanghai Verleih: Film Group, Xstream Pictures
Drehbuch: Jia Zhangke, Zhai Yongming
Kamera: Nelson Lik-wai Yu, Wang Yu
Musik: Yoshihiro Hanno, Lim Giong
Schnitt: Lin Xudong, Kong Jinglei
Hauptdarsteller: Joan Chen, Lü Liping, Zhao Tao, Chen Jianbin

Cry Me a River (hé shàng de àiqíng)

Regisseur: Jia Zhangke
Produktionsland: China, Spanien, Frankreich
Filmlänge: 19 min.
Hauptdarsteller: Zhao Tao, Wang Hongwei, Hao Lei

Plastic City (Dàngkòu)

Filmregisseur: Nelson Lik-wai Yu

Produktionsland: China, Japan, Brasilien

Filmlänge: 118 min.

Hauptdarsteller: Anthony Chau-Sang Wong, Joe Odagiri, Domingos Antonio

5X18

Regisseur: Han Jie, Chen Tao, Peng Tao, Li Hongqi

Produzent: Jia Zhangke

Black Breakfast (hēisè zǎocān)

Regisseur: Jia Zhangke

Hauptdarsteller: Zhao Tao

Filmlänge: 3 min.

2010

I Wish I Knew (hǎi shàng chuánqí)

Regisseur: Jia Zhangke

Drehbuch: Jia Zhangke

Produktionsland: China

Filmlänge: 116 min.

Hauptdarsteller: Cao Yindi, Chen Danqing, Du Meiru, Fei Mingyi

Musik: Giong Lim

2011

Hello! Mr. Shu! (Hello! Shù xiānshēng)

Regisseur: Han Jie

Produzent: Jia Zhangke

Produktionsland: China

Filmlänge: 88 min.

2012

Fidai

Regisseur: Damien Ounouri

Produzent: Jia Zhangke

Filmlänge: 83 min.

Produktionsland: China, Deutschland, Frankreich, Algerien

2013

A Touch of Sin (tiān zhù dìng)

Regisseur: Jia Zhangke

Drehbuch: Jia Zhangke

Produktionsland: China, Japan, Frankreich

Filmlänge: 133 min.

Forgetting to Know You (mòshēng)

Regisseur: Quan Ling

Drehbuch: Quan Ling

Produzent: Jia Zhangke

Produktionsland: China

Filmlänge: 89 min.

2015

Mountains May Depart (shānhé gùrén)

Regisseur: Jia Zhangke

Drehbuch: Jia Zhangke

Produktionsland: China, Japan, Frankreich

Filmlänge: 130 min.

Hauptdarsteller: Zhao Tao, Sylvia Chang, Zhang Yi, Dong Zijian

Smog Journeys (rénz ài mái tú)

Regisseur: Jia Zhangke

Drehbuch: Jia Zhangke

Produzent: Jia Zhangke

Musik: Giong Lim

Hauptdarsteller: Liang Jingdong, Liu Lu, Zhao Tao

Produktionsland: China

Filmlänge: 7 min.