

Julius-Maximilians-Universität Würzburg  
Institut für Kulturwissenschaft Ost- und Südasiens – Sinologie

Thesis im Studiengang ‚Modern China‘

Betreuer: Dr. Michael Leibold

Datum der Abgabe: 15.08.2008

Thema:

**Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt im Kino  
Hongkongs am Beispiel der Regisseure Chang Cheh und  
John Woo**

Autor: Tim Trausch

1. Einleitung .....	3
2. Die Motive Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt .....	4
2.1. Maskulinität, Sexualität und Umgang mit Femininität .....	4
2.2. Maskulinität, Wertanschauung, Brüderlichkeit, Loyalität und der Tod des Helden .....	7
2.3. Körperlichkeit und Maskulinität.....	10
2.4. Körperlichkeit, Maskulinität und Nationalismus.....	14
2.5. Gewalt .....	16
3. Kontinuität der Motive und Gegenströmungen im Hongkong-Film .....	19
4. Rezeption des Hongkong-Kinos im Westen .....	25
4.1. Rezeption von Gewalt.....	25
4.2. Filmgewalt und politische Allegorie: Hongkong und 1997 .....	30
4.3. Sexualität und Homoerotik .....	33
5. Fazit .....	35
6. Übersicht des Anhangs auf CD-Rom.....	38
7. Bibliographie .....	39

## 1. Einleitung

Ziel dieser Arbeit ist es, die eng miteinander verknüpften und im Kino Hongkongs (*Xianggang* 香港) offenbar eine prominente Position einnehmenden Motive Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt, sowie die Bereiche in denen jene zum Ausdruck kommen, nämlich Sexualität, Umgang mit Femininität, Wertanschauungen, Brüderlichkeit, Loyalität und Heldentod, am Beispiel der Regisseure Chang Cheh (Zhang Che 张彻, 1923<sup>1</sup>-2002) und John Woo (Wu Yusen 吴宇森 \*1946), zu untersuchen. Der gewählte Betrachtungszeitraum entspricht dabei jeweils der kommerziellen und artistischen Blütezeit beider Regisseure. Einst von weiblichen Stars dominiert, ist das ‚Hollywood des Ostens‘ heute längst synonym mit *kung fu* (*gong fu* 功夫) und Action, jenen Genres, in denen sich Maskulinität am deutlichsten manifestiert. Maskulinität, „ein Thema, eine Ideologie und industrielle Struktur, die den Hongkong-Film so viele Jahre beherrscht hat“<sup>2</sup>, bildet den Knotenpunkt, der die Motive Körperlichkeit und Gewalt, sowie die behandelten Unterkategorien verbindet. Zurückzuführen ist diese Transformation auf das von Chang Cheh propagierte, Männlichkeit, respektive Machismus betonende, *yanggang* 阳刚 -Konzept, welches dieser bereits mit dem 1966 entstandenen *Tiger Boy* (*Huxia jianchou* 虎侠歼仇), im folgenden Jahr jedoch in jeder Hinsicht wesentlich erfolgreicher mit *One-armed Swordsman* (*Dubi dao* 独臂刀 1967) dem Publikum präsentierte, jenem Film, der beinahe im Alleingang das *wuxia* 武侠-Genre revolutionieren sollte. Dieses Werk läutete seine hier im Fokus stehende Hochphase ein, die bis in die späten 70er Jahre anhielt, und ermöglichte ihm den Aufstieg zum populärsten Filmemacher des zu jener Zeit marktführenden Shaw Brothers Studios (*Shaoshi xiongdi* 邵氏兄弟), welches zum Aushängeschild des von ihm (mit-)begründeten ‚neuen Martial-Arts-Films‘ (*xin wuxia pian* 新武侠片) wurde. In seiner mehr als 50 Jahre umfassenden Karriere, führte er bei annähernd 100 Filmen Regie, davon etwa 80% Martial-Arts-Filme mit stets männlichen Hauptrollen. Sein Schaffen führte zum Aufstieg des maskulinen Helden, charakterisiert durch ein Leben als gesellschaftlicher Außenseiter in der Welt des *jianghu* 江湖, ausgeprägte körperliche Fähigkeiten, ihm eigene Wertanschauungen, Individualismus bei gleichzeitiger Loyalität zu seinen männlichen Kameraden, die ihm stets wichtiger sind als

---

<sup>1</sup> Laut anderen Quellen geboren 1922

<sup>2</sup> Laikwan Pang, „The Diversity of Masculinities in Hong Kong Cinema“, in Laikwan Pang, Day Wong, *Masculinities and Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press 2005, S. 2.

Frauen, eine ausgeprägte Todesverachtung und keine Scheu vor Gewaltanwendung, um sich oder andere zu verteidigen.

Im Falle von John Woo, Bewunderer und ehemaliger Regie-Assistent Chang Chehs, umspannt der in Betracht genommene Zeitraum die Jahre von 1986, als sein Kassenschlager *A Better Tomorrow* (*Yingxiong bense* 英雄本色) die Kinocharts eroberte, der das Genre des Heldenfilms (*yingxiong pian* 英雄片) startete, bis hin zu seinem letzten Hongkong-Film 1992, bevor er in die USA auswanderte.

Anhand von Beispielen soll erläutert werden, wie die genannten Motive dargestellt werden und welcher Grad an Kontinuität sich finden lässt in dem Werk zweier Filmschaffender, deren Hochphasen nicht beliebige 20 Jahre trennen, sondern 20 Jahre, welche Zeuge der wohl größten Veränderung in der Jugendkultur, Identität und Selbstwahrnehmung Hongkongs, des Aufstiegs der filmischen ‚New Wave‘, der Wiederkehr der kantonesischen Sprache in den Spielfilm, sowie des Beschlusses der Rückgabe der damals britischen Kronkolonie an die Volksrepublik China (*Zhonghua renmin gongheguo* 中华人民共和国) wurden. Falls eine solche Kontinuität existiert, wie erklärt sich diese und welche Gegenströmungen lassen sich eventuell finden?

Des Weiteren soll die Arbeit einen kritischen Beitrag leisten zur bisher wenig ausgeprägten Diskussion um die Wahrnehmung des Hongkong-Kinos im Westen. Hierin werden insbesondere die Bereiche Filmgewalt, politische Allegorie und Maskulinität im Hinblick auf Sexualität angesprochen. Mittels einer Kombination aus der Gegenüberstellung von chinesisch-, mit deutsch- und englischsprachigen Quellen, der Verwertung von Stimmen aus der Filmindustrie, eines Blickes auf das globale Kino jener Zeit, sowie kulturellen Beobachtungen, wird der Versuch unternommen, populäre Vorurteile und Fehlinterpretationen in der westlichen Rezeption aufzudecken und zu widerlegen.

## **2. Die Motive Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt**

### **2.1. Maskulinität, Sexualität und Umgang mit Femininität**

In Bezug auf Sexualität und den Umgang mit dem weiblichen Geschlecht, lassen sich die männlichen Rollen Chang Chehs in zwei Kategorien einteilen. Zum einen jene, die Frauen als sexuelle Ware ansehen, in der Regel sind dies Nebenrollen oder negativ gezeichnete Charaktere, zum anderen jene, die als asexualisiert dargestellt werden und Frauen neutral bis abneigend gegenüberstehen, meist die Helden des Films. Ein Beispiel für erstere Kategorie

findet sich etwa in *The Heroic Ones* (*Shisan taibao* 十三太保 1970), wenn der elfte Bruder während eines Banketts nach einer der Tänzerinnen greift und erklärt: „Helden mögen schöne Frauen“, woraufhin der Gastgeber diesem zusichert, er könne sich nach Belieben einige der Damen mit nach Hause nehmen. Eine Szene aus *Invincible Shaolin* (*Nan shaolin yu bei shaolin* 南少林与北少林 1978) veranschaulicht sehr deutlich letztere Kategorie. Zwei der Helden wollen ihren Bruder Xu ermutigen Xiu Yin, Patentochter des Generals, an dessen Hof diese als Ausbilder der Streitkräfte engagiert sind, zu heiraten, so dass sie näher an ihn herankommen und dadurch aufdecken können, ob er es ist, der hinter dem Mord an ihren Brüdern von Süd-Shaolin steckt. Xu hat noch genug Mitgefühl, um zu erwähnen, dass dies ein harter Schlag für Xiu Yin werden wird, doch sein Bruder Bao erwidert: „Dagegen können wir nichts tun. Wir sollten uns nicht von Trivialitäten zurückhalten lassen. Dann müssen wir Xiu Yin eben verletzen.“ Die Männer kommen eindeutig zu dem Schluss, dass es keinen anderen Weg gibt. Eine solch offene Missachtung der Gefühle einer Frau sucht seinesgleichen in filmischer Kultur und taucht selbst in der maskulinen Welt John Woos nicht mehr in dieser Form auf. Darüber hinaus wird die Romanze zwischen Xu und Xiu Yin für den Zuschauer in keiner Weise nachvollziehbar aufgezeigt, sondern taucht plötzlich aus dem Nichts auf. Dies lässt zwei mögliche Schlussfolgerungen zu. Entweder dem Regisseur liegt nichts an der Darstellung heterosexueller, beziehungsweise heterosozialer Beziehungen, oder er ist schlichtweg nicht besonders gut darin. Seinen Hintergrund und seine Einstellung kennend, erscheint erstere Möglichkeit jedoch weitaus plausibler. In einem Interview erklärt Chang Cheh, angesprochen auf seine stets männlichen Hauptfiguren und die Darstellung von weiblichen Rollen in seinen Filmen: „Ich hasse diese ‚Heldinnen‘-Sache wirklich. Warum hasse ich sie? Es kommt vom Lesen traditioneller chinesischer Romane, vom Ansehen alter chinesischer Oper und der übermäßigen Fülle an weiblichen Helden, die ich darin fand.“<sup>3</sup> So erfährt die einzige weibliche Sprechrolle in *The Heroic Ones* einen baldigen Tod, während eine solche in *Five Venoms* (*Wu du* 五毒 1978) schon gar nicht mehr existiert. Frauen werden also ganz bewusst in den Hintergrund gerückt und bestenfalls als Beiwerk, schlimmstenfalls als Bedrohung für die Kameradschaft dargestellt, um so einen starken Kontrapunkt zum femininen Hongkong-Kino der 50er und frühen 60er Jahre zu schaffen und das *yanggang*-Konzept zu propagieren.

In der Frühphase des neuen Martial-Arts-Films findet sich mit *One-armed Swordsman* noch eine Ausnahme in der Charakterzeichnung maskuliner und femininer Figuren. Der Film

---

<sup>3</sup> Tan Han Chang, Lee Dao Ming, Tse Ching Kwun, „Chang Cheh Special: Chang Cheh talking about Chang Cheh“. <http://changcheh.0catch.com/in/influ1.htm>. Übersetzt aus dem Chinesischen von Michael Min-Chi Wong. [S. 14 der Originalpublikation] (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008)

erzählt die Geschichte von Fang Gang, der aus Dankbarkeit dafür, dass sein Vater bei der Verteidigung von dessen Meister ums Leben kam, von diesem in seiner Kampfkunstschule aufgenommen wurde. Als Sohn eines ehemaligen Dieners, bringen ihm die anderen Schüler, allen voran die Tochter des Meisters, Pei Er, nichts als Verachtung entgegen. Beim Versuch die Schule für immer zu verlassen, wird er von zwei seiner ‚Brüder‘ und Pei Er zum Kampf gezwungen und verliert, in eine Falle gelockt, durch sie seinen Arm. Das Bauernmädchen Xiao Man findet den daraufhin geflohenen, ohnmächtigen Fang Gang, pflegt diesen gesund und verliebt sich schließlich ihn.

Nicht nur taucht in Form der Xiao Man eine durchaus positive weibliche Rolle auf, die Romanze zwischen ihr und dem Helden endet auch noch glücklich, was den späteren Helden Chang Chehs, die, genau wie jene John Woos, am Ende der Handlung entweder tot, stark malträtirt oder nach wie vor alleine sind, nicht mehr vergönnt sein sollte.

Ebenso wie sich bei Chang Cheh in der Anfangszeit seines Erfolges noch dieses Beispiel einer positiven, verhältnismäßig ausgeprägten weiblichen Rolle findet, taucht eine solche bei John Woo, nachdem dieser mit *A Better Tomorrow* seine moderne Variante der *wuxia*-Helden und des *yanggang*-Konzeptes abgeliefert hatte, erstmals wieder in dessen Schaffensphase außerhalb Hongkongs auf, allerfrühestens jedoch in *Hard-Boiled* (*Lashou shentan* 辣手神探 1992), seiner Bewährungsprobe für Hollywood. Im Falle Chang Chehs lässt sich nur spekulieren, in wie weit diese Tatsache davon beeinflusst war, dass das Hongkonger Publikum bis dato noch eine weibliche Dominanz im Film gewohnt war, bei Woo steht jedoch fest, dass dieser plötzliche Wechsel auf die Abstimmung seiner Arbeiten auf einen Markt mit vollkommen anderen Sehgewohnheiten zurückzuführen ist. Wenn seine Helden sich auch schon vor dieser Zeit als weniger abwertend gegenüber Frauen gezeigt haben, so stand doch immer Freundschaft und Loyalität unter *Männern* im Vordergrund, so dass wenig Raum blieb für vollständig entwickelte weibliche Charaktere und glückliche Romanzen.

Woos Helden sind ebenso asexualisiert wie jene seines einstigen Mentors, der tatsächliche Akt des Geschlechtsverkehrs wird von beiden vollkommen tabuisiert, anders als etwa in westlicher maskuliner Filmkultur, in der Sex, wenn auch häufig nur angedeutet anstatt ausgespielt, längst zu einem festen Bestandteil geworden ist.

Noch deutlicher als in deren Beziehung zu den maskulinen Helden, zeigt sich die Vernachlässigung von weiblichen Rollen in der vollkommenen Abstinenz homosozialer Kontakte *zwischen* Frauen, die einen scharfen Kontrast zur dominanten Thematik der Männerfreundschaft bietet. In der von Chang Cheh und John Woo gezeigten Welt sind Frauen nicht in der Lage, einen ehrlichen, engen und loyalen Bund miteinander einzugehen.

## 2.2. Maskulinität, Wertanschauung, Brüderlichkeit, Loyalität und der Tod des Helden

Auch wenn Chun Ming in seiner Analyse von Chang Chehs Schaffen zu dem Schluss kommt, seine „Helden waren zu Beginn individualistische Kämpfertypen, haben ihren Frustrationen freien Lauf gelassen und endeten als beinahe selbstmörderische, unzugängliche Wahnsinnige“<sup>4</sup>, und Yingjin Zhang urteilt, dass das Hongkong-Kino der 70er Jahre geprägt war von unstillbaren Sehnsüchten, wie Chang Chehs Schwertkämpfer, die eher für persönliche Vorteile, als für moralische Prinzipien kämpften,<sup>5</sup> so sind sich seine positiven Hauptfiguren doch alle zumindest in der Wertschätzung von Brüderlichkeit und Loyalität gleich. Die Beispiele hierfür sind zahlreich, im Folgenden sollen nur einige genannt werden. Fang Gang rettet in *One-armed Swordsman* im späteren Verlauf der Handlung Pei Er trotz dessen, was sie ihm angetan hat, einzig und allein, weil er glaubt, es ihrem Vater zu schulden. Sein Ehrenkodex steht über persönlichen Gefühlen, die Verpflichtung seinem Meister gegenüber überwiegt seinen Hass. Obwohl die Kämpfer aus dem Norden und die aus dem Süden in *Invincible Shaolin* bereits das Gefühl haben, gegeneinander ausgespielt zu werden, so sind diese dennoch davon überzeugt, dass eine Auseinandersetzung unvermeidbar ist, da die Männer aus Süd-Shaolin bereits einen Eid auf ihren toten Meister geschworen haben, ihre Brüder zu rächen. Der folgende Kampf erfolgt demnach auch nicht aus Hass, die Männer stellen sich einander sogar noch in freundlicher Art und Weise vor und trinken zusammen, sondern schlichtweg weil ihr Ehrenkodex und falsche Ideale die Vernunft untergraben. In *The Heroic Ones* ordnet ein Vater kaltblütig die Enthauptung seiner beiden leiblichen Söhne an, da diese ihren ‚Bruder‘ im Stich gelassen haben. Bruderschaft und Loyalität stehen über allem, selbst über der Liebe eines Vaters zu seinen Söhnen.

Einem John Woo mag dies nicht ungewöhnlich erscheinen, vermutet dieser doch schließlich Solidarität unter Leidensgenossen nur in der gleichen, niederen Schicht. In der vertikalen Gesellschaft Hongkongs helfen laut ihm angeblich nicht einmal Blutsbande.<sup>6</sup> Die Heldenverehrung in seinen Filmen übersteigt gar jene Chang Chehs, noch stärker halten sich die Woo’schen Charaktere an das traditionelle chinesische Prinzip *yi* 义 und dessen Werte Ehre, Pflichtbewusstsein, Loyalität, und Anstand, so dass man hier tatsächlich von einem „Altruismus mit ‚supermoralischen‘ Standards“<sup>7</sup> sprechen kann. Ganz bewusst wollte er mit

---

<sup>4</sup> Chun Ming, „Analysis of Chang Cheh’s Work“. <http://changcheh.0catch.com/in/influ4.htm>. Übersetzt aus dem Chinesischen von Michael Min-Chi Wong. [S. 31 der Originalpublikation] (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008)

<sup>5</sup> Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema*. New York [et al.]: Routledge 2004, S. 186.

<sup>6</sup> Thomas Gaschler, Ralph Umard, *Woo. Leben und Werk*. München: Belleville 2005, S. 58.

<sup>7</sup> Tony Williams, „Space, Place and Spectacle: The Crisis Cinema of John Woo“, in Poshek Fu, David Desser (Eds.), *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 143.

seinen Filmen an jene, im industrialisierten Hongkong anscheinend verloren gegangene Werte erinnern:

“The idea for *A Better Tomorrow* was inspired by the atmosphere in Hongkong at that time. Tsui Hark and I saw that the youth were lost. They had no respect for their elders and no care for their families. Some people call me old-fashioned and I don't think that is all bad. I hold dear the old-fashioned values of honour, brotherhood, caring for your family and respecting your elders, Tsui and I wanted to make a movie that would remind the youth of what they were missing. We wanted to remember those lost values and bring them back in style.”<sup>8</sup>

Bis Woo erkennen musste, dass sein Konzept nicht aufging, sondern eine Glorifizierung der Unterwelt und einen Anstieg der Bandengewalt in Hongkong bewirkte, und daraufhin mit *Hard-Boiled* erstmals einen Polizist in die Heldenrolle schlüpfen ließ, standen seine moralischen Supermänner stets auf der falschen Seite des Gesetzes. So rettet in *The Killer* (*Diexue shuangxiong* 喋血双雄 1989) der titelgebende Charakter unter Einsatz seines eigenen Lebens auf der Flucht vor der Polizei ein junges Mädchen und fährt dieses ins Krankenhaus. Die Grenzen zwischen Gut und Böse verschwimmen weiter, wenn einer der Helden auf einen ehrenhaften Gegner stößt, wie es in der Auseinandersetzung zwischen dem von Chow Yun-fat (Zhou Runfa 周润发 \*1955) gespielten Charakter des Ken und einem japanischen Killer in *A Better Tomorrow 2* (*Yingxiong bense 2* 英雄本色 2 1987) der Fall ist. Nachdem sich die Männer gegenseitig verwundet haben, und Ken die Munition ausgeht, erschießt ihn sein Kontrahent nicht kaltblütig, sondern überlässt diesem eine seiner Waffen, um so Chancengleichheit herzustellen. Ein weiteres Beispiel ist die Konfrontation zwischen Inspektor Yuen und ‚Mad Dog‘, der rechten Hand des Gangsterbosses, im Krankenhaus auf dem Höhepunkt von *Hard-Boiled*. Als die Männer sich gegenüberstehen, halten sie zunächst inne, um das Krankenhauspersonal, das sich in ihrer Schusslinie befindet, in Sicherheit zu bringen. „Sie wollen sich vielleicht gegenseitig zerfleischen, legen jedoch ihre Differenzen bei Seite, um die Unschuldigen, besonders die Schwachen und Hilflosen zu schützen.“<sup>9</sup> Heldenmut, hohe Ideale und Ehre sind bei Chang Cheh und John Woo gleichermaßen die Exklusivrechte der männlichen Rollen und eng verknüpft mit der Repräsentation von Maskulinität. Fraternität als abstraktes Konzept wird seiner zweigeschlechtlichen Allgemeingültigkeit beraubt und auf seine strenge Auslegung als rein auf das männliche Geschlecht bezogen reduziert. Beziehungen zwischen Männern sind stets bedeutungsvoller und befriedigender als Beziehungen zu Frauen. Die Freunde sind fast immer explizit

---

<sup>8</sup> Karen Fang, *John Woo's "A Better Tomorrow"*. Aberdeen: Hong Kong University Press 2004, S. 115.

<sup>9</sup> Jillian Sandell, „A Better Tomorrow? American Masochism and Hong Kong Action Films“. [http://www.brightlightsfilm.com/31/hk\\_better1.html](http://www.brightlightsfilm.com/31/hk_better1.html). (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008)



heterosexuell und so basiert die Freundschaft auf Loyalität und Kameradschaft, anstatt auf Sex. Als ideale Beziehung erscheint daher jene zwischen Männern, die zusammen arbeiten und keine Familien oder Lebensgefährten haben.<sup>10</sup> In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Hongkong-Kino drastisch vom amerikanischen Actionfilm, beziehungsweise ‚Buddy-Movie‘, der in der Regel auf zwei gleichwertigen Ebenen agiert, der privaten (Familie) und der öffentlichen (Partner), welche am Ende zusammengeführt werden. Im Gegensatz zum amerikanischen Prototyp des Actionhelden, ist im Hongkong-Film meist weder Rache für die Familie (Steven Seagal (\*1951) in *Hard to Kill* 1990), oder deren Rettung (Arnold Schwarzenegger (\*1947) in *Commando* 1985) die treibende Kraft hinter dem Handeln des Helden, noch kehrt dieser, nachdem alles überstanden ist, in die Arme seiner Frau zurück (Sylvester Stallone (\*1946) in *Rocky* 1976, Bruce Willis (\*1955) in *Die Hard* 1988), sondern bleibt weiterhin einsam (Tony Leung (Zhaowei Liang 梁朝伟 \*1962) in *Hard-Boiled*) oder stirbt vor den Augen seiner Kameraden (Chow Yun-fat in *A Better Tomorrow*).

Zwar stellt der Heldentod als tragisches Element kein distinktives Phänomen der filmischen Kultur Hongkongs dar, nimmt in dieser jedoch eine bedeutende Rolle als Ausdruck maskuliner Selbsterfüllung ein und steht somit fast zwangsläufig am Ende der Handlung. Im *wuxia*- und Heldenfilm legen die Figuren eine fatalistische Grundhaltung an den Tag, die einer regelrechten Todesverachtung gleich kommt und erleiden meist einen „blutigen, aber edlen Tod.“<sup>11</sup> Die Helden trotzen dem Tod und lachen ihm ins Gesicht, erachten das Sterben auf dem Schlachtfeld und für den richtigen Grund jedoch gleichzeitig als ehrenhaft. Von Kugeln durchsiebt steht Wang Wu in *Iron Bodyguard* (*Dadao Wang Wu* 大刀王五 1973) auf dem Dach eines Hauses und hält triumphierend sein Schwert in die Luft. Er wird so zu einer statuenhaften, überlebensgroßen Figur, Symbol der Glorifizierung des Todes.

Häufig wird der Todeskampf in Zeitlupe gezeigt, um ihn länger und intensiver zu gestalten und so das Mitgefühl des Zuschauers noch weiter zu steigern. Zurück geht diese Form der Sterbeszenen auf klassische chinesische Oper, doch auch in westlichen Tragödien wurde der Tod häufig unnatürlich lange hinausgezögert, um den Opfern ausladende Sterbereden zu ermöglichen. Die Helden des Hongkong-Kinos nutzen die ihnen verbleibende Zeit allerdings nicht, um Reden zu halten, sondern um eine letzte Schlacht zu schlagen. In den Chang Cheh-Klassikern *Vengeance* (*Baochou* 报仇 1970) und *Boxer from Shantung* (*Ma Yongzhen* 马永贞 1972) fechten die Helden ihre Kämpfe aus, während deren Körper bereits von Äxten oder

<sup>10</sup> Jillian Sandell, „Reinventing Masculinity: The Spectacle of Male Intimacy in the Films of John Woo“, in *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 4 (Summer 1996), S. 28.

<sup>11</sup> Petra Rehling, *Schöner Schmerz. Das Hongkong-Kino zwischen Traditionen, Identitätssuche und 1997-Syndrom*. Mainz: Bender 2005, S. 72.

Messern penetriert wurden und ihr Sterben nur noch eine Frage der Zeit ist. Meist steht dieses Motiv in direkter Verbindung mit dem engen Zusammenhalt unter den Männern, deren Loyalität zueinander bis in den Tod reicht. In *The Heroic Ones* kämpft der von Ti Lung (Di Long 狄龙 \*1946) gespielte Charakter schwer verwundet weiter, um dessen Vater zu verteidigen. Erst als die Angreifer besiegt sind, beginnt sein Todeskampf und er windet sich in Zeitlupe mit schmerzverzerrtem Gesicht am Boden. Doch als nun weitere Feinde anrücken, weiß er, dass sein Leben hier noch nicht enden darf, weshalb er seinen Vater wegschickt mit den Worten: „Ich bin bereits tot“. Auch Chow Yun-fats Charakter des Mark in *A Better Tomorrow* stirbt nicht augenblicklich, als dieser einen Kopfschuss erleidet, nachdem er am Klimax des Films zur Unterstützung seiner Kameraden auftaucht, sondern muss noch zahlreiche Kugeln einstecken, bevor er zu Boden geht. Hierin liegt ein weiteres Privileg der heroischen Männerrollen, das weibliche Geschlecht scheint eines solch edelmütigen Todes unwürdig und stirbt im Gegensatz zu seinen männlichen Kollegen für gewöhnlich unspektakulär und ohne höheres Ziel.

### 2.3. Körperlichkeit und Maskulinität

Kaum eine andere filmische Kultur ist derart körperbezogen, wie jene Hongkongs. Eine starke Betonung physischer Präsenz ist dort für alle populären Filme von zentraler Bedeutung, der Personenkult um Stuntmen und Action-, sowie Martial-Arts-Choreographen stellt ein distinktives Phänomen Hongkongs dar und selbst Komödien, wie die des *moleitau* (*wu litou* 无厘头)-Genres, haben einen starken Hang zu Körperlichkeit, in welchem sie beinahe an den ‚Slapstick‘ der Stummfilmzeit erinnern, weshalb man von einem Kino sprechen kann, „das durch und durch eine Faszination am Körper *in extremis* aufweist.“<sup>12</sup>

Da körperlicher Ausdruck, im Gegensatz zu Sprache, universal verständlich ist, ist dieser für die Popularität des Hongkong-Films und seine Massentauglichkeit von entscheidender Bedeutung. Terry Eagleton dazu:

“It is because of the body [...] that we can speak of morality as universal. The material body is what we share most significantly with the whole of the rest of our species, extended both in time and space. Of course it is true that our needs, desires and sufferings are always culturally specific. But our material bodies are such that they are, indeed must be, in principle capable of feeling compassion for any others of their kind.”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> David Bordwell, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge, Massachusetts [et al.]: Harvard University Press 2003, S. 7.

<sup>13</sup> Terry Eagleton, *After Theory*. London [et al.]: Allen Lane 2003, S. 155-156.

Diese von Eagleton beschriebene transkulturelle Wirkung des Körpers, lässt sich besonders deutlich an dem weltweiten Siegeszug des Martial-Arts-Kinos beobachten, setzt doch kaum ein anderes Genre mehr auf die Zurschaustellung des menschlichen Körpers. So urteilt Zhang Zhen in seinem Artikel über die Ursprünge des Genres, dass dieses den Wendepunkt in der Präsentation und Perzeption des Körpers markiert. Wurden bis dahin Filme im Stil des *wen* 文 (literarisch, elegant) erzählt, verkörperte der neuartige *wuxia*-Film das Gegenstück *wu* 武 (das Kriegerische, Militärische, Martialische).<sup>14</sup> Schließlich bildet „das genauestens choreographierte Spektakel attraktiver Körper [...] den Kern“<sup>15</sup> dieser Filme. Auch das Motiv der Körperlichkeit ist untrennbar mit Maskulinität verknüpft, denn im *wuxia*-Film ist Exhibitionismus das Privileg des Mannes und es ist das zu einem Fetisch erhobene Spektakel um *seinen* Körper, das im Zentrum steht.<sup>16</sup>

Die Verkörperung des *wu* in neue Dimensionen erhoben hat Chang Cheh mit seiner fast schon obsessiven Darstellung entblößter muskulöser Männerkörper. Dies trifft insbesondere auf dessen Werke ab dem 1970 gedrehten *Vengeance* zu. Hatte der Regisseur sich bis dahin an klassische kostümierte Schwertkampffilme gehalten, erfolgte um 1970, auch beflügelt durch den Siegeszug Bruce Lees (Li Xiaolong 李小龙, 1940-1973), der Wechsel hin zu *kung fu*-Filmen, zeitlich meist angesiedelt am Ende der Qing-Dynastie (*qingchao* 清朝) oder zu Beginn der Republik. Die Bedeutung dieses Wandels für unseren Diskurs veranschaulicht dieser Kritiker:

„Kung Fu implies a focus on unarmed combat (notwithstanding the frequent use of knives in such films) to emphasize the actual martial and athletic prowess of the heroes and villains. With the introduction of more athletic and muscular stars like Lo Lieh and Ti Lung, Zhang Che recognized the utility of kung fu for enabling greater bodily and athletic displays.“<sup>17</sup>

Den Höhepunkt der Ästhetisierung des männlichen Körpers erreichte er in seiner 1978 mit *Five Venoms* begonnenen Schaffensphase, dessen fünf Hauptdarsteller ihre Vorgänger in

---

<sup>14</sup> Zhang Zhen, „Bodies in the Air: The Magic of Science and the Fate of the Early “Martial Arts” Film in China“, in Sheldon H. Lu, Emilie Yueh-yu Yeh (Eds.), *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2005, S. 58.

<sup>15</sup> Bérénice Reynaud, „The Book, the Goddess and the Hero: Sexual Politics in the Chinese Martial Arts Film“. [http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/sexual\\_politics\\_chinese\\_martial\\_arts.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/sexual_politics_chinese_martial_arts.html). (Zuletzt eingesehen am 09.06.2008)

<sup>16</sup> Bérénice Reynaud, „The Book, the Goddess and the Hero“.

<sup>17</sup> David Desser, „Making Movies Male: Zhang Che and the Shaw Brothers Martial Arts Movies, 1965-1975“, in *Masculinities and Hong Kong Cinema* (2005), S. 28.

Sachen Muskelmasse und athletisches Können in den Schatten stellten und als synonym mit dem Titel des Films in die Geschichte eingehen sollten.

„With so many muscles around – particularly those of the beefy, leonine Lo Meng – it is hard not to gaze at the performers` bodies. The raw physicality of the Venoms exceeds that of all of Chang`s other star performers. As his career progressed, he became more and more fascinated with the extremes to which the male body could be physically developed.“<sup>18</sup>

Auch der Zuschauer kann angesichts der schieren Präsenz des maskulinen muskulösen Körpers und dessen Fähigkeiten nicht anders, als sich angezogen, fasziniert und betäubt zugleich zu fühlen.

Die Kampfszenen, die den Martial-Arts-Film dominieren, liefern die perfekte Möglichkeit für den Ausdruck des Körpers in all seinen Facetten. Der Welle der Shaolin-Filme kommt ein besonderer Stellenwert zu, da diese eine ideale Umgebung für die Zurschaustellung gestählter Körper bieten, die von Natur aus arm an Frauen ist. Das Herzstück dieser Filme ist in der Regel die Trainingssequenz, in der auf schmerzhaft Weise Körper und Geist abgehärtet werden, was meist der Rache an einem ehemals überlegenen Kontrahenten dient. Durch ausdauerndes Training werden den körperlichen Fähigkeiten neue Grenzen gesetzt und physikalischen Gesetzen wird getrotzt. Bilder von Kämpfern, die mit Leichtigkeit über Mauern springen oder gar zu fliegen vermögen, sind für viele Zuschauer wohl die prominenteste Assoziation mit diesem Genre und gleichzeitig jene Faktoren, die es bei manch einem westlichen Zuschauer der Lächerlichkeit preisgibt. In *Invincible Shaolin* verfügt jeder der drei Kämpfer aus dem Norden über seinen ganz persönlichen Kampfstil, was den Meister der Schüler aus dem Süden dazu veranlasst, diese auszusenden, um jeweils eine besondere Technik zu erlernen, die genauestens auf ihre Gegner abgestimmt ist. Letztlich werden diese Männer vollkommen mit ihrem Kampfstil assoziiert und somit auf diesen reduziert. Stellen sie sich einander vor, nennen sie neben ihrem Namen stets ihre besondere Fähigkeit und wo sie diese erlernt haben. Der Körper verkommt zu nicht mehr, als einer leeren Hülle, die mit einem Repertoire an Können gefüllt wird. Das Stählen des Körpers gleicht dem Schmieden einer Waffe und so bleibt eine kämpferische Auseinandersetzung die letzte mögliche Ausdrucksform des selbigen. Was wir hier sehen, ist die vollendete Mechanisierung, respektive Instrumentalisierung des menschlichen Körpers.

---

<sup>18</sup> Ethan de Seife, „Chang Cheh“. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/chang.html>. (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008)

Vergleichbares findet sich bei John Woo nicht, denn obgleich der Geist der *wuxia*-Tradition in seinen Werken weiterlebt, bestimmen doch andere Genrebarometer dessen Heldenfilm. Dies soll nicht heißen, dass Körperlichkeit bei Woo keine Rolle spielt, sie erfährt lediglich anderweitig ihren Ausdruck. Körperlichkeit drückt sich in Bewegung aus, und zwar im doppelten Sinne der Bewegung des Körpers an sich und der Kamera. Beides ist in Woos Schaffen gleichermaßen von Bedeutung. Obwohl seine Helden mit Schusswaffen um sich feuern, sind sie nicht weniger in Bewegung, als ihre Martial-Arts praktizierenden geistigen Vorväter. Sie springen, fliegen, gleiten, wirbeln und tanzen förmlich durch den Raum, die Kamera ist ihnen stets auf den Fersen, unterstreicht die Aktionen der Körper und schafft so ein Gesamtbild von Kinetik in ihrer reinsten Form. Woo, seines Zeichens großer Fan von amerikanischen Musicals, hat in Interviews mehrfach erwähnt, dass er die Schönheit der Bewegung des Körpers, wie sie in diesen gezeigt wird, in Actionszenen transferieren wollte.<sup>19</sup> Für seine männlichen Hauptrollen setzte Woo nicht mehr auf muskelbepackte raue Burschen, sondern läutete die Ära eines neuen Typus Mann ein, der *wen* und *wu*, *yin* 阴 und *yang* 阳, Feminines und Maskulines in sich verkörpert, im einen Moment kaltblütig Massen an Feinden niederstreckend, im nächsten um seinen toten Kameraden weinend. „Woos Filme kombinieren, oder schlagen zumindest die Brücke zwischen, ‚Frauen‘-Genres, wie Romantik und Drama, und ‚Männer‘-Genres, insbesondere Action und Gangsterfilme.“<sup>20</sup> Mit seinem Durchbruch *A Better Tomorrow* schnitt Woo Chow Yun-fat, bis dato eher auf Komödien festgelegt, die Rolle des romantischen Gangsterhelden auf den Leib, während er dem früheren Chang Cheh-Liebling Ti Lung ein Comeback als Charakterdarsteller in einer Rolle bescherte, die auch dessen verletzliche Seite zeigt. Chow Yun-fats Darstellung in dem Film, die sich in den folgenden Arbeiten Woos wiederholen sollte, kündigte die Ankunft eines neuartigen männlichen Stars im Hongkong-Kino an, der Stärke und Verletzlichkeit in sich verband.<sup>21</sup> Diese Verquickung entspricht einer chinesischen Form von Maskulinität, die, im Kontrast zum Westen, nicht synonym ist mit den Eigenschaften des *wu*, sondern durch eine Vereinigung von *wu* und *wen* entsteht, so dass etwa ein Gelehrter nicht weniger männlich ist, als ein Soldat.<sup>22</sup>

Woo ist es somit gelungen, das Image von Darstellern, welche den Hongkonger Zuschauern bereits vertraut waren, neu zu definieren und somit eine Form der Repräsentation von Maskulinität und Körperlichkeit zu schaffen, die nicht nur im Kontrast zum Hongkong-Film

<sup>19</sup> „Interview with John Woo“, in *A Better Tomorrow* (DVD). London: Optimum Home Entertainment 2006.

<sup>20</sup> Jillian Sandell, „Reinventing Masculinity“, S. 25.

<sup>21</sup> Karen Fang, *John Woo's „A Better Tomorrow“* (2004), S. 41.

<sup>22</sup> Kam Louie, *Theorising Chinese Masculinity. Society and Gender in China*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press 2002, S. 11.

der 70er Jahre, sondern auch zum Trend des muskulösen maskulinen Actionhelden im globalen Kino stand, der in den 80ern seinen Höhepunkt erreichte.

#### 2.4. Körperlichkeit, Maskulinität und Nationalismus

Sheldon H. Lu mag zu Recht urteilen, dass, während frühere Martial-Arts-Filme oft geprägt waren von Nationalismus, seit der Globalisierung des Genres dem weltweiten Publikum statt dessen eher geschichts- und zeitlose Wunschvorstellungen Chinas, wie etwa in *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (*Wo hu cang long* 卧虎藏龙 2000), präsentiert werden.<sup>23</sup> Jedoch ist der kulturelle nationalistische Diskurs nie vollkommen aus diesem Genre verschwunden. Jüngstes Beispiel war Jet Lis (Li Lianjie 李连杰 \*1963) Verkörperung von Huo Yuanjia in *Fearless* (*Huo Yuanjia* 霍元甲 2006), der mit seinem Sieg über Kämpfer verschiedenster Nationen die Überlegenheit chinesischer Kampfkunst demonstriert und zum Symbol eines wiedererstarkten Chinas wird. Das Aufkommen von nationalistischen Tönen im Martial-Arts-Kino steht in Zusammenhang mit dem Aufstieg des, von Chang Cheh und Shaw Brothers propagierten, maskulinen mandarinsprachigen Films, dem es in den frühen 70er Jahren gelungen war, die Vorherrschaft des, mit seinen weiblichen Stars assoziierten, kantonesischsprachigen Kinos vollkommen zu verdrängen. Nicht nur waren die Schauplätze der vom Festland stammenden Filmemacher nicht in der damaligen Kolonie selbst, sondern im historischen China angesiedelt, auch das gesprochene Chinesisch glich plötzlich nicht mehr jenem auf der Leinwand. So waren in all diesen Jahren die Stadt, die Bevölkerung und die Geschichte Hongkongs nie Thema im Hongkong-Film. Dieser Trend hatte jedoch zur Folge, dass Chinesen auf der ganzen Welt Teil haben konnten an diesem mandarinsprachigen Kino, und die Portraitierung ihrer Landsmänner auf der Leinwand ihnen ein gewisses Maß an Stolz gestattete.<sup>24</sup> Wie eng die Motive Körperlichkeit und Maskulinität mit Nationalismus verknüpft sind, veranschaulicht folgendes Zitat:

“[T]he cultural imagination about reviving China by Chinese living in British-Hong Kong has relied on the muscular and masculine body ‘accoutered’ with traditional Chinese kung fu. Jimmy Wang Yu’s ‘iron palm’ functions as a synecdoche of the invincible male Chinese body. This national imagination through kung fu (as

---

<sup>23</sup> Sheldon H. Lu, “Crouching Tiger, Hidden Dragon, Bouncing Angels: Hollywood, Taiwan, Hong Kong, and Transnational Cinema”, in *Chinese-Language Film* (2005), S. 231.

<sup>24</sup> David Desser, “Fists of Legend: Constructing Chinese Identity in the Hong Kong Cinema”, in *Chinese-Language Film* (2005), S. 293.

part of a larger discourse of anti-colonialism) was in the beginning operating on gendered principles. It was already and has always been gendered male.”<sup>25</sup>

Die Wiederherstellung von einem starken China und nationalem Stolz unter kolonialen Bedingungen ist im *kung fu*-Film deutlich mit dem Fetisch um den männlichen Körper verbunden.<sup>26</sup> Chang Chehs Geschichten spielen meist in einer konkreten Zeit, an einem konkreten Ort und häufig kämpfen seine Helden mittels körperlicher Gewalt, sowie unter Einsatz traditioneller chinesischer Kampftechniken gegen die Fremdregierung der Qing oder gegen imperialistische Kräfte. Der titelgebende Charakter Ma Yongzhen in *Boxer from Shantung* bezwingt mit seinem *kung fu* in einem Wettbewerb unter tobendem Applaus den unbesiegbaren russischen Muskelmann, der zuvor Reihen von chinesischen Kämpfern geschlagen hat, und wird so zur Verkörperung eines Volkes, das nicht länger gewillt ist, sich durch ausländische Mächte unterdrücken zu lassen.

Dies ist keineswegs ein Chang Cheh-spezifisches Phänomen, auch dessen Kollegen und sämtliche große Stars Hongkongs, wie etwa Jackie Chan (Cheng Long 成龙 \*1954) oder Jet Li drehten im Laufe ihrer Karriere nationalistische Filme. Den deutlichsten Kontrapunkt zum den Chinesen anhaftenden Image des ‚Sick Man of Asia‘ jedoch setzte wohl, auf der Leinwand, wie auch im echten Leben, der nach seinem frühen Tod zur Kultfigur avancierte Bruce Lee. In diesem verkörpert sich, im wahrsten Sinne des Wortes, der chinesische kulturelle Nationalismus<sup>27</sup>: „Der ultimative Körper erreicht seinen Höhepunkt in Bruce Lees narzisstischer Zurschaustellung seines unübertroffenen nackten Oberkörpers, der eng verbunden ist mit dem Körper der chinesischen Nation, und gleichzeitig dem feminisierten chinesischen Mann ‚Erlösung‘ bringt.“<sup>28</sup>

Das Kantonesische war allerdings nicht völlig aus der Medienlandschaft Hongkongs verschwunden, sondern hatte sich lediglich in den Bereich des Fernsehens zurückgezogen und feierte mit der 1979 einsetzenden Ära der ‚New Wave‘-Regisseure seine Rückkehr auf die große Leinwand. Die neue Generation von in Hongkong geborenen Filmemachern ging weg vom Schauplatz ‚Festland‘ und begann ihre Heimatstadt in den Fokus der Handlung zu rücken. Ebenso wie der Siegszug des mandarinsprachigen Films einher ging mit dem Aufkommen des nationalistischen Martial-Arts-Kinos, so klang dieses mit der Wiedergeburt des kantonesischen Films auch wieder ab. Selbst wenn der in Guangzhou 广州 geborene

---

<sup>25</sup> Siu Leung Li, „Kung Fu: Negotiating Nationalism and Modernity“, in Dimitris Eleftheriotis, Gary Needham (Eds.), *Asian Cinemas. A Reader and Guide*. Honolulu: University of Hawai‘i Press 2006, S. 103.

<sup>26</sup> Siu Leung Li, „Kung Fu“, S. 100.

<sup>27</sup> David Desser, „Fists of Legend“, S. 281.

<sup>28</sup> Siu Leung Li, „Kung Fu“, S. 109.

Regisseur John Woo nicht von allen Kritikern zur ‚New Wave‘ gerechnet wird, so folgten dessen Filme doch dem neuen Trend lokaler Schauplätze und Sprache, und so spielt der Nationalismus des *kung fu*-Genres in seinem Gangster-, beziehungsweise Heldenfilm keine Rolle mehr. Man kann hier höchstens von einem ‚Lokalismus‘ im Zuge des Aufkommens einer neuen, eigenen Identität Hongkongs sprechen. Woos Helden kämpften nicht länger mit chinesischen Techniken gegen ausländische Aggressoren, sondern für die in der gegenwärtigen Konsumgesellschaft bedrohten Werte von Freundschaft, Ehre und Loyalität.

## 2.5. Gewalt

Aufgeschlitzte Bäuche, gespaltene Schädel, abgetrennte Gliedmaße, von etlichen Pfeilen durchbohrte oder gar in Stücke gerissene Körper; die Liste der Gräueltaten in Chang Chehs Filmen ist lang, gestorben wird viel und auf die erdenklichsten Weisen, mit dem knallroten Kunstblut der Shaw Brothers wurde dabei nie gespart. Warum nun soll die Betrachtung dieses scheinbar profanen bis obszönen Motivs von Interesse für wissenschaftliche Studien sein? Möge sich unsere heutige, sogenannte zivilisierte Gesellschaft auch noch so sehr gegen Gewalt aussprechen, so existiert doch keine Kultur, die als tatsächlich gewaltfrei bezeichnet werden kann. Daher ist es nur natürlich, dass Gewalt auch stets Ausdruck fand in den künstlerischen Erzeugnissen jener Kulturen. Gewalt ist so alt wie die Menschheit selbst, ihr Einsatz auf der Leinwand beinahe so alt wie das Medium Film. Filmgewalt stößt ab und fasziniert, sie kann Mitgefühl erzeugen, jedoch auch Befriedigung bringen. Für den hier behandelten Diskurs ist das Thema Gewalt des Weiteren deshalb konkret von Bedeutung, da es zum einen eine wichtige Rolle in der unterschiedlichen Rezeption der Filme einnimmt und zum anderen nicht von den Motiven Maskulinität und Körperlichkeit zu trennen ist. Autor Stevie Simkin spricht von einer „erschreckenden Verbindung von Testosteron, sexueller Potenz und Gewalt.“<sup>29</sup> Eine Studie über die Darstellung von Verbrechen auf der Leinwand, welche die 50 US-Filme mit dem höchsten Einspielergebnis des Jahres 1996 in Betracht zog, kam ebenfalls zu dem Ergebnis, dass die Präsentation von Gewalt integraler Bestandteil von Maskulinität im Film sei.<sup>30</sup> Auch unsere beiden Hongkong-Regisseure zeigen letztlich „eine Welt, in der Gewalt ein akzeptabler Weg ist, um Konflikte zu lösen und seine Männlichkeit

---

<sup>29</sup> Stevie Simkin, *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence* (2006), S. 119.

<sup>30</sup> Sarah Eschholz, Jana Bufkin, „Crime in the Movies: Investigating the Efficacy of Measures of Both Sex and Gender for Predicting Victimization and Offending in Film“, in *Sociological Forum*, Vol. 16, No. 4 (December 2001), S. 670-671.



auszudrücken“<sup>31</sup>, auch wenn dies, gerade im Fall von John Woo, wohl nicht beabsichtigt war. Wie sich die Perzeption des Publikums von der Intention des Machers unterscheiden kann, verdeutlicht folgender Kommentar Woos, angesprochen auf die Gewalt in seinen Filmen:

„All I thought about was how to make the action look [...] romantic and beautiful. [...] Sometimes I use violence to send some message, because when I was a child, I saw so much violence, so many people get killed, especially in 1967. There were two big riots in Hong Kong. A lot of people got killed in front of my door. So actually I hate violence. I'm a peace-lover, and I hate war. I hate to see people killing each other. I wonder if violence sends a message, that violence has got to stop. If it cannot stop, we need some kind of hero to stop it ... the hero sacrifices his life for honor, chivalry, and sometimes for sympathy. It's a very Chinese tradition. I'm not romanticizing the violence ... I romanticize the hero.“<sup>32</sup>

An anderer Stelle äußerte er sich folgendermaßen: „Meine Idealvorstellung lautet, dass es immer eine Form von Gerechtigkeit gibt. Gewalt wird besiegt. In meinen Filmen nutzen die Helden ihren starken Willen und ihre Disziplin, um Gewalt und Ungerechtigkeit zu bekämpfen. Ich benutze Gewalt, um die wahren Qualitäten des Menschen zu zeigen.“<sup>33</sup>

Dass Woo ein Romantiker ist, kann man nicht nur diesen Zitaten, sondern auch dessen Filmen deutlich entnehmen. Die Gewalt mag exzessiv sein, wie im volle zehn Minuten andauernden Finale von *A Better Tomorrow 2*, das zeigt, wie die einst weiß und rein aussehende Villa eines Gangsterbosses in einen Kriegsschauplatz verwandelt wird, als die drei Helden des Films beginnen die gesichtslosen Schurken zu Dutzenden niederzuschießen. In einer Szene wird Ken, von einem Freund eine Pistole durchs Fenster gereicht, mit der dieser beginnt, auf seinen Kontrahenten zu feuern, woraufhin er eine weitere Waffe zugereicht bekommt, nur um anschließend mit offensichtlicher Freude beidhändig weiterzuschießen und mehr als 30 Kugeln auf seinen Gegner abfeuert. Der Tod des Widersachers alleine ist nicht genug, was hier demonstriert wird, ist die totale Zerstörung der Körpers. Doch obwohl überzogen und unrealistisch, ist die Gewalt in Woos Filmen nicht selbstzweckhaft, sondern stets an Emotionen geknüpft und relevant für die Entwicklung von Figuren und Handlung. Im selben Film bietet sich ein Beispiel dafür, wie Charaktere verändert aus gewalttätigen Actionszenen herauskommen können. Das frühere Mitglied des Falschgeldrings Onkel Lung, der sich mittlerweile auf legale Geschäfte beschränkt, verfällt, nachdem dessen Feinde ihn glauben machen, er hätte einen Mord begangen, in ein paralytisches Stadium und kann nicht mehr

---

<sup>31</sup> Sarah Eschholz, Jana Bufkin, „Crime in the Movies“, S. 659.

<sup>32</sup> Robert K. Elder (Ed.), *John Woo. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2005, S. 77-78.

<sup>33</sup> Jillian Sandell, „Interview with John Woo. Hong Kong's master of balletic blood 'n bulletplay speaks!“: [http://www.brightlightsfilm.com/31/hk\\_johnwoo.html](http://www.brightlightsfilm.com/31/hk_johnwoo.html). (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008)

sprechen, geschweige denn eine Waffe anfassen. Erst als Ken später im Film beim Versuch ihn vor Attentätern zu schützen angeschossen wird und hilflos am Boden liegt, greift Lung zur Pistole und erlangt so symbolisch seine Männlichkeit wieder, indem er die Angreifer niederstreckt und seinen Freund rettet. Der gewalttätige bewaffnete Konflikt vermochte zu lösen, was Ärzte nicht heilen konnten.

Darüber hinaus kontrastiert der Regisseur die gezeigten Brutalitäten stets mit ruhigen Momenten, sowie Symbolen von Unschuld und Reinheit. Diese können etwa von Kindern verkörpert werden, wie beispielsweise wenn direkt vor dem Ausbruch der Gewalt am Höhepunkt von *A Better Tomorrow* der Kinderchor beim Singen des Liedes „Morgen wird alles besser“ (*mingtian hui geng hao* 明天会更好) gezeigt wird, oder aber in Form von christlichen Motiven zum Ausdruck kommen, die zum Markenzeichen Woos werden sollten. Der Leidensweg seiner Helden repräsentiert das Christusmotiv, so sieht der Zuschauer in *The Killer*, während dem Titelcharakter in einer Kirche unter Schmerzen eine Kugel aus dem Körper entfernt wird, weiße Tauben und das Antlitz der Marienstatue. Auch als dessen Partner seinetwegen gefoltert wird, arbeitet der Film mit Gegenschnitten auf das Haus Gottes. Schließlich spielt sich sogar der apokalyptische Showdown in der Kirche ab, die Zerstörung der Marienstatue wird zum Symbol für die Konfrontation mit dem Bösen.

Gewalt dient in Woos Filmen auch dazu, die Helden enger zusammenschweißen. So treten die intimsten Augenblicke der Männer immer dann auf, wenn die Gewalt ihren Höhepunkt erreicht. In diesen Momenten kommt die Freundschaft und Liebe zwischen ihnen am stärksten zum Ausdruck.<sup>34</sup> Beispiele finden sich etwa im blutigen Tod von Mark in *A Better Tomorrow*, der den Konflikt zwischen den Brüdern Ho und Kit löst, oder im Klimax von *The Killer*, wenn die beiden Seite an Seite ums Überleben kämpfenden Männer mitten im Gefecht Blicke austauschen und die Kamera ihre Gesichter einen Moment lang einfriert, um die Romantik zu unterstreichen.

Für sein Kriegsdrama *Bullet in the Head* (*Diexue jietou* 喋血街头 1990) verzichtete Woo zu Gunsten des Realismus auf eine übermäßige Ästhetisierung der Actionszenen und steigerte das Maß an Gewalt noch weiter. Während Gewalt einerseits den Bund zwischen seinen Figuren festigt, macht *Bullet in the Head* deutlich, wie sie diesen untergraben kann und die Menschen verändert, charakterlich, wie in der Rolle des Paul, gespielt von Waise Lee (Li Zixiong 李子雄 \*1959), körperlich, zu erkennen an dem vernarbten Gesicht von Simon Yams (Ren Dahua 任达华 \*1955) Charakter des Luke und geistig, wie in der Rolle Jacky Cheungs (Zhang Xueyou 张学友 \*1961) als Frank.

---

<sup>34</sup> Jillian Sandell, "Reinventing Masculinity", S. 27.

Ein derart vielschichtiges Spektrum weist die Darstellung von Gewalt im Kino Chang Chehs zwar nicht auf, gemeinsam haben dessen Filme mit denen Woos jedoch die Tatsache, dass der ausschlaggebende Punkt, der die Gewalt rechtfertigt und beflügelt, das Motiv der Rache ist, Rache für den Mord am Meister, Rache für den Mord an einem Kameraden oder Rache für Verrat in der Bruderschaft. In seinem Werk *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence*, schreibt Stevie Simkin: „Das Verlangen Rache zu nehmen an jenen, die uns hintergangen haben, ist tief verwurzelt in der menschlichen Psychologie, Soziologie und im religiösen Glauben.“<sup>35</sup> Somit stellt dieses einen Punkt dar, der einen grundlegenden menschlichen Trieb beim Publikum anspricht. Simkin urteilt weiter, dass die populären Künste Platz schaffen für die Träume und Ängste einer Kultur. Was von den meisten zivilisierten Kulturen abgelehnt wird, kann dennoch in den populären Künsten aufleben,<sup>36</sup> mit anderen Worten muss ein Publikum nicht gewalttätig veranlagt sein, um sich von Gewalt auf dem Bildschirm angezogen zu fühlen. Das Motiv der Rache rechtfertigt die Gewalt, die sich auf der Leinwand abspielt. Im Gegensatz zum Tod des Helden, bei dem die Formel lautet „je drastischer die Gewalt, desto größer das Mitgefühl“, heißt es in den Augen mancher Zuschauer hier vielleicht „je drastischer die Gewalt, desto größer die Befriedigung.“<sup>37</sup>

### 3. Kontinuität der Motive und Gegenströmungen im Hongkong-Film

Die bisherige Betrachtung hat ergeben, dass die Darstellung von Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt im Kino von Chang Cheh und John Woo, obwohl es die äußeren Umstände zunächst nicht vermuten ließen, viele Gemeinsamkeiten aufweist, sich jedoch bei näherer Untersuchung als gleichzeitig von markanten Unterschieden in Auslegung und Zweck geprägt herausstellt. Sind die gewählten Regisseure für die Bedeutung dieser Motive im Hongkong-Film auch extreme und damit kritische Beispiele, so weist die Welle an Beiträgen zu den von Chang Cheh und John Woo neugeschaffenen Genres dennoch darauf hin, dass diese durchaus als repräsentativ gelten können. Nicht nur viele weitere Regisseure der Shaw Brothers, wie beispielsweise Lau Kar-Leung (Liu Jialiang 刘家良 \*1936) (*Executioners from Shaolin* (*Hong xi guan* 洪熙官) 1977, *36th Chamber of Shaolin* (*Shaolin sanshiliu fang* 少林三十六房) 1978), sondern auch Filmemacher anderer Studios, wie etwa Joseph Kuo (Guo Nanhong

---

<sup>35</sup> Stevie Simkin, *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [et al.]: Palgrave Macmillan 2006, S. 22.

<sup>36</sup> Stevie Simkin, *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence* (2006), S. 23.

<sup>37</sup> Stevie Simkin, *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence* (2006), S. 67.

郭南宏 \*1935) (*The 18 Bronzemen (Shaolinsi shiba tongren* 少林寺十八铜人) 1976), arbeiteten im Fahrwasser des neuen maskulinisierten Martial-Arts-Kinos. Woo beeinflusste die Filmindustrie seiner Zeit nicht weniger, Regisseure wie Ringo Lam (Lin Lingdong 林岭东 \*1955) (*City on Fire (Longhu fengyun* 龙虎风云) 1987, *Full Contact (Xiadao gaofei* 侠盗高飞) 1992) und Johnnie To (Du Qifeng 杜琪峰 \*1955) (*The Big Heat (Chengshi tejing* 城市特警) 1988) erlangten ebenfalls mit blutigen Gangsterballaden Berühmtheit.

Trotz der fortwährenden Dominanz der behandelten Motive, sollte eine Homogenisierung jedoch vermieden werden, verfügt Hongkong schließlich über „ein Kino, das viel zu bieten hat, jenseits der *kung fu*-Abenteuer, sogar jenseits der verstandraubenden Schießereien eines John Woo“, ein Kino, das „genau so reichhaltig [ist,] wie jedes andere auf der Welt.“<sup>38</sup>

So verzeichnete der Hongkong-Film mit Auftreten der ‚New Wave‘ ab 1979 eine verstärkte Auseinandersetzung mit sozialen Problemen, wie der in Ann Huis (Xu Anhua 许鞍华 \*1947) *Boat People (Touben nühai* 投奔怒海 1982) behandelten Flüchtlingsthematik. Des Weiteren existieren auch innerhalb der Kategorien *wuxia*- und Heldenfilm Gegenströmungen zu den gängigen Mustern, wie etwa dem der Maskulinität.

„Im Gegensatz zum maskulin geprägten Action-Genre im Westen, haben Pistolen, Fäuste oder schwerterschwingende Frauen im Hongkong Kino eine lange Tradition.“<sup>39</sup> Bereits in den Anfängen des *wuxia*-Films im Shanghai 上海 der 20er existierte ein Subgenre mit weiblichen Heldinnen, der *nüxia pian* 女侠片. Auch im Zeitalter des neuen Martial-Arts-Films haben verschiedene Regisseure den Prototyp der weiblichen Kämpferin wieder aufgenommen, während Chang Cheh sich bis zuletzt exklusiv nur auf *yanggang* konzentriert hat.<sup>40</sup>

Dem einst ebenfalls für Shaw Brothers tätigen Zeitgenossen Chang Chehs, King Hu (Hu Jinquan 胡金銓, 1931-1997), wird heute zusammen mit diesem die Vorreiterrolle in der Kreation des neuen Martial-Arts-Films zugeschrieben. Er hatte jedoch, trotz seiner eindeutigen künstlerischen Überlegenheit, weitaus weniger weitreichenden Einfluss auf den *wuxia*-Film und das Hongkong-Kino. Als Höhepunkt im Schaffen des Ausnahmeregisateurs gilt *A Touch of Zen (Xianü* 侠女 1971). Nicht nur lässt sich der knapp dreistündige Film, der Jahre brauchte um fertiggestellt zu werden und damit in scharfem Kontrast zur Fließbandproduktion des Shaw Studios stand, beinahe eine ganze Stunde Zeit, um zur ersten der verhältnismäßig blutleeren Kampfszenen zu gelangen, ferner bilden gar eine

---

<sup>38</sup> Poshek Fu, David Desser, „Introduction“, in *The Cinema of Hong Kong* (2000), S. 4.

<sup>39</sup> Thomas Gaschler, Ralph Umard, *Woo* (2005), S. 32.

<sup>40</sup> Stephen Teo, „The 1970s: Movement and Transition“, in *The Cinema of Hong Kong* (2000), S. 100.

kampferprobte Frau und ein ängstlicher, die Auseinandersetzung meidender Gelehrter die, das *yanggang*-Konzept kontrastierenden, Hauptrollen.

Die Verkörperung der im Hongkong-Film mal mehr, mal weniger spürbaren, jedoch stets existenten ‚Powerfrau‘, war jedoch bald bestimmten Darstellerinnen vorbehalten, denen dieses Image anhaftete. Zu diesen zählt auch Michelle Yeoh (Yang Ziqiong 杨紫琼 \*1962), der ursprünglich die weibliche Hauptrolle in *Hard-Boiled* angedacht war. Als diese den Part jedoch nicht übernehmen konnte, musste das Drehbuch komplett umgeschrieben werden und die Rolle verlor ihren kämpferischen Charakter,<sup>41</sup> was verdeutlicht, wie sehr dieses ‚Privileg‘ an gewisse Schauspielerinnen gebunden ist.

Ob die Darstellung dieser sogenannten Powerfrauen des Hongkonger *wuxia*- und Actionfilms einen Durchbruch in der Gleichberechtigung, oder nicht eher eine Maskulinisierung der weiblichen Rollen bedeutet, ist fraglich. Falls deren Präsentation auf der Leinwand lediglich einer maskulinisierten Form von Weiblichkeit entspricht, hat sich dann der Fokus im Hongkong-Kino tatsächlich von Maskulinität wegbewegt? Das Leugnen der (physischen) Unterschiede zwischen Mann und Frau und eine Form der Gleichstellung, die nicht auf Gleichberechtigung, sondern Gleichheit aufbaut, kann jedenfalls nicht die Lösung bringen. Auch die geistigen Erben John Woos vermochten die Parameter innerhalb der gesetzten Grenzen zu variieren und lieferten in den letzten Jahren intelligentes Genrekino inklusive durchdachter Drehbücher und psychologisch tiefgehender Charaktere, wie Johnnie To mit *Running Out of Time* (*An zhan* 暗战 1999) oder Andrew Lau (Liu Weiqiang 刘伟强 \*1960) mit *Infernal Affairs* (*Wu jian dao* 无间道 2000).

Doch trotz gewisser gegensätzlicher Tendenzen und der Existenz zahlreicher Genres neben dem Martial-Arts- und Actionfilm bleibt das Hongkong-Kino weiterhin am besten bekannt für eben diese und dominiert von Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt.

Da jene Motive gesellschafts- und kulturübergreifend funktionieren, können sie von Zuschauern auf der ganzen Welt leicht verstanden werden, worin der Schlüssel zum globalen Erfolg und Einfluss des Hongkong-Films liegt. Hongkong gilt als eine „extrem kommerzialisierte und opportunistische Stadt, in der Film einzig und allein als Medium zur Massenunterhaltung gesehen wird.“<sup>42</sup> Die 60er und 70er Jahre waren gekennzeichnet von dem Streben der jungen Bevölkerung nach Wohlstand und Amüsement.<sup>43</sup> So ist die Einführung und Persistenz von Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt weniger Ausdruck

---

<sup>41</sup> Bey Logan, DVD Audiokommentar zu *Hard-Boiled*. Santa Monica, California: Dragon Dynasty 2007.

<sup>42</sup> Sek Kei, „Achievement and Crisis. Hong Kong Cinema in the ‘80s“.

[http://www.brightlightsfilm.com/31/hk\\_achievement1.html](http://www.brightlightsfilm.com/31/hk_achievement1.html). (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008)

<sup>43</sup> Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (2004), S. 150.

gesellschaftlicher Umwälzungen, als Ergebnis marktstrategischer Überlegungen. Ein Blick hinter die Kulissen des Shaw Brothers Studios lässt diese Kommerzialität deutlich werden. Shaw Brothers Hongkong wurde 1957 von Run Run Shaw (Shao Yifu 邵逸夫 \*1907) und dessen Bruder Runme Shaw (Shao Renmei 邵仁枚, 1901-1985) gegründet. Im Jahr 1961 eröffnete die 24 Stunden am Tag operierende Shaw Brothers ‚Movietown‘, wo 1200 Angestellte in Zehn-Stunden-Schichten für einen Ausstoß von bis zu 45 Filmen pro Jahr sorgten.<sup>44</sup> Das Studio stand in direkter Konkurrenz zur zweiten festen Größe der dortigen Filmindustrie, MP&GI (Motion Picture and General Investment), und hat alles daran gesetzt, Produktionen, die ihr Rivale angekündigt hatte, vor diesem fertig zu stellen.<sup>45</sup> Gründer Run Run Shaw hat daher auch „eher Standardisierung, Rationalisierung, Mechanisierung und Effizienz betont, als künstlerische Innovationen.“<sup>46</sup>

Die Produktionen der Shaw Brothers, speziell jene Chang Chehs, begründeten das spätere Erfolgsrezept der Hongkonger Filmindustrie, ein Verlass auf heldenhafte Charaktere, ausschweifende Gewaltdarstellungen, wiederkehrende Regisseur-Schauspieler Konstellationen und Schauspieler in sich wiederholenden Rollen. Die Erklärung des Regisseurs für die Umsetzung des *yanggang*-Konzeptes im Film bestätigt die Vermutung des Sichverlassens der Industrie auf die behandelten Motive aus kommerziellen Gründen:

“I felt that in movies around the world male actors **were** at the top. All the important parts were played by men. Why is it that Chinese movies didn't have male actors? If male actors could stand up, the audience would double.... That's why I advocated male-centred movies with *yanggang* as the core element. [...] The rise of *yanggang* was a requirement of the market and not discrimination against actresses. Female audiences also wanted to see male stars.”<sup>47</sup>

Der Höhepunkt der Zurschaustellung männlicher Darsteller, männlicher Körper und männlicher Geschichten fällt nicht aus Zufall zeitlich genau zusammen mit dem Höhepunkt des Erfolgs und quantitativen Ausschusses der Filmindustrie Hongkongs. Die Entstehung des Importpotentials steht tatsächlich in enger Verbindung mit der Maskulinisierung der Stars und Themen des Hongkong-Films, der dadurch Teil des weltweit von Männern dominierten

---

<sup>44</sup> David Bordwell, *Planet Hong Kong* (2003), S. 63.

<sup>45</sup> Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (2004), S. 168.

<sup>46</sup> Poshek Fu, “The 1960s: Modernity, Youth Culture, and Hong Kong Cantonese Cinema”, in *The Cinema of Hong Kong* (2000), S. 79.

<sup>47</sup> Chang Cheh, „Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style“.

<http://changcheh.0catch.com/ar/art4.htm>. Übersetzt aus dem Chinesischen von Stephen Teo. (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

globalen Kinos wurde.<sup>48</sup> Dieser Wechsel hin zu männlichen Stars ist einer der Gründe für die internationale Bekanntheit, die das Hongkong-Kino erlangte.<sup>49</sup>

Chang Chehs großer Durchbruch *One-armed Swordsman* spielte in der ersten Woche das Rekordergebnis von einer Million Hongkong-Dollar ein. Die Shaw Brothers festigten daraufhin ihre Vorherrschaft auf dem Markt durch einen Fokus auf Martial-Arts-Filme und steigerten stetig ihren jährlichen Ausschuss an selbigen.<sup>50</sup> Auch wenn die Gewaltdarstellung des Erfolgshits von späteren Titeln noch bei weitem übertroffen werden sollte, so war diese doch bereits exzessiver, als dies bei vorherigen *wuxia*-Filmen der Fall war. Die Tatsache, dass sich diese Formel als so erfolgreich erwies, ermutigte andere, dieser zu folgen und führte zu ihrer Manifestation im Kino Hongkongs. Schnell war gar ein Subgenre um Kämpfer mit körperlichen Behinderungen entstanden, in welchem wiederum das Subgenre des ‚Einarmigen‘-Films existierte, was zeigt, in welchem Ausmaß finanzieller Erfolg die Formel des Filmemachens in der dortigen Industrie diktiert.

Der Druck durch die Studios und die Erwartungshaltung des Publikums wird auch in folgendem Zitat Chang Chehs zum Thema Kampfszenen in dessen Filmen deutlich:

“On the one hand, this is something I am very familiar with. On the other hand, it has become a heavy baggage, which is to say, no matter what happens, the movie must have a significant amount of fight scenes in it, or else it will run into unimaginable trouble. [...] If you don’t satisfy their expectations, you get into trouble. So, I have to devote a significant amount of screen time to fight scenes, and I am telling the cruel and painful truth here: the inclusion of fight scenes is to ensure I will keep making movies.”<sup>51</sup>

John Woo beklagte sich ebenfalls darüber, dass das kommerzielle Studiosystem einen Regisseur nur dem aktuellen Trend folgen lässt.<sup>52</sup> Bevor dieser im Jahre 1986 zu Berühmtheit gelangte, hatte er selten die Chance, dem damaligen Anspruch des Marktes auf Komödien zu entkommen. Doch wie bereits knapp 20 Jahre zuvor durch *One-armed Swordsman* bewiesen wurde, können durch einen innovativen Kassenschlager kulturelle Veränderungen auftreten, welche die Agenda für eine neue Mode setzen. Der von Woo selbst und dessen Kollegen und Freund Tsui Hark (Xu Ke 徐克 \*1950) produzierte *A Better Tomorrow* war ein genau solcher Kassenerfolg, der das Monopol der Komödie zu brechen vermochte und das Genre des

---

<sup>48</sup> David Desser, “Fists of Legend”, S. 295.

<sup>49</sup> David Desser, “Making Movies Male”, S. 23.

<sup>50</sup> Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (2004), S. 177.

<sup>51</sup> Tan Han Chang, Lee Dao Ming, Tse Ching Kwun, „Chang Cheh Special“. [S. 10 der Originalpublikation]

<sup>52</sup> „Crossings: John Woo“, in *A Better Tomorrow* (DVD). London: Optimum Home Entertainment 2006.

romantischen Heldenfilms begründete.<sup>53</sup> Schnell war die kommerzielle Nachfrage von Ablegern des Films enorm hoch und die Jugend Hongkongs ihrem neuen Leinwandidol Chow Yun-fat folgend in langen Trenchcoats und dunklen Sonnenbrillen gekleidet. Dies belegt, dass kommerzieller Erfolg für die Schaffung einer Agenda von größerer Bedeutung ist, als soziale und politische Faktoren.

Auch für John Woo gilt, dass seine Beliebtheit und sein Erfolg eng mit denen für ein internationales Publikum sehr ansprechenden universellen Elementen Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt in Verbindung stehen. Wie schon Bruce Lee 20 Jahre zuvor, vermochte Woo westliche Techniken mit östlichen Motiven zu verquicken, die auch für nicht-asiatische Zuschauer einfach zu verstehen sind.<sup>54</sup> Der Regisseur selbst gibt mit folgender Aussage Auskunft über den massentauglichen Anspruch seiner Werke: „Mein Typus von Held ist ritterlich. Egal ob asiatisch oder westlich, dieses Konzept ist einfach zu verstehen, es ist universell. [...] Ich wollte durch meine Filme stets den gemeinsamen Nenner unter den Menschen erforschen.“<sup>55</sup>

Woos Angliederung an Hollywood und die damit verbundene Annäherung an die Erwartungshaltung eines neuen Publikums führte zu Änderungen in der Darstellung von Maskulinität und weiblichen Rollen, wohingegen Chang Cheh bis zuletzt an seinem Konzept festhielt. Dies verdeutlicht erneut, welch bedeutenden Anteil marktstrategische Überlegungen neben, beziehungsweise in Bezug auf Tradition ausmachen.

„Es existieren mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede in menschlichen Kulturen: universale physische, soziale und psychologische Grundverständnisse, sowie Gesichtsausdrücke vieler Gefühlsregungen in einem Film sind einfach zu verstehen, egal aus welchem Land er stammt.“<sup>56</sup> Deshalb läuft die Kommunikation im Hongkong-Kino, welches „ein kommerzielles Kino, ein Genre-Kino, ein sich selbst bewusstes und selbstreflexives Kino“<sup>57</sup> ist, auf visueller Ebene ab und bedient sich der Weltsprache ‚Action‘.

---

<sup>53</sup> Li Cheuk-to, „The Return of the Father. Hong Kong New Wave and its Chinese Context in the 1980s“, in Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau, *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press 1999, S. 174.

<sup>54</sup> Stephen Teo, „The 1970s: Movement and Transition“, S. 138.

<sup>55</sup> Jillian Sandell, „Interview with John Woo“.

<sup>56</sup> David Bordwell, *Planet Hong Kong* (2003), S. xi.

<sup>57</sup> Poshek Fu, David Desser, „Introduction“, S. 5.



## 4. Rezeption des Hongkong-Kinos im Westen

### 4.1. Rezeption von Gewalt

Spätestens seitdem ein Publikum im Jahr 1929 in Salvador Dalí (1904-1989) und Luis Bunuels (1900-1983) *Un Chien Andalou* damit konfrontiert wurde, wie das Auge einer Frau in Nahaufnahme von einem Rasiermesser zerschnitten wird, ist Gewalt zu einem festen Bestandteil filmischer Kultur geworden. Auch wenn von Zeit zu Zeit neue Werke auftauchen, welche die fortwährende Debatte um Gewalt im Film anheizen, so ist diese heute doch weitgehend im Mainstream akzeptiert. Das Kino Hongkongs jedoch nimmt mit seinem Ruf außerordentlich brutal zu sein, der nicht zuletzt von der Assoziation mit dem Martial-Arts- und Actiongenre kommt, eine Sonderrolle ein. Dabei ist Bildschirmgewalt keineswegs ein distinktives Merkmal Hongkongs. Im selben Jahr, in dem Chang Cheh *One-armed Swordsman* herausbrachte, wurde filmische Gewalt mit Arthur Penns (\*1922) *Bonnie & Clyde* (1967), und wenig später Sam Peckinpahs (1925-1984) *The Wild Bunch* (1969) allmählich massentauglich, und der brutale italienische ‚Spaghetti Western‘ hatte seinen Höhepunkt bereits leicht überschritten. So gar noch früher präsentierte der Urvater des ‚Splatterfilms‘, Herschell Gordon Lewis (\*1926), der Welt seine ausschweifenden Gewaltphantasien. Woos Blütephase wiederum fällt zeitlich in den Höhepunkt der gewalttätigen amerikanischen Actionfilm-Ikonen à la Stallone und Schwarzenegger. Dennoch werden Hongkong-Filme in der westlichen Rezension oft als billige Gewaltorgien abgestempelt. Eine Gegenüberstellung der Perzeption in China macht die Unterschiede zur westlichen Rezeption deutlich.

Bereits die Kategorisierung der Filme zeugt von verschiedenen Ansichten. Im Westen spricht man, von dem in seiner Heimat ‚Heldenfilm‘ titulierte Genre, gerne von ‚Heroic Bloodshed‘. Ebenso wird das *wuxia*-Genre, dessen Titel sich aus dem martialischen, kriegerischen *wu*, in diesem Fall die Kampfkünste repräsentierend, und der traditionellen chinesischen ‚Ritterlichkeit‘ *xia* 俠 zusammensetzt, hier lediglich als ‚Martial-Arts-Film‘ bezeichnet. In der westlichen Rezeption wird das Blutvergießen, beziehungsweise der Kampf betont, während der Heldenaspekt und die Ritterlichkeit vernachlässigt werden.

Selbstverständlich ist auch die chinesische Seite nicht blind für die offensichtliche Gewalt dieser Filme, jedoch wird diese stets unter dem Aspekt der Ästhetik betrachtet:

„In diesen Filmen geht es nicht nur um die Darstellung von Tempo und Grausamkeiten, sie weisen auch eine starke romantische Färbung auf, wodurch John Woos charakteristische Gewaltästhetik entsteht. [...] Die ständig

wechselnden Kameraperspektiven, wie etwa ein hoher Winkel, ein niedriger Winkel, Vogelperspektive, sowie der Einsatz von Zeitlupe und Standbildern in der Darstellung von Action-Szenen, verleihen dem Bild den Fluss und Rhythmus eines Gedichts.“<sup>58</sup>

Über die bereits angesprochene Gegenüberstellung von Gewalt und Unschuld schreibt jener Kritiker weiter:

„John Woos Gewaltfilme werden, obwohl sie voll sind mit brutalen Szenen, durch gegensätzliche Anordnung von Bildern, zu einer Metapher für die Ablehnung von Gewalt und die Sehnsucht nach Frieden. [...] Dass Hongkong-Filme Gewalt in ästhetischer Form darstellen, dient nicht der Befürwortung und Propagierung von Gewalt, sondern ist Ausdruck der Sehnsucht nach Gewaltfreiheit und einer utopischen Gesellschaft, in der alle in Eintracht leben können.“<sup>59</sup>

Diese Ansicht ist nicht etwa ein Einzelfall, sondern der breite Konsens in der chinesischsprachigen Literatur. So wurde etwa an anderer Stelle geschrieben:

„Die Basis der Gewaltästhetik in John Woos Filmen liegt nicht in der selbstzweckhaften Darstellung von Gewalt, sondern steht dieser diametral gegenüber, weshalb Kritiker die Ästhetik der Gewalt in John Woos Filmen als „heilig und grazil“ titulierte haben. Anders ausgedrückt kann man auch von einem blutigen Ballett des Todes sprechen. [...] John Woo versucht mittels seiner Filme die Botschaft an die Welt zu verbreiten, wie wunderschön und wertvoll doch Friede und Liebe seien und wie verabscheuenswürdig es sei, diese zu zerstören.“<sup>60</sup>

Der Begriff ‚Gewaltästhetik‘ oder ‚Ästhetik der Gewalt‘ (*baoli meixue* 暴力美学) tauchte zwar erstmals in der Rezension von Woos Werken auf, findet jedoch auch in Bezug auf Chang Chehs Filme Verwendung, so dieser Kritiker über *One-armed Swordsman*:

„Auch wenn in diesem Film noch keine blutigen Zeitlupenaufnahmen von Todeskämpfen gezeigt werden, wie man sie in späteren Chang Cheh-Filmen häufig zu sehen bekommt, so gibt es doch bereits erste Hinweise darauf.

---

<sup>58</sup> „这些影片不单单是速度及残暴的表达,同时也呈现了强烈的浪漫色彩,形成了吴宇森独特的“暴力美学”风格。[...]在表现打斗场面时不断变换的摄影角度例如高角度、低角度、鸟瞰角度,并与穿插其中的慢镜头和停顿使画面具有诗一般的流动与节奏感“。Wang Xiaowei 王孝威, „Guanyu Wu Yusen de baoli dianying de meixue tanjiu 关于吴宇森的暴力电影的美学探究“, in *Dianying pingjie* 电影评介, No. 13 (2006), S. 47-48.

<sup>59</sup> „吴宇森的暴力电影,虽然充满暴力场景、但是通过悖论式影像,隐喻了对暴力的否定、对和平的渴望。[...]香港电影对暴力作形式美的呈现,并不是提倡、宣扬暴力,而是寄予其对没有暴力,人人和睦相处的乌托邦社会的渴望“。王孝威, „关于吴宇森的暴力电影的美学探究“, S. 47.

<sup>60</sup> “吴宇森的暴力美学的根本所在完全不在暴力本身,而恰恰似乎是与暴力完全相对立的东西,因而有评论者将吴宇森的暴力美学称作是“神圣而优雅的暴力”,或者说是血腥、死亡的芭蕾。吴宇森才试图通过电影向世界昭示,和平与爱是多么美好、多么珍贵,对她的破坏又是多么令人痛恨“。Cui Yi 崔毅, „Wu Yusen: yi ban shi haishui, yi ban shi huoyan 吴宇森:一半是海水,一半是火焰“, in *Dazhong dianying* 大众电影, No. 4 (2008), S. 49.

Fang Gangs Flucht, nachdem dieser seinen Arm verloren hat, sowie der Mord an den Schülern und weitere Szenen scheuen nicht vor einer übertriebenen Darstellungsweise zurück und zeigen bereits deutlich die Ästhetik von Gewalt.“<sup>61</sup>

Einem westlichen Kritiker müssen obige Aussagen idealisiert und romantisiert vorkommen, wenn dieser schreibt: „Die Handlung war nie der Grund, warum die Leute sich einen Chang Cheh Film ansahen. Sie kamen, um die Kämpfe zu sehen. Und das Blut.“<sup>62</sup> Mag diese Aussage auch einer gewissen Wahrheit nicht entbehren, so folgt sie doch dem herkömmlichen Muster westlicher Perzeption und lässt den für das chinesische Publikum ebenfalls ansprechenden Aspekt der Heldenmentalität und (Männer-)Freundschaft unerwähnt. Dazu der Regisseur selbst: „Damals nannten die Leute meine Filme ‚brutal‘ und ‚blutig‘. Ich hielt das immer für eine sehr oberflächliche Betrachtung meiner Filme.“<sup>63</sup> „Ich sehe mich [...] als einen großen Regisseur von Romantik. Das erkennt nur leider niemand an.“<sup>64</sup>

John Woo sieht Gewalt in seinen Filmen ebenfalls mit anderen Augen als die meisten westlichen Zuschauer: „Manche Leute haben gesagt, *HARD-BOILED* sei ein gewalttätiger Film. Ich denke, die Gesellschaft ist viel gewalttätiger. Ein gewalttätiger Film kann noch lange nicht mit dem richtigen Leben mithalten, wo die Gewalt viel schrecklicher ist.“<sup>65</sup> Die chinesische Meinung verteidigt ihn darin mit den Worten: „Die Gewaltästhetik in John Woos Filmen als reine Stimulation der Sinne zu betrachten [...], tut ihm Unrecht und zeugt davon, sein künstlerisches Konzept nicht wirklich verstanden zu haben.“<sup>66</sup>

Auch Woo sagt über sich selbst: „Ich bin sehr romantisch. [...] Ich bin beeinflusst vom Geist der alten Schwertkämpfer.“<sup>67</sup> Die Romantik interessiert den durchschnittlichen westlichen Rezipienten jedoch wenig. Ein Blick auf den Vertrieb von Woos Filmen in Deutschland lässt tiefe Einblicke diesbezüglich gewähren. So werden hierzulande die meisten seiner ‚Heroic Bloodshed‘-Titel, wie etwa *The Killer*, *Bullet in the Head*, oder *Hard-Boiled*, von dem DVD-Label Laser Paradise herausgegeben, welches sich auf die Veröffentlichung von, in der Regel

---

<sup>61</sup> „虽然此片看不到张彻后期作品中常见的血色慢镜翻滚的招牌镜头，却已显些许端倪，方刚断臂后的逃脱，以及奇门弟子被截杀等桥段，都是不惜胶片浓墨重彩着力渲染，暴力美学已露峥嵘“。Xueyu Feilang 雪域飞狼，“《Dubi dao》：yi dao shuang han sishi nian 《独臂刀》：一刀霜寒四十年“，in *Dianying* 电影, No. 3 (2007), S. 66.

<sup>62</sup> Ethan de Seife, „Chang Cheh“. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/chang.html>. (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008)

<sup>63</sup> Chang Cheh, „Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style“.

<sup>64</sup> Tan Han Chang, Lee Dao Ming, Tse Ching Kwun, „Chang Cheh Special“. [S. 11 der Originalpublikation]

<sup>65</sup> Thomas Gaschler, Ralph Umard, *Woo* (2005), S. 281.

<sup>66</sup> „倘若只把吴宇森的“暴力美学”当作是一种纯粹的感官刺激 [...] 这是对他的曲解，也是没有真正了解他的创作理念“。Jiang Zhenyuan 姜振远, Bi Gaochao 毕高超, „Cong yingxiong pian kan Wu Yusen de ‚baoli meixue“ 从英雄片看吴宇森的“暴力美学”“, in *Qiqihaer daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 齐齐哈尔大学学报 (哲学社会科学版), No. 4 (July 2007), S. 84.

<sup>67</sup> Thomas Gaschler, Ralph Umard, *Woo* (2005), S. 16.

blutigen, Filmen in ungekürzter Form spezialisiert hat, die meist günstig zu haben und lieblos aufgemacht sind. Erschienen unter der Rubrik der ‚Eastern Edition‘ werden Woos Werke dem Zuschauer als Teil eines Gewaltphantasien bedienenden, asiatischen filmischen Einheitsbreis präsentiert und stehen im Regal direkt neben der ‚Red‘- oder ‚Blood Edition‘.

Dass sich die Vertriebe darüber hinaus die Freiheit nehmen, eigenmächtig Änderungen an den Filmen vorzunehmen, ist der westlichen Perzeption ebenfalls nicht zuträglich. So fehlt etwa in der deutschen Version von *A Better Tomorrow* die bereits erwähnte Szene um den Kinderchor vor dem explosiven Finale und nimmt dem Film so etwas von der, auf chinesischer Seite gelobten, „Gegenüberstellung von neuem Leben und Tod, von Kindern und blutigen Kämpfen.“<sup>68</sup> Entweder versucht man also auf Seiten der Herausgeber gar nicht erst, diese Aussage zu verstehen, oder aber man hält den hiesigen Zuschauer nicht für fähig diese zu verstehen. Dass dieses Vorgehen kein neues Phänomen ist, zeigt der Fall von *Enter the Dragon* (1973), dessen internationales Publikum, bis vor wenigen Jahren eine restaurierte Fassung erschien, auf die philosophischen Exkurse des Hauptdarstellers Bruce Lee verzichten musste.

Der Glaube, dass das Hongkong-Kino so viel sensationistischer und gewalttätiger sei, als beispielsweise der amerikanische Film, wird auch dadurch gefördert, dass jene Filme, auf die dies zutrifft, dort durchaus zum Mainstream zählen und daher auch den Vergleich mit dem Mainstream anderer Filmkulturen antreten müssen. Daraus ergeben sich Aussagen wie: „Hollywood steckt seine Energie in endlose Skriptänderungen, sowie ausladende Sets und Kostüme. Hongkonger Filmemacher widmen ihre Energie größtenteils furioser, in die Länge gezogener, ausgearbeiteter und unglaublicher Gewalt.“<sup>69</sup> Zwar kann man dies kaum widerlegen, jedoch sollte auch nicht unerwähnt bleiben, dass sich abseits der familientauglichen Hollywood-Komödie genug Filme finden lassen, die dem Hongkong-Kino in Sachen Grausamkeiten in nichts nachstehen.

Den Grund dafür, dass die ‚Gewaltfilme‘ im Hollywood des Ostens nicht im Abseits stehen, sollte man im unterschiedlichen Altersklassifizierungssystem suchen. Das Kino Hongkongs ist wohl weltweit das einzige, in dem sich ein ganzes Genre etabliert hat, welches einzig und allein darauf gründet, dass es in der höchstmöglichen Altersfreigabe, der berüchtigten Kategorie III, eingestuft wurde. In ihrem Artikel zu diesem Thema, bemerken die Autoren Darrell W. Davis und Yeh Yueh-yu korrekt: „Kategorie III-Filme sind für Erwachsene:

---

<sup>68</sup> „新生与死亡，儿童与血腥搏杀并置“。姜振远，毕高超，„从英雄片看吴宇森的“暴力美学””，S. 84.

<sup>69</sup> David Bordwell, *Planet Hong Kong* (2003), S. 19.

niemand unter 18 ist zugelassen. Dies dient gleichzeitig als Warnung und Werbung.<sup>70</sup> Denn während dessen US-Pendant, das ‚X-rating‘, automatisch ein Werbeverbot mit sich bringt, somit das kommerzielle Ende eines Films besiegelt und daher zu vermeiden ist, haben Kategorie III-Filme unter keinen Einschränkungen zu leiden und erfreuen sich großer Beliebtheit. Die beiden anderen Kategorien des 1987 eingeführten Klassifizierungssystems sind alterstechnisch an keine rechtlichen Bedingungen gebunden, sondern sprechen lediglich Empfehlungen aus. Die meisten Gewaltfilme fallen heute in die später eingeführte Kategorie IIB, die einer großzügigen Freigabe ab 16 Jahren entspricht und so brauchen sich die Hongkonger Filmemacher nicht zurückhalten, um die Kinokassen klingeln zu lassen. Als einen der Faktoren für die Einzigartigkeit des ökonomischen Erfolges der Filmindustrie Hongkongs in Asien, sieht Kritiker Sek Kei den dortigen liberalen Umgang mit Zensur,<sup>71</sup> und auch Regisseur John Woo erklärt, dass die Zensoren nie ein Problem für seine Arbeit darstellten.<sup>72</sup> Würde im nicht minder kommerziellen Hollywood nicht jede übertriebene Gewaltdarstellung die Chancen auf eine Altersklasse potentieller Zuschauer weniger steigern, so wäre die Filmindustrie dort auch eine andere und mit ihr der Diskurs über Gewalt. Für ein westliches Publikum waren die *wuxia*- und Heldenfilme gleichermaßen etwas Neues und vermeintlich ‚Exotisches‘ und brachten nicht die kulturelle ‚Last‘ mit sich, wie dies in China der Fall ist, wo sie eine lange Tradition pflegen. Somit fallen jene Genres hier offensichtlich in eine von zwei Kategorien. Zum einen, bedingt durch den Unterschied zu westlichen Sehgewohnheiten, in eine Form von ‚Art House‘-Kino, zum anderen in die Vorstellung des gewalttätigen asiatischen Films, in dem die ‚Gorehounds‘ neue Extreme zu finden hoffen, die es im Westen so nicht gibt. Beide haben gleichermaßen mit falschen Exotizismen zu tun und stehen in direktem Gegensatz zur östlichen Perzeption. Selbstverständlich folgen nicht alle westlichen Betrachter diesem Muster. Dave Kehr observiert:

“[T]he mistake people make is assuming that there’s only one kind of violence in movies, and that’s very far from the truth. There are dozens and dozens of ways of filming violence and treating violence, and thinking about what it can mean in the context of the story. I think in John’s films... violence becomes a way of these men relating to each other. It’s able to express these very intense feelings that they wouldn’t be able to express in any other way, certainly not physically, but through passionate violence... John’s films are this kind of celebration, a kind of breakthrough, in that they use this very stylized violence to achieve that.”<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Darrell W. Davis, Yeh Yueh-yu, “Warning! Category III: The Other Hong Kong Cinema”, in *Film Quarterly*, Vol. 54, No. 4 (Summer 2001), S. 14.

<sup>71</sup> Sek Kei, “Achievement and Crisis”.

<sup>72</sup> Thomas Gaschler, Ralph Umard, *Woo* (2005), S. 229.

<sup>73</sup> Robert K. Elder (Ed.), *John Woo* (2005), S. 82.

Hierin wird ein bedeutender Punkt angesprochen, nämlich dass man Gewalt nicht nur vertikal, sondern gleichzeitig auch horizontal beurteilen kann und muss. Während die westliche Rezeption selten über das vertikale Urteil, wie etwa einer „je mehr, desto besser“-Haltung unter vielen Fans oder einer „je mehr, desto bedenklicher“-Haltung unter Kritikern und Sittenwächtern, hinausgeht, so zählt in der chinesischen Meinung mehr die horizontale Einteilung, mit der Frage, wie wird Gewalt präsentiert, sowie kontrastiert und welche Absicht steckt dahinter.

#### **4.2. Filmgewalt und politische Allegorie: Hongkong und 1997**

In der Geschichte des Kinos haben Soziologen und Kritiker gleichermaßen stets versucht das Phänomen der Filmgewalt mittels sozialer und politischer Hintergründe zu erklären und diese so als Ventil der Ängste und Bedürfnisse einer Gesellschaft darzustellen. Die gewalttätige Atmosphäre im Amerika der 60er Jahre, geschaffen durch den Vietnam-Krieg, Studentendemonstrationen und die ‚Black Power‘-Bewegung, wird für den Einzug der Gewalt in den Mainstream verantwortlich gemacht, die Reagan-Ära für das maskuline, konservative Actionkino der 80er. Zu den weniger populären Interpretationsbeispielen zählen etwa die Vampirfilm-Welle in Folge der Entdeckung des HIV-Virus 1981 oder das Aufkommen des als ‚Torture Porn‘ bezeichneten Subgenres des Horrorfilms nach 2000 (*Saw* 2004, *Hostel* 2005) durch die Veröffentlichung von Photos gefolterter Insassen des irakischen Abu Ghraib Gefängnisses. Das Kino Hongkongs bildet mit der häufig als Erklärung für den gewalttätigen, fatalistischen Actionfilm der 80er herangezogenen Furcht vor der bevorstehenden Rückgabe der ehemals britischen Kolonie an die VRC im Jahr 1997 keine Ausnahme. Diese Beispiele zeigen deutlich den Erklärungsbedarf für die Darstellung von Gewalt im Film, der in der Gesellschaft vorhanden ist. Mögen sie auch zum Teil plausibel klingen, so können gängige Interpretationsmuster doch zu einer Art Falle werden und zu zweifelhaften Auslegungen führen.

Kritiker Li Cheuk-to spricht von Gewalt als Ausdruck der Vorahnung von der Unterdrückung Hongkongs durch die VRC nach der Rückgabe,<sup>74</sup> Michael Vesia sieht *A Better Tomorrow* als Reflexion der Angst vor der Rückkehr in eine Welt unter kommunistischer Herrschaft,<sup>75</sup> und Tony Williams schreibt: „Das Vietnam in *Bullet in the Head* verkörpert brutale Alpträume

---

<sup>74</sup> Li Cheuk-to, „The Return of the Father“, S. 173.

<sup>75</sup> Michael Vesia, „The Gangster as Hero in Hong Kong Cinema“.

[http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/hkgangster.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/hkgangster.html). (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008)

von 1997, während *Hard-Boiled* Zeuge eines Infernos wird, das den Großteil der Bevölkerung und die Zukunft der Kolonie dezimiert. [...] Woos spektakulär gewalttätige Konfrontationen zeigen das Ende der Geschichte für diese frühere Kolonie auf.“<sup>76</sup> In der westlichen Rezeption liegt also der Fokus auf Gewalt und politischer Allegorie. Dies wirft die Frage auf, ob die Intention der Filmemacher, im Urteil darüber, ob eine Interpretation ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ sei, sofern derartige Kategorien in der Betrachtung von Kunst überhaupt greifen, denn eine Rolle spielt. Mit anderen Worten: Muss die Intention, eine politische Allegorie zu kreieren gegeben sein oder rechtfertigt sich eine Interpretation dadurch, dass das fertige Werk ein eigenes Moment entwickelt, lösgelöst von der Absicht hinter dem Schaffungsprozess? Woo beantwortet diese Frage folgendermaßen: „Wenn ich mit einem Film fertig bin, dann sehe ich ihn als ein Gemälde an, das dem Publikum gehört. Es hat das Recht zu fühlen, was immer es fühlt, und zu denken, was immer es denkt.“<sup>77</sup> Das Gerücht, dass *Hard-Boiled* im Jahre 1997 angesiedelt sein soll, widerlegt Woo jedoch entschieden und sagt: „Es war nur am Rande eine Anspielung auf die Rückgabe. Der Punkt, den ich machen wollte, war zu zeigen, dass die Gewalt zu weit gegangen war. Ich hasse es, so viele Unschuldige leiden zu sehen. Es gab so viel Verwirrung. Zur selben Zeit marschierte der Irak in Kuwait ein, das machte mich so wütend. Es gab so viel Ungerechtigkeit. [...] Wegen der Rückgabe hatte ich nie Bedenken.“<sup>78</sup> Die Verbindung zum Einmarsch des Irak in Kuwait, der anscheinend einen der Anstöße für den Film darstellt, hätte wohl kein Kritiker von sich aus gemacht. Dies zeigt, welche Verlockung von einem gängigen Interpretationsmuster ausgeht, während andere Faktoren ignoriert werden. Darüber hinaus war es in erster Linie die Gewalt im damaligen Hongkong und nicht jene in der Volksrepublik, die den Regisseur motiviert hat, den Film zu machen.<sup>79</sup> So erscheinen in der Eröffnungssequenz auch echte Zeitungsartikel über Gewaltverbrechen, die sich in der Stadt zugetragen hatten. Dass die Gewalt in Hongkong selbst ausschlaggebend war ist ein weiterer Widerspruch zum ‚1997-Faktor‘ und der Furcht vor den Ereignissen auf dem Festland.

Dafür, dass *The Killer* an den Kinokassen hinter den Erwartungen zurückblieb, macht Produzent Terence Chang (Zhang Jiazhen 张家振<sup>80</sup>) den Starttermin vom sechsten Juli 1989 verantwortlich: „Das war kurz nach dem Massaker in Beijing, und die Leute wollten zu dieser Zeit keine Gewalt mehr sehen. Sie hassten Gewalt und THE KILLER war voll davon. Das war den Leuten in Hongkong zu viel Action, die waren von der ganzen Gewalt ganz

---

<sup>76</sup> Tony Williams, „Space, Place and Spectacle“, S. 150.

<sup>77</sup> Karen Fang, *John Woo's "A Better Tomorrow"* (2004), S. 119.

<sup>78</sup> Karen Fang, *John Woo's "A Better Tomorrow"* (2004), S. 119.

<sup>79</sup> Bey Logan, DVD Audiokommentar zu *Hard-Boiled* (2007).

<sup>80</sup> Geburtsdatum unbekannt

abgestoßen.“<sup>81</sup> Auch diese Aussage erscheint paradox, soll doch die Furcht vor 1997 Gewalt und Fatalismus im Kino beflügelt haben, während sich die Gewalt tatsächlich für die schlechten Einspielergebnisse verantwortlich zeigt.

Großbritannien hat versucht, sich nach Gründung der VRC politisch neutral zu verhalten. Die moderate Politik schnitt Hongkong von bedeutenden politischen Ereignissen, wie etwa dem Vietnam-Krieg ab.<sup>82</sup> So ist die gewalttätige Phase der 60er Jahre im Hongkong-Film wohl kaum Spiegel großer politischer Veränderungen. Es ist daher fraglich, zu welchem Grad die Gewalt im Heldenfilm der 80er tatsächlich auf ‚1997‘ zurückzuführen ist, besonders in Anbetracht der Tatsache, dass Gewalt bereits Jahre vorher fester Bestandteil des Martial-Arts-Genres gewesen ist. Chang Cheh hatte wohl nicht die Rückgabe Hongkongs im Sinn, als er eine neue, exzessive Form der Gewalt einführte. In der zwanghaften Suche nach Erklärungen werden die Natur des Menschen, sowie die Tradition filmischer Kultur und deren Anfänge als Kino der Attraktionen, häufig außer Acht gelassen. Blut, Gewalt und der menschliche Körper hatten stets eine mysteriöse Anziehungskraft und fanden bereits lange Zeit vor Erfindung des Mediums Film ihr Publikum. In seiner Studie über den Vergleich der Tragödie des 16./17. Jahrhunderts mit dem englischsprachigen Gewaltkino seit den 60er Jahren, spricht Autor Stevie Simkin Punkte an, die auch für den Diskurs über die Rezeption des Hongkong-Films relevant sind, auch wenn dieser mit keinem Wort erwähnt wird. So stellt er die Darstellung von Gewalt im Theater in den Kontext des fortwährenden Interesses am Aufbau des menschlichen Körpers und des Aufkommens der Anatomie im 16. Jahrhundert. Als Beispiele für die Faszination an Gewalt und dem menschlichen Körper werden Anatomiesäle, die den öffentlichen Bühnen der damaligen Zeit geglichen haben sollen und für ein zahlendes Publikum zu Unterhaltungszwecken zugänglich waren, sowie das Spektakel öffentlicher Exekutionen genannt.<sup>83</sup>

Diese dem Menschen anscheinend immanente Faszination erklärt zusammen mit der Formel der Hongkonger Filmindustrie, profitable Trends kommerziell auszuschlachten, die fortwährende Präsenz von Gewalt auf der Leinwand. Gerade das besonders populäre Genre des *wuxia*-Films eröffnet zahlreiche Möglichkeiten an Gewaltdarstellungen, gleiches gilt auch für den Heldenfilm. Der Hongkong-Film war seitdem stets von gewalttätiger Natur und wengleich die näherrückende Ankunft des Jahres 1997 dies nicht besser gemacht hat, so führte sie doch auch nicht zu einem Anstieg der Gewalt.

---

<sup>81</sup> Thomas Gaschler, Ralph Umard, *Woo* (2005), S. 246.

<sup>82</sup> Yingjin Zhang, *Chinese National Cinema* (2004), S. 150.

<sup>83</sup> Stevie Simkin, *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence* (2006), S. 178-180.



### 4.3. Sexualität und Homoerotik

Wenn Chang Chehs Helden „im finalen Gemetzel heftig zuckend Blut und Leidenschaft verströmen, ragen ihnen oft harte, längliche Waffen, oder Bambuspfähle aus dem Unterleib, während der Körpersaft nur so spritzt.“<sup>84</sup> Kann man diese Worte faktisch auch kaum leugnen, zielt die Wortwahl doch auf ein weiteres kulturelles Missverständnis in der westlichen Rezeption ab, die Deutung von Homoerotik und sexuellen Elementen im *wuxia*- und Heldenfilm.

„Zhang Ches Filme erschaffen einen unverfroren homoerotischen Raum, in dem Männer andere Männer bekämpfen, bewundern, töten, mit ihnen konkurrieren und ihre Freundschaft suchen. Sie führen die „Passion“ des leidenden männlichen Körpers auf“<sup>85</sup>, schreibt Bérénice Reynaud. Selbst der ‚1997-Faktor‘ vermochte bereits mit einer homoerotischen Deutung der Maskulinität in diesen Filmen verknüpft zu werden: *A Better Tomorrow*, *The Killer* und *Hard-Boiled* „scheinen die Vorstellung einer Beziehung unter Gleichen (analog zu der Beziehung unter Männern), eher als unter Ungleichen (zum Beispiel Mann und Frau) zu repräsentieren; und es ist die Furcht vor China und allem was es repräsentiert [...], die das homoerotische Element zu einer so anziehenden Vorstellung macht“<sup>86</sup>, urteilt Jillian Sandell. Eine Auslegung, welche die Tradition dieses Motivs, das bis zu den Männerfreundschaften Chang Chehs und weit darüber hinaus zurückgeht, gänzlich außer Acht lässt.

Das, neben der implizierten Homoerotik, populärste sexuelle Interpretationsmuster, ist wohl jenes der Freud’schen Kastrationsangst, die in Form von abgetrennten Gliedmaßen, deren Prototyp Fang Gangs abgeschnittener Arm in *One-armed Swordsman* darstellt, zum Ausdruck kommen soll: „Fang Gangs Wunden werden zu einem Äquivalent der weiblichen ‚kastrierten Genitalien‘ und müssen sorgfältig verborgen werden.“<sup>87</sup> Auch wenn die Filmkritiker David Chute und Andy Klein in ihrem Kommentar zu dem Film eingestehen, dass die vermeintliche Homoerotik von einem kulturellen Missverständnis her kommt, und erwähnen, dass Männer, die im Angesicht des Todes gemeinsam kämpfen, wie etwa Kriegskameraden, einen anderen Zusammenhalt als jene außerhalb eines solchen Bundes entwickeln, ist dennoch auch in ihren Augen die sexuelle Anspielung, die der verlorene Arm mit sich bringt, derart offensichtlich, dass man kaum noch darauf aufmerksam machen muss.<sup>88</sup> Dass die Darstellung eines Mannes,

---

<sup>84</sup> Thomas Gaschler, Ralph Umard, *Woo* (2005), S. 113.

<sup>85</sup> Bérénice Reynaud, „The Book, the Goddess and the Hero“.

<sup>86</sup> Jillian Sandell, „A Better Tomorrow?“.

<sup>87</sup> Bérénice Reynaud, „The Book, the Goddess and the Hero“.

<sup>88</sup> Chute, David, Klein, Andy, DVD Audiokommentar zu *One-armed Swordsman*. Santa Monica, California: Dragon Dynasty 2007.

der sich dafür schämt, von einer Frau eines seiner Gliedmaßen abgeschnitten bekommen zu haben, und dem in Folge dessen unterstellt wird, er könne seine Freundin so nicht befriedigen, woraufhin diese ihm erklärt, dass er trotzdem immer noch ein Mann sein kann, eine sexuelle Interpretation provoziert, liegt in der Tat nahe. Allerdings ist dies ein distinktives Phänomen des Westens, in der östlichen Wahrnehmung dagegen kommt es zu keinerlei solcher Auslegungen. Die chinesischen Quellen sprechen das Thema nicht an und die Industrie lehnt jede homosexuelle Interpretation ab. Woo erklärt, dass er nie die Absicht hatte, homoerotische Tendenzen in seinen Filmen unterzubringen, auch wenn es ihn nicht stört, wenn andere Leute so denken.<sup>89</sup> In China wurde der Enthusiasmus für den Heldenfilm „nie durch Homophobie oder ästhetische Peinlichkeiten, die durch die empfangene Homoerotik in *A Better Tomorrow* angetrieben wurden, gedämpft.“<sup>90</sup> Woher diese unterschiedliche Wahrnehmung?

Ein Teil der Erklärung liegt im ambivalenten Verhältnis zu Sexualität im Westen. Von der Kirche totgeschwiegen und lange Zeit als obszön geltend, brachte die sexuelle Revolution der 60er Jahre eine neuen, beinahe schon zwanghaft offenen Umgang mit dem Thema und eine Übergewichtung Freud'scher Theorien mit sich. Die Prägung unserer Gesellschaft durch die Sexualpsychologie Sigmund Freuds (1856-1939) und deren unreflektierte Anwendung im Alltag führten zu einer Art Übersexualisierung, die sich deutlich in der Perzeption kultureller Phänomene niederschlägt. Die Wahrnehmung länglicher Waffen als phallische Symbole oder durchbohrter Männerkörper als Zeichen subtiler Homoerotik entsteht durch die Voreingenommenheit des Westens mit dem Glauben an die Verquickung von Sex und Gewalt, die dem hiesigen Publikum selbstverständlich erscheint und die es daher offenbar auch in anderen Kulturen erwartet.

Chinesische Zuschauer hingegen sehen diese Filme ohne Subtext, was neben dem Ausbleiben dieses Einflusses auch zurückzuführen ist auf unterschiedliche literarische Traditionen in Ost und West. Der Grundtenor europäischer Ritterromane, welche die Verehrung der Frau schilderten und stets die romantische Konstellation von aktivem Held und passiver, attraktiver Dame aufwiesen, zieht sich bis heute durch Literatur und Film. In China dagegen war diese Verknüpfung nie zentrales Element der Unterhaltung. Dort drehte sich die romantische Tradition immer um einen schwachen, effeminierten Mann und eine Frau. Die „Tradition des starken Mannes“ dagegen war emotional mit Freundschaft und Loyalität verknüpft.“<sup>91</sup> Kam Louie führt diese Erklärung, die einen weiteren Aspekt im Verständnis der unterschiedlichen Wahrnehmung darstellt, in ihrem Werk über Maskulinität in China weiter aus: „[D]er *wu-*

---

<sup>89</sup> Karen Fang, *John Woo's "A Better Tomorrow"* (2004), S. 119.

<sup>90</sup> Karen Fang, *John Woo's "A Better Tomorrow"* (2004), S. 53.

<sup>91</sup> Thomas Gaschler, Ralph Umard, *Woo* (2005), S. 113.

Held beweist seine Stärke und Maskulinität, indem er den Verlockungen des weiblichen Charmes widersteht. Im Kontrast zum ‚richtigen Mann‘ im Westen, der immer das Mädchen bekommt, muss der *wu*-Held seine sexuellen und romantischen Bedürfnisse zurückhalten.“<sup>92</sup>

„[W]u-Helden sehen Frauen als Hindernis wahrer Bruderschaft. Die *wenren* liebten ihre Frauen, *wu*-Helden liebten (platonisch, oder auf andere Weise) nur ihre Blutsbrüder.“<sup>93</sup>

Das kulturelle Erbe Chinas schlägt sich auch heute noch in der Öffentlichkeit im unterschiedlichen Umgang miteinander in homo- und heterosozialen Beziehungen nieder. Während in Beziehungen zwischen Mann und Frau Zurückhaltung im Austausch von Zärtlichkeiten an den Tag gelegt wird, ist körperlicher Kontakt unter männlichen Freunden sozial akzeptiert. In, zumindest für den westlichen Betrachter, scheinbar scharfem Kontrast dazu, wurde Homosexualität in China lange Zeit als Geisteskrankheit angesehen und deren Ausübung für illegal erklärt.

Im *yanggang*-Kino der 60er Jahre, in dem sich die Männer sehr nahe stehen, während der Frau häufig keine große Rolle zukommt und Sex nicht zu existieren scheint, lebt dieses traditionelle Prinzip weiter und beeinflusst Filmemacher bis heute.

Die vermeintlich sexuellen Untertöne im *wuxia*- und Heldenfilm, wie die im Westen empfangene Homoerotik oder Kastrationsangst, sollten mit Vorsicht angegangen werden. Wie schon für den ‚1997-Faktor‘ gilt auch hier, dass häufig ohne genaue Kenntnis der historischen Traditionen populären Interpretationsmustern gefolgt wird, für die sich auch leicht geeignete Momente in Filmen finden und überbewerten lassen, wenn man danach sucht. Da die Filmemacher derartige Anspielungen wohl nicht beabsichtigen und höchstens unbewusst einbauen, gibt eine derartige Interpretation allerdings häufig mehr Aufschluss über den Rezipienten als über den Regisseur.

## 5. Fazit

Chang Cheh und John Woo, die für unterschiedliche Ären im Kino Hongkongs stehen, zeigen eine Welt, in der Loyalität in der Freundschaft, ein ehrenhafter und ‚sinnvoller‘ Tod, körperlicher Ausdruck, die Verkörperung von Nationalismus, sowie die Anwendung von Gewalt zur Lösung von Konflikten Privilegien des Mannes sind und dem weiblichen Geschlecht vorenthalten bleiben. Obwohl die Untersuchung des Schaffens beider Regisseure

---

<sup>92</sup> Kam Louie, *Theorising Chinese Masculinity* (2002), S. 19.

<sup>93</sup> Kam Louie, *Theorising Chinese Masculinity* (2002), S. 158.

eine hohe Kontinuität in der Betonung von Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt ergab, die als repräsentativ für den Hongkong-Film gesehen werden kann, ergaben sich gleichzeitig auch markante Unterschiede in deren Umsetzung.

Die Männlichkeit im Kino John Woos, mit seinen sentimental, *wen* und *wu* in sich verbindenden, romantischen Helden, unterscheidet sich drastisch von der *wu*-betonenden Maskulinität der muskelbepackten Chang Cheh-Helden.

Chang Cheh erschafft ein Spektakel um freigelegte muskulöse Männerkörper und deren Transformation, in Form von Steigerung der physischen Fähigkeiten in immer neue Extreme oder Zerstörung dieser durch Gewalteinwirkung. Seine Figuren nutzen darüber hinaus ihre körperlichen Attribute in Verbindung mit traditionellen chinesischen Kampftechniken häufig dazu, gegen die Fremdherrschaft Chinas zu kämpfen, was die Theorie des kulturellen Nationalismus im *wuxia*-Genre unterstützt. Woos Werken hingegen fehlt diese Komponente, jedoch kreierte auch er durch die Bewegung der Kameras und Figuren eine Sphäre, in welcher der Blick des Zuschauers stets auf die Eleganz der ästhetisch in Szene gesetzten Männerkörper gerichtet ist.

Mit seiner Form der Gewaltdarstellung setzte Chang Cheh neue Grenzen im Hongkong-Film, die in der Industrie bald den Ton angeben sollten, erreicht darin jedoch nicht die Vielschichtigkeit der Bedeutung eines John Woo. In Woos Filmen ist Gewalt zwar hochgradig stilisiert und ästhetisiert, jedoch keineswegs selbstzweckhaft und verfolgt stets einen tieferen Sinn. Sie fördert oder untergräbt den Bund zwischen den Männern, lässt sie einander näher kommen oder führt zu Betrug in der Bruderschaft, ist immer an Emotionen geknüpft und von hoher Bedeutung für die Handlung und Lösung (zwischen-)menschlicher Konflikte. Der Regisseur will Gewalt nicht glorifizieren, sondern durch die Kontrastierung mit Reinheit und Unschuld in Form von christlichen Motiven oder neuem Leben als verabscheuenswürdig entlarven.

All dies zeigt, dass nicht nur eine, sondern stets multiple Formen von Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt gleichzeitig bestehen. Deshalb sollte in der Betrachtung dieses Kinos auch nicht nur der Frage nachgegangen werden, ob ein Fokus auf den behandelten Motiven liegt oder nicht, sondern vielmehr untersucht werden, *wie* sie dargestellt und *wie* sie aufgenommen werden.

Kapitel zwei widmete sich der Suche nach Gegenströmungen zu der Voreingenommenheit mit Maskulinität, Körperlichkeit und Gewalt, sowie dem Grund für deren Persistenz.

Wenngleich durchaus gegenläufige Tendenzen im Hongkong-Kino existieren, konnten sich diese auch nicht gegen die Dominanz dieser Motive durchsetzen. Als Erklärung für diese

Dominanz dient die Universalität der, anders etwa als Sprache, überall auf der Welt einfach zu verstehenden Motive in Verbindung mit der hochgradigen Kommerzialisierung der Filmindustrie Hongkongs, die mehr auf erprobte Erfolgsrezepte als auf künstlerische Innovationen setzt.

Sind sie einerseits für die Massentauglichkeit und den globalen Erfolg des Hongkong-Films verantwortlich, führen andererseits eben diese Motive im Westen häufig zu einer ‚falschen‘ Rezeption. So konzentriert sich die hiesige Wahrnehmung der Filme, durch Fans und Kritiker gleichermaßen, meist auf die Faktoren Gewalt und politische Allegorie. Spricht die chinesische Seite von Gewalt, widmet sie sich stets deren Ästhetik, sowie Sinn und Zweck ihres Einsatzes auf der Leinwand, dem, was hier als die horizontale Bewertung beschrieben wurde, im Kontrast zur westlichen Rezeption, die nur selten über eine vertikale Einteilung hinausgeht.

Die Bedürfnisse des Westens in der Suche nach Erklärungen für die Darstellung von Gewalt im Film führen oft zu Fehleinschätzungen, wie hier anhand des ‚1997-Faktors‘ aufgezeigt wurde. Obwohl nicht zu leugnen ist, dass ‚1997‘ seine Schatten auf den Hongkong-Film der 80er und 90er warf, hat die Untersuchung der westlichen Rezeption offenbart, dass nicht nur schwer zu erfassende individuelle Faktoren, sondern in höherem Maße die Natur des Menschen und des Mediums Film für die Erklärung der Gewaltdarstellung in Betracht gezogen werden sollten.

Auch die Auslegung des *wuxia*- und Heldenfilms als von sexuellen Untertönen geprägt entpuppte sich als distinktives Phänomen des Westens, welches sich erklärt durch Unkenntnis chinesischer literarischer Tradition und die Voreingenommenheit mit Freud'scher Sexualtheorie, sowie einer damit einhergehenden zwanghaften Übersexualisierung.

Somit entsteht die westliche Rezeption des Schaffens der Regisseure Chang Cheh und John Woo durch die Vorbelastung mit eigenen kulturspezifischen Traditionen bei gleichzeitigem Fehlen eines tieferen Verständnisses für die Kultur, deren ‚Produkt‘ betrachtet wird, verbunden mit dem vorherrschenden Streben gängige Interpretationsmuster zu bedienen.

## 6. Übersicht des Anhangs auf CD-Rom

### Chinesische Quellen

- 《独臂刀》：一刀霜寒四十年（雪域飞狼）
- 《英雄本色》的导与演（李以庄）
- 从英雄片看吴宇森的“暴力美学”（姜振远，毕高超）
- 关于吴宇森的暴力电影的美学探究（王孝威）
- 吴宇森：一半是海水，一半是火焰（崔毅）
- 吴宇森电影中的暴力形式美（涂晓燕）
- 走出“侠客梦”——从《独臂刀》，《新独臂刀》看邵氏武侠片的创作走向（盘剑）
- 香港新武侠片“护法导演”张彻（吴琼）

### Internetquellen

- A Better Tomorrow? American Masochism and Hong Kong Action Films (Jillian Sandell)
- Analysis of Chang Cheh's Work (Chun Ming)
- Chang Cheh (Ethan de Seife)
- Chang Cheh Special: Chang Cheh talking about Chang Cheh (Tan Han Chang, Lee Dao Ming, Tse Ching Kwun)
- Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style (Chang Cheh)
- Interview with John Woo. Hong Kong's master of balletic blood 'n bulletplay speaks! (Jillian Sandell)
- Achievement and Crisis. Hong Kong Cinema in the '80s (Sek Kei) [in 2 Teilen]
- *Swordsman II* and *The East is Red*. The "Hong Kong Film," Entertainment and Gender (Rolanda Chu) [in 2 Teilen]
- The Book, the Goddess and the Hero: Sexual Politics in the Chinese Martial Arts Film (Bérénice Reynaud)
- The Breakout Development of Kung Fu Movies (Lau Sing Hon)
- The Gangster as Hero in Hong Kong Cinema (Michael Vesia)

## 7. Bibliographie

### Bücher

Bordwell, David, *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge, Massachusetts [et al.]: Harvard University Press 2003.

Eagleton, Terry, *After Theory*. London [et al.]: Allen Lane 2003.

Elder, Robert K. (Ed.), *John Woo. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi 2005.

Eleftheriotis, Dimitris, Needham, Gary (Eds.), *Asian Cinemas. A Reader and Guide*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2006.

Fang, Karen, *John Woo's "A Better Tomorrow"*. Aberdeen: Hong Kong University Press 2004.

Fu, Poshek, Desser, David (Eds.), *The Cinema of Hong Kong. History, Arts, Identity*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Gaschler, Thomas, Umard, Ralph, *Woo. Leben und Werk*. München: Belleville 2005.

Kramer, Stefan, *Geschichte des chinesischen Films*. Stuttgart [et al.]: Metzler 1997.

Louie, Kam, *Theorising Chinese Masculinity. Society and Gender in China*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press 2002.

Lu, Sheldon H., Yeh, Emilie Yueh-yu (Eds.), *Chinese-Language Film. Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press 2005.

Rehling, Petra, *Schöner Schmerz. Das Hongkong-Kino zwischen Traditionen, Identitätssuche und 1997-Syndrom*. Mainz: Bender 2005.

Simkin, Stevie, *Early Modern Tragedy and the Cinema of Violence*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [et al.]: Palgrave Macmillan 2006.

Yang, Jeff, *Once Upon a Time in China. A Guide to Hong Kong, Taiwanese and Mainland Chinese Cinema*. New York: Atria Books 2003.

Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*. New York [et al.]: Routledge 2004.

Zhang Yingjin, Xiao Zhiwei, *Encyclopedia of Chinese Film*. London: Routledge 1998.

## Artikel

### Chinesische Artikel

Xueyu Feilang 雪域飞狼, “《Dubi dao》: yi dao shuang han sishi nian 《独臂刀》: 一刀霜寒四十年“, in *Dianying* 电影, No. 3 (2007), S. 65-66.

Wu Qiong 吴琼, „Xianggang xin wuxia pian „hufa daoyan“ Zhang Che 香港新武侠片 “护法导演 “张彻 “, in *Dianying wenxue* 电影文学, No. 12 (1998), S. 47-49.

Pan Jian 盘剑, „Zouchu „xiake meng“ – cong 《Dubi dao》, 《Xin dubi dao》 kan Shaoshi wuxia pian de chuanguo zouxiang 走出“侠客梦“ – 从《独臂刀》, 《新独臂刀》看邵氏武侠片的创作走向“, in *Shanghai daxue xuebao (shehui kexue ban)* 上海大学学报 (社会科学版), Vol. 13, No. 3 (May 2006), S. 52-56.

Tu Xiaoyan 涂晓燕, „Wu Yusen dianying zhong de baoli xingshi mei 吴宇森电影中的暴力形式美“, in *Dongfang chuanbo* 东南传播, No. 8 (2006), S. 67-68.

Wang Xiaowei 王孝威, „Guanyu Wu Yusen de baoli dianying de meixue tanjiu 关于吴宇森的暴力电影的美学探究“, in *Dianying pingjie* 电影评介, No. 13 (2006), S. 47-48.

Cui Yi 崔毅, „Wu Yusen: yi ban shi haishui, yi ban shi huoyan 吴宇森: 一半是海水, 一半是火焰“, in *Dazhong dianying* 大众电影, No. 4 (2008), S. 48-51.

Li Yizhuang 李以庄, “《Yingxiong bense》de dao yu yan 《英雄本色》的导与演“ in *Dazhong dianying* 大众电影, No. 6 (1998), S. 49.

Jiang Zhenyuan 姜振远, Bi Gaochao 毕高超, „Cong yingxiong pian kan Wu Yusen de „baoli meixue“ 从英雄片看吴宇森的 “暴力美学” “, in *Qiqihaer daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban)* 齐齐哈尔大学学报 (哲学社会科学版), No. 4 (July 2007), S. 83-85.

### Westliche Artikel

Davis, Darrell W., Yeh Yueh-yu, “Warning! Category III: The Other Hong Kong Cinema”, in *Film Quarterly*, Vol. 54, No. 4 (Summer 2001), S. 12-26.

Desser, David, “Making Movies Male: Zhang Che and the Shaw Brothers Martial Arts Movies, 1965-1975”, in Pang, Laikwan, Wong, Day, *Masculinities and Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press 2005, S. 17-34.

Eschholz, Sarah, Bufkin, Jana, “Crime in the Movies: Investigating the Efficacy of Measures of Both Sex and Gender for Predicting Victimization and Offending in Film”, in *Sociological Forum*, Vol. 16, No. 4 (December 2001), S. 655-676.



Lee, Leo Ou-fan, "Two Films from Hong Kong. Parody and Allegory", in Browne, Nick, Pickowicz, Paul G., Sobchack, Vivian, Yau, Esther, *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press 1999, S. 202-215.

Li Cheuk-to, "The Return of the Father. Hong Kong New Wave and its Chinese Context in the 1980s", in Browne, Nick, Pickowicz, Paul G., Sobchack, Vivian, Yau, Esther, *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press 1999, S. 160-179.

Pang, Laikwan, "The Diversity of Masculinities in Hong Kong Cinema", in Pang, Laikwan, Wong, Day, *Masculinities and Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press 2005, S. 1-14.

Reid, Craig D., Tsui Hark, „Interview with Tsui Hark“, in *Film Quarterly*, Vol. 48, No. 3 (Spring, 1995), S. 34-41.

Sandell, Jillian, "Reinventing Masculinity: The Spectacle of Male Intimacy in the Films of John Woo", in *Film Quarterly*, Vol. 49, No. 4 (Summer 1996), S. 23-34.

Yau, Esther, "Border Crossing. Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema", in Browne, Nick, Pickowicz, Paul G., Sobchack, Vivian, Yau, Esther, *New Chinese Cinemas. Forms, Identities, Politics*. Cambridge [et al.]: Cambridge University Press 1999, S. 180-201.

## Internetquellen

Chang Cheh, „Creating the Martial Arts Film and the Hong Kong Cinema Style“, in <http://changcheh.0catch.com>. 27.07.2000. <http://changcheh.0catch.com/ar/art4.htm>. Übersetzt aus dem Chinesischen von Stephen Teo. (Publiziert in Fu, Winnie (Ed.), *The Making of Martial Arts Films – As Told by Filmmakers and Stars*. Hong Kong: Provisional Urban Council 1999, S. 16-24. [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

Chu, Rolanda, „*Swordsman II* and *The East is Red*. The "Hong Kong Film," Entertainment and Gender“, in <http://www.brightlightsfilm.com>. Portland, Oregon: Januar 2001. [http://www.brightlightsfilm.com/31/hk\\_swordsman1.html](http://www.brightlightsfilm.com/31/hk_swordsman1.html). (Publiziert in Morris, Gary, Battle, Gregory, *Bright Lights Film Journal*, Issue 13 (Summer 1994), S. 30-36. [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

Chun Ming, „Analysis of Chang Cheh's Work“ in <http://www.changcheh.0catch.com>. 21.01.2008. <http://changcheh.0catch.com/in/influ4.htm>. Übersetzt aus dem Chinesischen von Michael Min-Chi Wong. (Publiziert in *Influence Magazine*, No. 13 (April 1976), S. 28-31. [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

De Seife, Ethan, „Chang Cheh“, in <http://www.sensesofcinema.com>. Melbourne: Oktober 2003. <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/chang.html>. (Publiziert in *Senses of Cinema*, Issue 29 (November-December 2003) [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

Lau Sing Hon, „The Breakout Development of Kung Fu Movies“, in <http://www.changcheh.0catch.com>. 21.01.2008. <http://changcheh.0catch.com/in/influ3.htm>.

Übersetzt aus dem Chinesischen von Michael Min-Chi Wong. (Publiziert in *Influence Magazine*, No. 13 (April 1976), S. 21-27. [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

Reynaud, Bérénice, „The Book, the Goddess and the Hero: Sexual Politics in the Chinese Martial Arts Film“, in <http://www.sensesofcinema.com>. Melbourne: Oktober 2003. [http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/sexual\\_politics\\_chinese\\_martial\\_arts.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/03/26/sexual_politics_chinese_martial_arts.html). (Publiziert in *Senses of Cinema*, Issue 26 (May-June 2003) [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.06.2008).

Sandell, Jillian, „A Better Tomorrow? American Masochism and Hong Kong Action Films“, in <http://www.brightlightsfilm.com>. Portland, Oregon: Januar 2001. [http://www.brightlightsfilm.com/31/hk\\_better1.html](http://www.brightlightsfilm.com/31/hk_better1.html). (Publiziert in Morris, Gary, Battle, Gregory, *Bright Lights Film Journal*, Issue 13 (Summer 1994), S. 40-46. [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

Sandell, Jillian, „Interview with John Woo. Hong Kong’s master of balletic blood ‘n bulletplay speaks!“, in <http://www.brightlightsfilm.com>. Portland, Oregon: 2001. [http://www.brightlightsfilm.com/31/hk\\_johnwoo.html](http://www.brightlightsfilm.com/31/hk_johnwoo.html). (Publiziert in Morris, Gary, Battle, Gregory, *Bright Lights Film Journal*, Issue 13 (Summer 1994), S. 36-39. [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

Sek Kei, „Achievement and Crisis. Hong Kong Cinema in the ‘80s“, in <http://www.brightlightsfilm.com>. Portland, Oregon: Januar 2001. [http://www.brightlightsfilm.com/31/hk\\_achievement1.html](http://www.brightlightsfilm.com/31/hk_achievement1.html). (Publiziert in Morris, Gary, Battle, Gregory, *Bright Lights Film Journal*, Issue 13 (Summer 1994), S. 8-18. [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

Tan Han Chang, Lee Dao Ming, Tse Ching Kwun, „Chang Cheh Special: Chang Cheh talking about Chang Cheh“, in <http://www.changcheh.0catch.com/>. 19.01.2002. <http://changcheh.0catch.com/in/influ1.htm>. Übersetzt aus dem Chinesischen von Michael Min-Chi Wong. (Publiziert in *Influence Magazine*, No. 13 (April 1976), S. 6-16, 27. [Deutschlandweit nicht über Fernleihe erhältlich]) (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

Vesia, Michael, „The Gangster as Hero in Hong Kong Cinema“, in <http://www.offscreen.com/>. Montreal: 31.08.2002. [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/hkgangster.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/hkgangster.html). (Zuletzt eingesehen am 09.08.2008).

### **Audiovisuelle Quellen**

“A Baptism of Fire: A Featurette with Iconic Director John Woo“, in *Hard-Boiled* (DVD). Santa Monica, California: Dragon Dynasty 2007.

„Crossings: John Woo“, in *A Better Tomorrow* (DVD). London: Optimum Home Entertainment 2006.

“Interview with John Woo“, in *A Better Tomorrow* (DVD). London: Optimum Home Entertainment 2006.

“Interview with Chow Yun-fat”, in *A Better Tomorrow* (DVD). London: Optimum Home Entertainment 2006.

“Partner in Crime: An Interview with Producer Terence Chang” in *Hard-Boiled* (DVD). Santa Monica, California: Dragon Dynasty 2007.

“The Master: Chang Cheh”, in *One-armed Swordsman* (DVD). Santa Monica, California: Dragon Dynasty 2007.

### **Audioquellen**

Logan, Bey, DVD Audiokommentar zu *A Better Tomorrow*. London: Optimum Home Entertainment 2006.

Logan, Bey, DVD Audiokommentar zu *Bullet in the Head*. London: Hong Kong Legends 2004.

Logan, Bey, DVD Audiokommentar zu *Hard-Boiled*. Santa Monica, California: Dragon Dynasty 2007.

Logan, Bey, DVD Audiokommentar zu *The Killer*. London: Hong Kong Legends 2002.

Chute, David, Klein, Andy, DVD Audiokommentar zu *One-armed Swordsman*. Santa Monica, California: Dragon Dynasty 2007.



