

EINLEITUNG: DAS FRENDE IM FREMDEN

Heute morgen langt er am Ziel seiner Reise an, er wird gleich einen Punkt der Erde erreichen, dessen Name gestern noch ohne Bedeutung war, auf den jetzt aber die Augen Europas gerichtet sind: dieses Meer, das sich so ruhig aufzuhellen beginnt, ist das Gelbe Meer, der Golf von Petschili, der Zugang nach Peking.

(Pierre Loti: DIE LETZTEN
TAGE VON PEKING)

Im Jahre 1900 wurde der ehemalige französische Fregattenkapitän und namhafte Vertreter des literarischen Exotismus, Pierre Loti, auf Befehl der französischen Militärgewalt in das von den alliierten Mächten besetzte Nordchina abkommandiert. Er verbrachte mehrere Monate in dem von den Zerstörungen und der fremden Gewaltherrschaft gezeichneten Reich der Mitte. In seinen im Jahre 1902 erstmals publizierten chinesischen Reiseberichten dokumentiert Loti mit tiefer Eindringlichkeit und einer zu jener Zeit beispiellosen Visualität die Niederschlagung des Boxeraufstands durch die europäischen Kolonialmächte und des sich nun militärisch über seinen einstigen kulturellen Lehrmeister erhebenden Japan. Loti berichtet dabei durchaus aus der Perspektive und kulturellen Prägung des Kolonialherrn. Er beschreibt das Ereignis des Boxeraufstands und seine Folgen für das kulturelle Selbstverständnis der Menschen im Reich der Mitte mit einer, wie er selbst anmerkt, großen Sympathie für die chine-

sische Kultur. Dabei bleibt diese in seinen Schilderungen durchweg indifferent. Das Ereignis, welches Loti beschreibt, war der Beginn einer Verschärfung der europäischen Kolonialpolitik in China, zugleich aber auch einer der prägenden Marksteine für eine vertiefte Auseinandersetzung Chinas mit dem sich imperialistisch ausdehnenden Westen im frühen 20. Jahrhundert.¹

Die Augenzeugenberichte Pierre Lotis und anderer europäischer Reisender fielen in ihrer ausdrucksstarken Visualität in eine historische Phase, in der sich allmählich ein Wendepunkt in der Dominanz der Kommunikationsformen in China abzuzeichnen begann. Davon betroffen waren zugleich Chinas Repräsentation nach außen wie zwangsläufig auch sein kulturelles Selbstverständnis und seine Ordnungssysteme. Nach zweieinhalb Jahrtausenden einer kontinuierlichen, überwiegend an ihre Schriftlichkeit gebundenen Kulturtradition, an der ein Großteil der meist illiteraten Bevölkerung in China allerdings niemals unmittelbar partizipieren konnte, ging die Macht über die Repräsentation von Chinas Kulturen mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zusehends in die Hände der Eroberer und ihrer sich damals in ihrer frühen Entwicklungsphase befindlichen industriellen Repräsentationssysteme über. Sie bildeten im späten chinesischen Kaiserreich und der 1912 gegründeten Republik eine Hegemonie über die traditionellen Kommunikationssysteme Chinas heraus, die an die kulturellen und politischen Eliten gebunden waren. Dabei hatten diese immer schon eine starke Visualität bis hin zu ihren fließenden Übergängen zwischen der Malerei und den Ideogrammen der Schrift aufzuweisen und boten den technischen Medien damit ganz andere kulturelle Vorbedingungen als etwa in den überwiegend oralen Kulturen Afrikas.

Beginnend mit der Photographie in den 1860er Jahren über den Zeitungsdruck in den 1870er Jahren bis hin zum

1 Pierre Loti: DIE LETZTEN TAGE VON PEKING. Bremen 1999. Zum Verlauf des Boxeraufstands vgl. auch Susanne Kuß und Bernd Martin (Hg.): DAS DEUTSCHE REICH UND DER BOXERAUFSTAND. München 2002.

Film um die Jahrhundertwende, wurden die industriellen Medien aus Europa und Nordamerika, aber auch aus dem sich seit der Meiji-Restauration in den 1860er Jahren schon frühzeitig modernisierenden Japan, in China eingeführt. Mit den industriellen Medien brachten die Europäer, die selbst eher einer auditiv orientierten Kulturtradition zugeneigt² und darüber hinaus in die Dispositionen der »Gutenberg-Galaxie« eingebunden waren, eine neue Form der kulturellen Kommunikation nach China. In Form der Typographie, deren Einführung nicht zuletzt eine beschleunigende Wirkung auf die Vereinfachung des schriftsprachlichen Systems mit sich brachte, vermochte sie die skriptographisch angeordnete Elitenkultur zu reformieren. Gleichzeitig konnte sie mit der Photographie, dem Rundfunk, dem Film und schließlich dem Fernsehen an die oralen und performativen Traditionen chinesischer Lokalkulturen anknüpfen und Elemente derselben aneignen, um sie gleichzeitig immer stärker unter die Bedingungen ihrer eigenen Dispositive zu zwingen. Angesichts ihrer evolutionären Dynamik und enormen Wirtschafts- wie nicht zuletzt auch militärischen Macht vermochte die industrielle Kultur sich, wie zuvor bereits in Europa und Nordamerika, auch in China rasch gegenüber den traditionellen kulturellen Repräsentationssystemen durchzusetzen, die sich bis dahin jeglicher Entwicklung weitgehend verweigerten. Zumindest aber traten die industriellen Medien an deren Seite und zu diesen in Konkurrenz, wurden auf der anderen Seite aber auch durch sie angeeignet und teilweise in den Rahmen der eigenen Dispositionen integriert. Die sich rasch wandelnde Hegemonie der Repräsentation brachte im frühen 20. Jahrhundert einen gewaltigen Schub für die Systeme der Produktion und Wahrnehmung des Eigenen und des Fremden mit sich, der das, wie Pierre Loti schreibt, in sich erstarrte China in seine erste Moderne kapultierte.

2 Vgl. Albert Breier: DIE ZEIT DES SEHENS UND DER RAUM DES HÖRENS. EIN VERSUCH ÜBER CHINESISCHE MALEREI UND EUROPÄISCHE MUSIK. Stuttgart, Weimar 2002.

Seit dem frühen 20. Jahrhundert beinhaltet die Auseinandersetzung Chinas mit sich selbst und seinem Anderen immer zugleich die Frage nach seiner politischen und kulturellen Positionierung gegenüber den Größen von Tradition, Moderne und einer seit den 1980er Jahren auch im Reich der Mitte rezipierten Postmoderne. Dabei bezeichnete der Begriff der Moderne seit den 1920er Jahren in erster Linie jeweils die kolonialen Einflüsse des Fremden, so etwa in der urbanen Entwicklung Shanghais oder Kantons. Er wurde seit den fünfziger Jahren zum Synonym für Mao Zedongs sozialistische Neuordnung und postkoloniale Nationalisierung Chinas und generierte seit 1978 unter Deng Xiaopings Schlachtruf der »Vier Modernisierungen« (四个现代化 *Sige xiandaihua*) zum Inbegriff der ökonomischen Liberalisierung und der Eingliederung Chinas in globale Wirtschaftskreisläufe. Industrielle Prozesse, welche mitsamt ihren sozialen und kulturellen Folgen die europäische Moderne geprägt hatten, haben das zwischen einer sprunghaften urbanen Entwicklung und einer weitgehend anhaltenden ruralen Starre gespaltene China bei allen diesen Entwicklungen nur am Rande berührt. So ist aus dieser Perspektive, welche eine Moderne für China nur unter Vorbehalt zu konstatieren vermag, auch bei der Verwendung des Terminus der Postmoderne größte Vorsicht geboten.

Folgt man Jean-François Lyotard oder Fredric Jameson bei ihrer zwar völlig unterschiedlich argumentierenden, bei ihrer historischen Einschätzung aber weitgehend übereinstimmenden Definition, dann sind postmoderne Entwicklungen ohne eine vorhergehende, sich schließlich übersteigernde und selbst in Frage stellende Moderne nicht denkbar.³ Solche Entwicklungen hat China, dessen nationales Selbstverständnis mit seinen technischen Modernisierungsmythen in Wirklichkeit gerade erst den Stand der Moderne erreicht hat, nicht durchgemacht. Nichtsdestoweniger lassen sich trotz zahlreicher Brüche und Sprünge in der Entwicklung

3 Jean-François Lyotard: DAS POSTMODERNE WISSEN. EIN BERICHT. Wien 1994. Fredric Jameson: POSTMODERNISM, OR, THE CULTURAL LOGIC OF LATE CAPITALISM. London 1991.

Chinas, welche einige wesentliche Elemente der Moderne ausgelassen haben und Teile des ausgedehnten Reichs nach wie vor innerhalb einer agrarischen Vormoderne lokalisieren, für die Alltagskultur und Kommunikationsstrukturen in den urbanen Metropolen Chinas bereits heute zahlreiche postmoderne Charakteristika verzeichnen. Das läßt diesen Terminus im Hinblick auf die Einbettung von Teilen Chinas in transnationale und transkulturelle Prozesse der postkolonialen Medienkultur unter den genannten Einschränkungen durchaus legitim erscheinen; dies insbesondere angesichts der Tatsache, daß er inzwischen zum gängigen Begriff auch zahlreicher Diskurse der wissenschaftlichen Selbstbeschreibung Chinas geworden ist.

Nach den Opiumkriegen (1840 - 1842, 1860) um den Erhalt und die Ausdehnung britischer Handelsprivilegien gegenüber der chinesischen Regierung befand China sich allerdings nach wie vor auf einem Entwicklungsstand, der selbst in den Städten von jeglicher Moderne weit entfernt schien. Auf dieser Grundlage waren die europäischen und japanischen Übergriffe auf China in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorhersehbar gewesen. Die waffen- und nicht zuletzt auch kommunikationstechnische Überlegenheit der fremden Invasoren, welche die Opiumkriege ebenso schnell entschieden hatte, wie sie im Jahre 1900 die sich mit archaischen Mitteln verteidigenden chinesischen »Boxer« in die Flucht und in den Tod trieb, markiert bereits damals den weltweiten Siegeszug der industriellen Moderne und des Kapitalismus als zugleich imperialistische Konzepte. Diese stellten mit ihren Waffen, ihren Produktionsmaschinen und nicht zuletzt auch mit ihren Medienapparaturen, die eine nahezu flächendeckende interaktionsfreie Kommunikation von Wissen und Bedeutung ermöglichten, die notwendigen Mittel bereit, um selbst eine Einheit zu bilden und aus dieser Position heraus China teilweise militärisch zu unterjochen. Zudem konnten sie ihm in mancher Hinsicht auch ihre wirtschaftlichen Strukturen, sozialen Ordnungssysteme und ihre Erzählungen sowie ihre Wissenssysteme aufzwingen. Diese eignete das kulturell zerrissene China schon bald an und be-

stimmte sie zur Grundlage seiner eigenen Diskurse über das Eigene und das Andere, wie die umfangreiche Übersetzungstätigkeit europäischer Autoren nach der einschneidenden Niederlage im Sino-Japanischen Krieg (1894 - 95) belegt.⁴

Auf diese Weise konnten die Medienmaschinen der westlichen Eroberer auch zu weiten Teilen die Macht über die kulturellen Repräsentationen Chinas übernehmen. Diese beinhaltete allerdings nicht zwangsläufig auch die Herrschaft über die Kultur und die Kulturen Chinas. Deren Prozesse sind unter sehr viel komplexeren Bedingungen und Gesichtspunkten zu betrachten. Zudem fand man in China durch den Rückgriff auf Elemente der eigenen visuellen Kulturtraditionen schon bald Methoden, mit denen man sich die fremden Instrumente der Kultur für das eigene kulturelle und soziale Projekt und für die Hervorbringung eigener Modernisierungsmythen zueigen zu machen wußte. So konnten sich auch alternative Diskurse gegen die fremde Vorherrschaft über die Kultur etablieren. Damit gelang es bereits im frühen 20. Jahrhundert, einen vielfältigen Wettbewerb der sich als kolonial und antikolonial verortenden Diskurse in Gang zu setzen. Dieser hat die Kulturen Chinas und deren Auseinandersetzung mit dem Eigenen und dem Anderen bis in die Gegenwart mit ihren vielfältigen kulturellen, politischen, ökonomischen und informations- bzw. den kommunikationstechnologischen Prozessen geprägt. Die damals evident gewordenen kolonialen und antikolonialen Diskurse, die schließlich selbst ihren eigenen Widerstand etabliert haben, schufen die Grundlagen für die kulturelle Standortbestimmung sowohl der Typographie wie auch der Cinematographie und nicht zuletzt des mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Boxeraufstand in China eingeführten Fernsehens.

4 Dabei tat sich vor allem der in Großbritannien ausgebildete Yan Fu 严复 (1854 - 1921) als Übersetzer hervor. Yan übersetzte seit 1895 zahlreiche europäische Autoren wie Thomas Huxley, Adam Smith, Herbert Spencer oder John Stuart Mill in das Chinesische und schuf damit erst die Voraussetzung für eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit europäischen Wissenschafts- und Denksystemen. Vgl. Benjamin Isadore Schwartz: IN SEARCH OF WEALTH AND POWER. YEN FU AND THE WEST. Cambridge, Mass. 1964.

Das Fernsehen, mit dessen Rolle in der chinesischen Gegenwartskultur sich diese Arbeit auseinandersetzt, ist seit seiner frühen Experimentierphase im Jahre 1958 in eine immer stärkere Konkurrenz zu den traditionellen Repräsentationssystemen wie auch zu seinen technischen Vorläufermedien, dem Kino, den Printmedien und dem Rundfunk, getreten. Es konnte sich seit den 1980er Jahren allmählich aus der Umklammerung ihrer dispositiven Vorgaben befreien und hat sich seitdem selbst zum Leitmedium der postkolonialen und inzwischen auch postsozialistischen Gegenwart im Reich der Mitte entwickelt. Dabei ist seine kulturelle Verortung in China aber nach wie vor nur in seiner Auseinandersetzung und Wechselbeziehung mit seinen technischen Vorgängermedien und deren Dispositivität wie auch mit den Ordnungs- und Repräsentationssystemen der vortechnischen Kulturtradition Chinas begreifbar.

Fremde Blicke

Trotz der zahlreichen Hybridisierungsprozesse in der Gegenwart der transnationalen Medienkultur, auf die diese Arbeit im Hinblick auf deren Auswirkungen auf und Wechselwirkungen mit dem Fernsehen zu rekurrieren hat, ist bei einer Betrachtung der Geschichte der technischen Medien in China und bei deren kultureller Verortung in historischer Perspektive der Ausgangspunkt der Untersuchungen in der Zeit des Kolonialismus und der weit darüber hinausreichenden neokolonialistischen (wirtschaftlichen wie kulturellen und nicht zuletzt auch wissenschaftlichen) Dominanzbildung der industriellen Kultur anzusetzen. Sie war dort wie hier der Ursprung aller historisch wie kausal auf sie folgenden Diskurse um das Eigene und das Fremde und nicht zuletzt auch Ursache für deren allmähliche Auflösung. So haben auch die typographischen, visuellen und audiovisuellen technischen Medien selbst, hat die Einschreibung der Dominanz ausbildenden und ausübenden Zeichen und Bilder in das kulturelle Gedächtnis nicht nur der europäischen und euroamerikanischen Bevölkerung, sondern auch in dasjenige der kolonisierten

Völker zu jener Hegemonie beigetragen, aus der heraus sich die Diskurse eines kulturellen Widerstands in China entwickeln konnten. Sie haben schließlich auch erst die kulturelle Aneignung der fremden Medienapparaturen und den Dialog zwischen deren Dispositionen und den eigenen, vormodernen Repräsentationsformen möglich gemacht. Die Bedingungen und Ordnungsstrukturen der globalisierten Prozesse von Wirtschaft, Kultur und Politik haben die ideologischen Standpunkte und Blickrichtungen des Kolonialismus, wie sie sich etwa in die Apparaturen der Medienmaschinen eingeschrieben und in diesem Zuge u.a. die ästhetische und nicht zuletzt auch ideologische Weltherrschaft der Zentralperspektive und Entwicklungslinearität begründet haben, in nahezu allen Kulturen festgeschrieben. Dies beinhaltete aber nicht die Macht darüber, in welcher Weise die kolonisierten Kulturen auf die fremden Bedeutungssysteme reagieren und die Medienapparate gar innerhalb eigener Diskurse als Instrumente der Kommunikation und Repräsentation von Kultur zum Einsatz bringen sollten.

Die vielfach konstatierte Demokratie der industriellen Medien findet sich also, schaut man etwa auf ihre Entwicklungen in China, darin, daß sie mit der ideologisch motivierten, dabei aber überwiegend mit ökonomischen Mitteln erreichten Durchsetzung ihrer dominanten Diskurse gleichzeitig auch die Grundlagen für ihre Gegendiskurse mit produzieren und aus dem Wettbewerb zwischen hegemonialen und widerständigen Diskursen jeweils neue Räume von Kultur zu etablieren in der Lage sind. Diese lassen sich als das »Dazwischen«⁵ beschreiben, als welches Homi K. Bhabha die Orte des Durchgangs zwischen den Räumen traditioneller Identität bezeichnet. Dieses Eigene, welches im Falle Chinas durchaus eine Anknüpfung an vormoderne Raum-Zeit-Konzeptionen eines ständigen Flusses im Begriff des *dao* 道 und somit auch eine sich in der Bewegung fixierende Bestimmung der Identität des Eigenen zuläßt, versetzt die angeeigneten Artefakte, Medienprodukte und auch die fremden Mythen

5 Homi K. Bhabha: DIE VERORTUNG DER KULTUR. Tübingen 2000.

bereits im Prozeß der Rezeption mit eigenen Bedeutungen. Es kämpft spätestens im Verlauf der eigenen Kulturproduktion auf der Grundlage seiner jeweiligen Bedeutungen schließlich mit denselben Mitteln wie seine Unterdrücker um die Erringung von Hegemonie, um diese als dominantes Konzept in einem weiteren Schritt vielleicht doch überwinden und durch eigene Strukturen ersetzen zu können. Zumindest aber streitet es, nachdem die Moderne jegliche Mißachtung seiner eigenen Prozesse ausgeschlossen hat, um die Fähigkeit, weiter im Rennen um Dominanz oder Markt- und Machtanteile bleiben zu können, durch die eine jede Gesellschaft erst zum anerkannten Mitglied in der Weltgemeinschaft wird.

In China hat sich Maos Dekolonialisierung seit den 1950er Jahren nicht nur auf das importierte marxistische Modell sondern vor allem auch auf dessen Medien der Propaganda gestützt, und längst findet der von Autoren wie Francis Fukuyama⁶ oder Samuel Huntington⁷ prophezeite Siegeszug des Konfuzianismus unter den ihren Idealen eigentlich zuwiderlaufenden Bedingungen einer freien Marktwirtschaft statt. Beide bedeuten nicht jeweils auch eine kulturelle Überlagerung oder gar Vereinnahmung der Kultur, die sich dieser fremden Artefakte bedient, um im Rahmen ihrer diskursiven Verwendung mit ihnen durchaus auch Eigenes zum Ausdruck zu bringen oder solches gar im Dialog mit dem Fremden und Diskurs über das Fremde auch erst zu konstruieren. Freilich ist dieses Eigene nicht mehr dasselbe, das es vor der Verwendung der fremden Techniken und Repräsentationssysteme war. Doch dasselbe trifft, folgt man dem systemtheoretisch argumentierenden Kulturwissenschaftler Dirk Baecker, auch auf die scheinbar kolonisierenden Kulturen zu, die von dem Moment an, in dem sie sich medial ihrem Anderen überlagern haben, ebenfalls nie mehr dieselben sein können wie

6 Francis Fukuyama: KONFUZIUS UND MARKTWIRTSCHAFT. DER KONFLIKT DER KULTUREN. a.a.O. Ders.: DER KONFLIKT DER KULTUREN. WER GEWINNT DEN KAMPF UM DIE WIRTSCHAFTLICHE ZUKUNFT? a.a.O.

7 Samuel P. Huntington: KAMPF DER KULTUREN. DIE NEUGESTALTUNG DER WELTPOLITIK IM 21. JAHRHUNDERT. a.a.O.

vor dieser Form des interkulturellen Kontaktes, der, häufig unbemerkt, auch ihre Prozesse des Eigenen zu überlagern vermocht hat.⁸

Die Prozesse interkultureller Berührungen bewegen sich nicht nur auf der Ebene des Kulturkontakts und des Vergleichs, auf der sie China seit Beginn seiner Geschichte in vielfältiger Form begleitet haben. Die weitverzweigte gegenseitige Einflußnahme macht es vielmehr inzwischen unmöglich, nach den Ausgangspunkten eines ursprünglich Eigenen zu suchen. Dessen Mythen werden ohnehin immer in der Gegenwart und niemals in der Zeit ihrer Narrationen konstruiert. Außerdem beziehen sie sich auch hinsichtlich ihrer Bedeutungen eher auf die Zeit und den Ort des wahrnehmenden *ich* als auf diejenigen ihrer Darstellung. Damit entpuppen sie sich nicht zuletzt auch als ein Problem der Hermeneutik, das ja bereits Hans-Georg Gadamer in seinen Auslegungen zum *hermeneutischen Zirkel* im Hinblick auf die Beziehung zwischen erkennendem Subjekt und betrachtetem Objekt als »Verschmelzung der Horizonte« der Beteiligten beschrieben hat.⁹

Dem gegenüber werden allerdings die Elemente des Eigenen und des Fremden im Moment ihrer Mediatisierung zu einer sich nicht als Abbildung des Ereignisses sondern als Diskurs über das Ereignis präsentierenden Wiederholung. Unabhängig von ihrer tatsächlichen historischen Verortung überlagern sie die inhärenten chinesischen Diskurse über ihr Eigenes und werden damit als Signifikanten der Differenz oder der Identität als inhärente Teile des chinesischen Selbstverständnisses festgeschrieben. Die fixen Identitäten der importierten Industrialisierung und des angeeigneten Modernismus sind also ungeachtet dessen, daß zahlreiche westliche Chinabilder nach wie vor durch die Vorstellung des »blauen Ameisenmenschen« geprägt sind, auch in China längst durch eine sich äußerst offen präsentierende Heterogenität und eine multiperspektivische Polysemie im Sinne

8 Dirk Baecker: WOZU KULTUR? Berlin 2000, S. 16ff.

9 Hans-Georg Gadamer: WAHRHEIT UND METHODE. GRUNDZÜGE EINER PHILOSOPHISCHEN HERMENEUTIK. Tübingen 1961, S. 359f.

von Jacques Derridas Konzept der *Dissémination* abgelöst worden. Sie verschafft sich im Fernsehen mehr als in allen anderen Medien und Repräsentationssystemen Ausdruck. Damit werden die - medialen - Perspektiven auf das Andere zum Teil der Auseinandersetzung eines jeden Einzelnen mit sich selbst und also zum Bestandteil der Identität des Objektes der Betrachtung wie zugleich des Betrachters und nicht zuletzt auch zur imaginierten Differenz derselben.

Fernsehen verortet sich in China zwischen den Parametern einer dominant vertretenen Nationalkultur auf der einen und der in die Dispositive der apparativen Medien eingeschriebenen transnationalen Medienkultur sowie ihrer lokalen Einschreibungen auf der anderen Seite. Dabei sind die europäischen Diskurse, innerhalb derer sich auch diese Arbeit verorten muß, in ihrer Entwicklungslinearität, ihrem epistemologischen Interesse und ihrer Methodik einheitlich als Konsequenz und Entäußerung eines okzidentalen Entwicklungsmodells zu verstehen und in diesem Sinne als gemeinsames, sich gerade durch seine Form des Diskurses als europäisch manifestierendes Repräsentationsmodell mit einem chinesischen Verständnis von Kultur und Wissenschaftlichkeit in Beziehung zu setzen. Darunter ist aber nicht ein Vergleich der Kulturen zu verstehen, der aus der spezifischen Perspektive der einen Kultur eine im Kulturvergleich eigentlich auszuschließende Eigenfärbung nicht vermeiden könnte. Statt dessen bedeutet der Blick auf das System der chinesischen Medienkultur und deren Selbstverortung eine Analyse der fremden Diskurse, die in dieser Form die kulturelle Selbstverortung nicht zu scheuen braucht. Vor allem aber riskiert sie die Frage nach der Wahrnehmung des Eigenen und des Anderen, des Fremden derjenigen Diskurse, aus deren Perspektive der Beobachter auf sich selbst und auf das vermeintlich Andere seiner eigenen Kultur blickt.

Die Perspektive eigener kultureller und sozialer Erfahrung und Prägung sowie des eigenen Diskursumfeldes liegt dabei von der Auswahl des beobachteten Gegenstandes über dessen Betrachtungsweise bis hin zur Analyse und Einordnung des Gesehenen in größere soziale und kulturelle Zu-

sammenhänge zwangsläufig einer jeden Untersuchung zugrunde. Sie ergibt sich um so mehr bei der Speicherung und Reproduktion der Beobachtungsergebnisse durch mediale Aufzeichnungs- und Speichersysteme, seien es die Schreibmaschine, der Computer, die Photo- und Filmkamera oder auch die Fernseh- und Videokamera. Diese sind allesamt als Kulturtechniken durchaus nicht so mühelos auf andere kulturelle und soziale Systeme übertragbar, wie es die transnational hegemoniale Kulturindustrie der Postmoderne mit ihren Schriften, Bildern und Filmen »über« das durch sie jeweils erst neu konstruierte Fremde glauben machen will. Insofern ist der Vorwurf des »Blicks auf Insekten«, welchen der senegalesische Regisseur Ousmane Sembène an den ethnographischen Filmemacher Jean Rouch gerichtet hat¹⁰, durchaus nicht von der Hand zu weisen.

In diesem Sinne setzt der Blick auf das Fremde zum einen die Auflösung der klassischen Dichotomien zwischen dem *Ich* und dem *Anderen* und deren Verlagerung in die jeweiligen inhärenten Diskurse voraus. Zum anderen bevorzugt dieses Vorgehen einen multifokussalen, eher dem »Dialog mit« und dem gemeinsamen Diskurs als dem »Reden über« zugeneigten Zugriff auf das zu betrachtende Objekt. Auch einem solchen wird es freilich nicht gelingen, sich gänzlich aus der kulturellen Zentriertheit seines eigenen Blicks und der dichotomischen Form der Darstellung des Eigenen und des Fremden herauszulösen, um den Ort des Anderen einzunehmen, was auch nicht wünschenswert wäre. Im Hinblick auf das Bewußtsein der Normativität und ideologisch-kulturellen Geprägtheit sowie des epistemologischen Relativismus eigener Wissenschaftlichkeit fällt es ihm aber leichter, sich von den essentialisierenden Stereotypen der kulturellen Differenzen (Ich vs. der Fremde resp. Andere; Europa vs. Asien) loszusagen und die Stärken der unterschiedlichen - eigenen und fremden - Selbstverständnisse von Kultur nicht ideolo-

10 »Du schaust uns an, als wären wir Insekten. Eine historische Gegenüberstellung zwischen Jean Rouch und Ousmane Sembène im Jahr 1965«. In: Marie-Hélène Gutberlet und Hans-Peter Metzler (Hg.): AFRIKANISCHES KINO. Bad Honnef 1997, S. 29 - 32.

gisch sondern pragmatisch im Hinblick auf ihre jeweilige Anwendbarkeit am Gegenstand zu erkennen.

Ein Blick auf das Fremde, der sich seines eigenen Standpunktes bewußt ist, kann in Form einer »Heterotopie«, wie sie Michel Foucault¹¹ in Abgrenzung gegen den Begriff der Utopie als einen anderen materiellen Ort des Denkens beschreibt, den Blick für die tatsächlichen Differenzen frei machen, anstatt sie entweder exotistisch festzuschreiben oder zu überwinden. Dabei darf er freilich die jeweiligen Mängel der unterschiedlichen Perspektiven auf seinen Betrachtungsgegenstand nicht übersehen, die ja nicht bloß im Wettstreit untereinander sondern vor allem auch im Vergleich mit dem chinesischen Blick auf das Eigene zum Tragen kommen. Anthony King konstatiert im Hinblick auf postmoderne Globalisierungstheorien sowohl inhaltlich und gemäß ihrer Diskurstradition wie vor allem auch bezüglich der präferierten Darstellungsweise und deren Medialität die dominante Repräsentationspraxis zu Recht als einen Ausdruck der Selbstrepräsentation des dominanten Partikularen. Sie ist bereits auf eine bestimmte Rezeptionsweise angelegt und versucht den Konsumenten damit in Richtung der Konstruktion eines »idealen Lesers« zu manipulieren.¹²

Diese Versuche der medialen Manipulation sollen in dieser Arbeit in mehrfacher Hinsicht untersucht werden. Dabei läßt sich allerdings eine klare Differenz zwischen den einzelnen Parametern nicht immer festlegen, vielmehr sind sie allesamt dynamisch und durch ständigen Austausch und Verschiebungen geprägt. Die Untersuchungen finden also im Hinblick auf die nationale Sinnkonstruktion durch die dominanten Diskurse des chinesischen Fernsehens und dessen kultur- und medientheoretische Basis zwischen dem tatsächlichen und imaginierten Eigenen sowie dessen realen vor allem aber konstruierten Fremdbildern unter besonderer Be-

11 Michel Foucault: DIE ORDNUNG DER DINGE. Frankfurt a. M. 1974. S. 17 - 28.

12 Anthony D. King: »The Times and Spaces of Modernity (or Who Needs Postmodernism?)«. In: Mike Featherstone et. al. (Hg.): GLOBAL MODERNITIES. London 1995, S. 108 - 123.

rücksichtigung der transnationalen Bedeutungssysteme und deren Übersetzungen in die chinesische Fernsehkultur statt. Hinzu kommt die Betrachtung der von den hegemonialen transnationalen und auch nationalen Diskursen quasi mitproduzierten lokalen chinesischen Widerstandsdiskurse, die sich nicht nur in der Medienproduktion sondern vor allem auch in der Rezeption Ausdruck verschaffen, wie es bereits James Lull in seinen theoretischen Überlegungen und empirischen Untersuchungen zum Fernsehen in China beschrieben hat.¹³ Dabei sind sie durchaus in der Lage, fixe Identitäten zu begründen, die sich über die postkolonialen Diskurse von Hegemonie und Widerstand erheben, und diese unter Verwendung der Elemente vielfältiger Traditionen und Einflüsse des Eigenen und Anderen auch zu repräsentieren und zu kommunizieren.

Vom Fremden im Eigenen und dem Eigenen im Fremden

Trotz seiner unbestreitbaren Vorrangstellung als Medium der Massenkommunikation, der Unterhaltung und der Vermittlung von Wissen und Information, durch welche das Fernsehen seit den 1980er Jahren auf die eine oder andere Weise fast zwangsläufig auch zum privilegierten Medium der Konstitution chinesischer Gegenwartskultur(en) und einer postsozialistischen Identitätsbildung hat werden können, ist der Forschungsstand auf diesem Gebiet bislang noch unzureichend. Weder aus dem Bereich westlicher Chinaforschung noch aus der Medienwissenschaft liegt bisher hinreichendes Material zum chinesischen Fernsehen vor, sieht man einmal von einigen wenigen, vorwiegend politisch, weniger allerdings medien- und kulturanalytisch orientierten Einzelstudien zu verschiedenen Programmen und Sendungen des chinesischen Fernsehens ab, wie sie etwa mit Junhao Hongs

13 James Lull: CHINA TURNED ON. TELEVISION, REFORM, AND RESISTANCE. London 1991. Ders.: MEDIA, COMMUNICATION, CULTURE. A GLOBAL APPROACH. New York 1995.

Arbeit THE INTERNATIONALIZATION OF TELEVISION IN CHINA (1998) oder mit zahlreichen Aufsätzen über die 1988 produzierte und im selben Jahr von dem Staatssender CCTV (China Central Television, 中国中央电视台 Zhongguo zhongyang dianshitai) zweimalig ausgestrahlte Serie HESHANG 河殇 (Flußelegie)¹⁴ einer Autorengruppe um den Regisseur Xia Jun 夏骏 vorliegen. Auch die chinesischen Medienwissenschaften, die sich in jüngster Zeit zu formen beginnen, haben sich bislang erst in wenigen, erfreulicherweise aber zunehmenden Publikationen wissenschaftlich mit dem Fernsehen auseinandergesetzt. Dabei hat sich insbesondere der - der Pekinger Hochschule für Rundfunk und Fernsehen (Guangbo dianshi xue-yuan 广播电视学院) angegliederte - *Chinesische Rundfunk- und Fernsehverlag* (Zhongguo guangbo dianshi chubanshe 中国广播电视出版社) mit wissenschaftlichen und fernsehhistorischen Publikationen seiner Autoren hervorgetan.

Der im Gegensatz zu den in den letzten Jahren explodierenden Untersuchungen zum chinesischen Kino noch mangelhafte Forschungsstand bezüglich des Fernsehens in China macht eine historische und medienhistorische Betrachtung dieses Mediums und seiner Technik und Programme unabdingbar. Dabei kann das Fernsehen keinesfalls von den kulturellen, ökonomischen und politischen Prozessen sowie von seinen dispositiven Strukturen und der chinesischen Medien- und Kulturtradition, innerhalb deren es sich zu verorten hat, isoliert betrachtet werden. Vielmehr muß eine Untersuchung im Zusammenhang mit den Bedingungen des chinesischen Modernisierungsprozesses wie auch einer zusehends globalisierten und sich von ihren nationalen Verortungen der Moderne loslösenden Medienkultur stattfinden. Sie bedingen sich auf die eine oder andere Weise jeweils gegenseitig.

14 Vgl. etwa die Arbeit von Sabine Peschel: DIE GELBE KULTUR. DER FILM HESHANG: TRADITIONSKRITIK IN CHINA. Bad Honnef 1991, die zudem eine Übersetzung der 1988 im kommunistischen Parteiorgan, der Pekinger »Renmin ribao« 人民日报 (Volkszeitung), publizierten Drehbücher der sechsteiligen Serie beinhaltet.

Auf der methodisch-theoretischen Grundlage der Postkolonialismus-Debatte sowie unter Einbeziehung der medientheoretischen und kulturanalytischen Debatte der *Cultural Studies*, wie sie vor allem durch Douglas Kellners Arbeit *MEDIA CULTURE*¹⁵ und James Lulls Kommunikationsmodell¹⁶, aber auch durch Chris Barkers Arbeiten zur globalen Fernsehkultur¹⁷ für die Thematik dieser Arbeit fruchtbar gemacht werden, läßt sich eine kulturanalytische Betrachtung des chinesischen Fernsehens vornehmen. Diese berücksichtigt sowohl die Stellung von dessen technischer Apparativität in der Kultur und Gesellschaft Chinas wie auch dessen Programmstrukturen und Sendungen und nicht zuletzt seine intendierte Nutzung und Wirkung bei chinesischen Publika. Darüber hinaus beachtet sie seine Verortung innerhalb seines lokalen, nationalen und transnationalen Umfeldes, mit denen es in einer dynamischen Wechselwirkung existiert.

Thematisch teilt sich diese Arbeit in zwei Teile. Zunächst wird die kulturelle Verortung des Fernsehens bestimmt und dessen Einordnung in chinesische und transnationale Wissens- und Ordnungsmodelle untersucht. Anschließend gilt die Aufmerksamkeit seinen Programmstrukturen und konkreten Programmen, wobei seine intendierte Wahrnehmung beim chinesischen Publikum eine besondere Rolle einnimmt. Insbesondere die Zuschauer - so die These - konstruieren als Nutzer des Fernsehens aus seiner Apparativität und seinen Programmen heraus ihrerseits neue Bedeutungen sowie ihr individuelles wie kollektives Selbstverständnis. Dabei fließen die dem Fernsehen innewohnenden Strukturen einer globalen Medienkultur genauso in deren Kulturkonstruktion ein wie die Motive, Elemente und Wahrnehmungsformen lokaler kultureller Entäußerung und ihrer traditionellen und teilwei-

15 Douglas Kellner: *MEDIA CULTURE. CULTURAL STUDIES, IDENTITY AND POLITICS BETWEEN THE MODERN AND THE POSTMODERN*. London 1995. Vgl. ders.: *TELEVISION AND THE CRISIS OF DEMOCRACY*. Boulder, Co. 1990.

16 James Lull: *MEDIA, COMMUNICATION, CULTURE. A GLOBAL APPROACH*. a.a.O.

17 Chris Barker: *GLOBAL TELEVISION. AN INTRODUCTION*. Oxford 1997. Ders.: *TELEVISION, GLOBALIZATION AND CULTURAL IDENTITIES*. Buckingham, Philadelphia 1999.

se im Fernsehen rekonstruierten Medien. Dies haben an anderen Gegenständen bereits Autoren wie Homi K. Bhabha in seinem Buch *DIE VERORTUNG DER KULTUR* oder Kathryn Woodward in ihrer Arbeit *IDENTITY AND DIFFERENCE*¹⁸ sowie Marie Gillespie in *TELEVISION, ETHNICITY AND CULTURAL CHANGE*¹⁹ und David Morley und Ken Robins in *SPACES OF IDENTITY. GLOBAL MEDIA, ELECTRONIC LANDSCAPES AND CULTURAL BOUNDARIES*²⁰ im Hinblick auf die identitätsbildende Bedeutung der Medien demonstriert. Die sich in Kolonialismus wie Antikolonialismus und dem modernen Selbstverständnis von Ost und West gleichermaßen ausdrückende Polarisierung zwischen dem Selbst und dem Anderen löst sich in der medialen Repräsentation zunächst zumindest teilweise auf. Das werden insbesondere die Programmanalysen des Fernsehens zeigen.

Allerdings bilden sich, von vielen Autoren unbeachtet, in der Wahrnehmung und Verwendung des Fernsehens neue Formen der Konstruktion des Eigenen und Fremden heraus. Diese wären aus der Außenperspektive zweifellos hybrid zu nennen, verstehen sich entgegen der Position zahlreicher Verfechter eines globalen Postmodernismus selbst aber durchaus nicht so und verweisen teilweise deutlich auf vor-moderne, nichttechnische Repräsentationsformen und kulturelle Ordnungsmodelle in China. Unter den Bedingungen der gegenwärtigen Medienkultur schöpfen sie gleichermaßen aus den Elementen des Globalen und des Lokalen wie denjenigen des Eigenen und des Fremden, um darauf neue Diskurse des Eigenen zu entwickeln, die sich auch gegen die nationale Hegemonie verorten. Dabei befinden sich die Dichotomien in einem ständigen Prozeß der Auflösung und - identitätsbildenden - Neukonstruktion, wie es insbesondere Arif Dirlik²¹ herausgearbeitet hat. Sie knüpfen durchaus auch an das auf

18 Kathryn Woodward: *IDENTITY AND DIFFERENCE*. London 1997.

19 Marie Gillespie: *TELEVISION, ETHNICITY AND CULTURAL CHANGE*. London, New York 1995.

20 David Morley und Ken Robins: *SPACES OF IDENTITY. GLOBAL MEDIA, ELECTRONIC LANDSCAPES AND CULTURAL BOUNDARIES*. London, New York 1995.

21 Arif Dirlik: ›The Global in the Local‹. In: Rob Wilson und Wimal Dissanayake (Hg.): *GLOBAL/LOCAL. CULTURAL PRODUCTION AND THE TRANSNATIONAL IMAGINARY*. Durham, London 1996, S. 21 - 45.

der Integration seines Anderen basierende Kulturverständnis Chinas an, wie es sich schon vor zweieinhalb Jahrtausenden bei der Auseinandersetzung mit den in die Königreiche Zentralchinas eindringenden »Barbaren« herauskristallisierte, zumindest aber an die gegenwärtigen Diskurse über dasselbe.

Um sich den Fragen nach der Bedeutung des Fernsehens bei der Produktion von Kultur und der Konstruktion und Rekonstruktion gegenwärtiger chinesischer Selbstverständnisse - oder Identitäten - anzunähern, führt diese Arbeit in ihren beiden Teilen zwei Bereiche zusammen: erstens vergleichende diskursanalytische und theoretische Studien zu chinesischen und westlichen Diskursen der Medienkultur; zweitens Untersuchungen zu chinesischen Programmstrukturen und konkreten Fernsehprogrammen. Zu bestätigen wären schließlich die apparativ medienwissenschaftlichen und rezeptionsästhetischen Fragestellungen an das Fernsehen durch rezeptionsanalytische und quantitative empirische Untersuchungen zum Mediennutzungs- und Rezeptionsverhalten von chinesischen Fernsehzuschauern. Sie werden an anderer Stelle ergänzend vorgenommen.²²

Die multifokussale Herangehensweise an das Medium und seine Nutzer erscheint sinnvoll, weil sie es ermöglicht, die verschiedenen Stadien der kulturellen Produktion und Bedeutungskonstitution zu berücksichtigen. Angesichts eines multiplen Prozesses der Bedeutungsproduktion des Fernsehens, in den zahlreiche Faktoren einfließen, läßt sich eine Untersuchung von kulturellen Sinnkonstruktionen und Ordnungsmustern im und durch das Fernsehen nicht sinnvoll nur anhand eines einzigen der Parameter innerhalb dieses Netzwerks aus Produzenten, Medien, deren Anordnungsstrukturen und Rezipienten durchführen. Aussagen über die Fernsehkultur, welche alle Elemente dieses Kompositums in glei-

22 Das empirische chinesische Fernsehpublikum, welches als letztlich entscheidendes Glied des Kreislaufs der Bedeutungsproduktion eine besondere Position einnimmt, ist Gegenstand einer Untersuchung, die in Kürze abgeschlossen sein wird. Stefan Kramer: DAS CHINESISCHE FERNSEHPUBLIKUM (in Vorbereitung).

cher Weise berücksichtigen, lassen sich nur durch die Einbeziehung aller Parameter dieses Prozesses, welche ja darüber hinaus nicht fix sondern dynamisch sind und einer ständigen inhärenten Kommunikation, Veränderung, Verschiebung und Neubildung von Hierarchien untereinander unterliegen, sowie durch den Vergleich der produzierten Bedeutungen miteinander erreichen. Methodischer Ausgangspunkt der Untersuchungen ist in dieser Hinsicht die von Douglas Kellner formulierte Beschreibung eines Kreislaufs globaler Medienkultur. Kellner geht, auf das Kulturmodell eines Kommunikationskreislaufs (»Circuit of Culture«) von kultureller Produktion, Distribution und (Re-) Produktion von Stuart Hall²³ rekurrierend, von einem weit gefaßten Verständnis aus. Danach umfaßt Kultur alle jene Aktivitäten, mit denen die Menschen ihre Gesellschaften und Identitäten produzieren und repräsentieren. In seinen Arbeiten modifiziert er Halls Modell im Hinblick auf die multikulturellen Bedingungen der globalisierten Mediengesellschaft(en) und macht es somit auch für die kulturanalytische Analyse des chinesischen Fernsehens und der Fernsehrezeption in China fruchtbar. Unter den von Kellner beschriebenen Bedingungen einer industriellen bzw. postindustriellen kommerziellen Medienkultur, in deren Mittelpunkt das Fernsehen als global am weitesten verbreitetes und in seiner gesellschaftlichen Bedeutung privilegiertes Medium steht, bedeutet das, daß durch das Fernsehen dargestellte Ereignisse und Ideologien nicht linear sondern diskursiv, also in Form einer Auswahl diskursiver Aspekte, medial repräsentiert werden. Dabei verbinden sich die für das Fernsehen relevanten Elemente seiner Technik, Wirtschaft und Kultur gemeinsam mit den sozialen, kulturellen und Wissensbedingungen des Produzenten und des Rezipienten zu einer doppelten Bedeutungsproduktion sowohl im Produkt wie auch in der Rezeption durch das Publikum. Daraus wiederum konstituieren sich die rezipierenden Gesellschaften neu. Die Medien wie das Fernsehen und de-

23 Stuart Hall: »Encoding/Decoding«. In: Ders. und Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis, Hg.: CULTURE, MEDIA, LANGUAGE. WORKING PAPERS IN CULTURAL STUDIES, 1972-79. London 1980, S. 128 - 138.

ren Technologie werden dabei zu organisierten Ordnungsprinzipien und verweisen als solche immer auch auf größere kulturelle und gesellschaftliche Ordnungsmodelle.

Durch das Fernsehen, welches als hegemoniales Instrument der Bedeutungskonstitution auch in China längst zum gesellschaftlichen und kulturellen Leitmedium geworden ist, wird also nicht das Ereignis sondern vielmehr der Diskurs über das Ereignis kommuniziert und im Prozeß der Dekodierung durch das Publikum mit immer neuen Bedeutungen versehen. Diese konstituieren sich zum einen durch die Medialität, die Technik und Apparativität sowie die wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutungen des Fernsehens, und zum anderen durch seine Programme einschließlich ihrer narrativen Strukturen und formalästhetischen Bedingungen. Durch diese werden die dispositiv erzeugten Ordnungs- und Wissenssysteme in Mythen oder, wie im traditionellen chinesischen Kulturverständnis, in Metaphern umgewandelt. Sie binden sich erst in diesem Zustand ihrer jeweiligen semantischen Kodierung an die Kultur an, die sie wiederum mit deren eigenen - rekonstruierten, angeeigneten oder neuen - Inhalten und Bedeutungen füllen.

Vor allem spielen bei der Bedeutungskonstruktion aber auch das Publikum und die Bedingungen seiner Fernseh-wahrnehmung eine entscheidende Rolle. Dessen dekodierte Bedeutungen entsprechen nur selten denjenigen, welche die Produzenten in ihre Programme legen. Vielmehr nutzt das Publikum das Fernsehen unter den (sich durch das Fernsehen nur teilweise verändernden) Bedingungen seines Alltagsverhaltens und konstruiert dessen kulturelle Bedeutungen in Abhängigkeit von der eigenen sozialen und kulturellen Prägung. Dabei stellen die Fernsehprogramme und Apparaturen selbst nur eines von zahlreichen Elementen dar, wodurch die metakulturellen Kontexte des Fernsehens und der Kultur und Gesellschaft zusätzlich an Relevanz gewinnen. Dies mußte, auf den Film bezogen, bereits Sergej Eisenstein im Jahre 1924 feststellen, als er zwar mit der Moskauer Zuschauerschaft ein »ideales Publikum« für sein Erstlingswerk STREIK (STRATSCHKA) fand, insbesondere aber die für die Filmaussage bedeutende Schlachthauszene bei einem an Tierschlach-

tungen gewöhnten ländlichen Publikum seine intendierte assoziative Wirkung gänzlich verfehlte, er also keineswegs das avisierte ideale, sondern vielmehr immer nur ein empirisches Publikum vorfand.

Auf diese Weise kommt es, wie bereits Stuart Hall in seinem Modell des »Encoding/Decoding« ausführt, nach der kulturellen Produktion durch den Fernsehschaffenden immer zu einem zweiten, von jenem weitgehend unabhängigen Produktions- bzw. Reproduktionsprozeß von Kultur durch den Rezipienten. Dieser Teil der Bedeutungsproduktion wiederum generiert unter den ökonomischen Bedingungen der Medienkultur zwangsläufig einen weiteren Produktionsprozeß durch den Medienproduzenten.²⁴ Dabei treten im Falle des chinesischen Publikums die medialen Bedingungen des Fernsehens auf die eine oder andere, nationale oder lokale Weise in einen Diskurs über und Dialog mit denjenigen der eigenen Kulturtradition. Der Dialog findet vor allem aber mit der jeweiligen Perspektive auf die dargestellten Ereignisse innerhalb des Raums und der Zeit von ihrer medialen Wahrnehmung statt. Die rezeptionsästhetische Konstruktion des Publikums wie auch deren Wahrnehmungsdispositivität sind als sich gegenseitig bedingende Formen der kulturellen Bedeutungsproduktion neben den apparativen und ökonomischen Konzessionen des Fernsehens und seinen Programmen in den anschließenden Untersuchungen zur Bedeutungsproduktion und Identitätskonstruktion in China privilegiert zu betrachten. Sie beziehen über das Fernsehereignis hinaus zahlreiche weitere Elemente der Bedeutungsproduktion zwischen den Parametern des tatsächlichen oder vorgestellten Eigenen und des als solches konstruierten oder realen Fremden mit in dessen Prozesse ein. Diese verflechten sich netzwerkartig miteinander und generieren einen Prozeß der unaufhörlichen Rekonstruktion und Neuordnung ihrer Bedeutungsdiskurse.

Dies wiederum hat zur Folge, daß Fernsehen innerhalb der Kommunikationsprozesse zwischen seinen Apparaten,

24 James Lull: MEDIA, COMMUNICATION, CULTURE. A GLOBAL APPROACH. a.a.O.

seinen Wahrnehmungsdispositiven sowie seinen Programmen und deren Anbindung an größere kulturelle Zusammenhänge in China durchaus zur Repräsentation des Eigenen dienen und sogar selbst zum Eigenen der chinesischen Gesellschaft und Kultur werden kann. Dabei unterscheidet es sich in seinen technischen Anordnungen überhaupt nicht, in seinen dispositiven Strukturen kaum und selbst in den Programmstrukturen, nicht aber in den einzelnen Programminhalten, nur in Marginalien von den Strukturen des europäischen Fernsehens. Folgt man der Strukturierungstheorie von Anthony Giddens²⁵, nach der Struktur als institutionelle Artikulation sozialer Systeme Regeln und Hilfsmittel (Medien) herausbildet, die bei der kulturellen Reproduktion wiederum ihre rekursive Wiederaufnahme finden, kann es zudem ungeachtet seiner fremden Apparativität zum maßgeblichen Konstrukteur und Vermittler eines spezifischen chinesischen Ordnungssystems werden. Das hängt letztendlich weniger von seiner äußeren Realität als vielmehr von der in ihm wahrgenommenen »Wahrheit« und seiner imaginierten und in der Imagination real werdenden kulturellen Verortung und Bedeutung ab. Insbesondere letztere gilt es also hier zu untersuchen.

Die Analysen dieser Arbeit werden in diesem Sinne von zwei unterschiedlichen Ansatzpunkten ausgehen und diese im Vergleich zusammenführen, ohne dabei aber ihre Differenz aufheben zu wollen. Zum einen soll das Fernsehen als industrielle Kulturtechnik begriffen werden, deren Apparativität und Ökonomie in erster Linie den Gesetzen der transnationalen Kulturindustrie folgt und in dieser Hinsicht als ein Kulturimport zu betrachten ist. Dieser folgt mehr oder weniger den Grundzügen und Entwicklungen des Verständnisses von Kultur als Prozeß der Nachahmung und Überwindung, was ja nicht zuletzt auch Grundlage aller technischen Entwicklungen und der Industrialisierung und wirtschaftlichen Prozesse selbst war. Die medialen und damit auch kulturel-

25 Anthony Giddens: THE CONSTITUTION OF SOCIETY. Cambridge 1984.

len und ideologischen Bedingungen des industriellen Entwicklungsprozesses, welche sich in den verschiedenen Entwicklungsstadien der chinesischen Moderne im 20. Jahrhundert mit ihren Weltanschauungen, Ordnungssystemen, ökonomischen Prozessen und nicht zuletzt auch Medien unübersehbar niedergeschlagen haben, sind nach deren Einführung in China auf ein etabliertes System traditioneller Kultur mit seinen spezifischen Ordnungsmodellen, Repräsentations- und Kommunikationsformen gestoßen.

Bei der medialen Konstruktion der gegenwärtigen hegemonialen Kultur und der kulturellen Konstitution der gegenwärtigen Medien Chinas spielen beide Einflüsse sowie deren zahlreiche Entwicklungsstränge, die sich aber allesamt auf eines dieser Grundmodelle berufen, eine gleichermaßen bedeutsame Rolle. Sie haben die dispositiven Voraussetzungen für alle Prozesse vorgegeben, innerhalb derer oder gegenüber denen sich die gegenwärtige Kultur Chinas zu verorten hat. Diese allerdings begründet sich weniger auf die Realität ihrer Referenzmodelle und deren mögliche Anwendung auf die Vergangenheit einer chinesischen Vorgeschichte bzw. den anderen Ort der »westlichen« Gesellschaften, aus denen die industriellen Medien nach China gelangt sind. Vielmehr ist ihr Raum-Zeit-Verständnis, wenn auch in die Vergangenheit bzw. die Ferne gerichtet, dennoch eine Konstruktion des *jetzt* und *hier* und schließlich nur unter dessen Bedingungen zu begreifen. Das Fremde als Vergangenes oder Fernliegendes spielt also - insbesondere im Hinblick auf die essentialisierenden Konstruktionen von Bipolarität in den jeweiligen Diskursen des Eigenen - bei den Lektüren dieser Arbeit weniger als realer Raum und reale Zeit eine Rolle. Vielmehr erlangt es seine Bedeutung ausschließlich im Hinblick auf seine Rekonstruktion und seine Wahrnehmung im *hier* und *jetzt* der Diskurse in der chinesischen Gegenwart und von deren Leitmedium, dem Fernsehen.

Damit sind auch das Fernsehen und dessen Dispositive und Bedeutungen also bereits nicht mehr fremd sondern zum Eigenen geworden, was zwangsläufig den Blick auf die - mediale - Konstruktion und Wahrnehmung des Eigenen des chinesischen Selbstverständnisses richtet. In ihrer Auflösung

der Fremd-Eigen-Differenzen auf der Ebene der kulturellen Wahrnehmung und Konstruktion, bei der es letztendlich keine Rolle mehr spielt, woher die angeeigneten Elemente der Kultur eigentlich stammen, sondern vielmehr nach deren Aneignung und Form der Verwendung zur Konstruktion des Eigenen gefragt wird, widerspricht diese Arbeit also der Annahme zahlreicher Analysten. Zu diesen zählen Kritiker eines modernistischen und zentralistischen »Fordismus« wie Herbert Schiller, Jeremy Tunstall und Hisham M. Nazer²⁶ genauso wie diejenigen eines globalisierten »Postfordismus« oder – wie David Morley und Kevin Robins in ihrer Arbeit SPACES OF IDENTITY vielleicht treffender formuliert haben – »Sonyismus«. Dazu gehören Ella Shohat und Robert Stam, Scott Robert Olson oder das Autorenduo Antonio Negri und Michael Hardt, die mit ihrer Arbeit EMPIRE eines der Kulturbücher der intellektuellen Linken um die Jahrtausendwende vorgelegt haben.²⁷ Sie gehen allesamt überwiegend von einer (neo-)kolonialistischen Dominanzbildung aus, bei der das Fremde das Eigene beherrscht und nicht – wie hier angenommen – davon, daß das Eigene in der Lage ist, das imperialistische Fremde zu integrieren und zum Teil der Konstruktion des Eigenen zu machen.

Die Betrachtung von kultur- und medientheoretischen Diskursen Chinas im ersten Teil dieser Arbeit wird sich vor dem Hintergrund des diskursiven Umgangs chinesischer Kulturproduzenten und Kulturrezipienten also vor allem mit der technischen, der ökonomischen und ideologisch-kulturellen Situation des Fernsehens vor dem Hintergrund der Rezeption

26 Vgl. Herbert I. Schiller: MASS COMMUNICATION AND AMERICAN EMPIRE. New York 1969. Ders.: COMMUNICATION AND CULTURAL DOMINATION. White Plains, NY 1976. Jeremy Tunstall: THE MEDIA ARE AMERICAN. ANGLO-AMERICAN MEDIA IN THE WORLD. London 1977. Hisham N. Nazer: POWER OF A THIRD KIND. THE WESTERN ATTEMPT TO COLONIZE THE GLOBAL VILLAGE. Westport, Co. 1999.

27 Vgl. Ella Shohat und Robert Stam: UNTHINKING EUROCENTRISM. MULTICULTURALISM AND THE MEDIA. London, New York 1994. Scott Robert Olson: HOLLYWOOD PLANET. GLOBAL MEDIA AND THE COMPETITIVE ADVANTAGE OF NARRATIVE TRANSPARENCY. Mahwah, NJ 1999. Antonio Negri und Michael Hardt: EMPIRE. Frankfurt a. M. 2002.

und Rekonstruktion chinesischer Kulturtradition auseinandersetzen. Dazu ist das importierte Medium mitsamt seinen kulturellen und ideologischen Eigenschaften in Beziehung zu setzen. Zum einen hat es als industrielle Technik mit massenmedialem Charakter die chinesische Kultur und Gesellschaft durchaus entscheidend zu verändern vermocht. Zum anderen sind die Apparatur des Fernsehens und deren mediale Eigenschaften aber auch von dieser angeeignet worden, um unter den Bedingungen eigener Kultur zugleich neue Formen und Bedeutungen hervorzubringen. Diese strahlen ihrerseits aus ihrer spezifischen kulturellen Situation heraus auch als chinesische Kulturexporte auf den globalen Markt zurück, wie es insbesondere beim Kino Hongkongs evident geworden ist. Im Hinblick auf den chinesischen Kontext werden in diesem Zusammenhang die Diskurse einer transnationalen Kulturindustrie mitsamt den globalisierten Gesellschaften, die durch diese entworfen werden, in Beziehung gesetzt zu den gegenwärtigen Diskursen lokaler chinesischer Kulturen und deren Selbstverständnis. Diese haben sich durch die Einschreibung der Anordnungen der Medienindustrie in ihre Diskurse durchaus nicht, wie Schiller oder Olson annehmen, gänzlich unterjochen und damit zugunsten globaler Homogenisierung quasi austilgen lassen. Vielmehr haben sie in Bezugnahme auf Diskurse der als eigen wahrgenommenen - chinesischen - Kulturtradition mitsamt ihren Systemen der Aufzeichnung und Repräsentation neue kulturelle und Mediendiskurse etabliert, die, wie Arif Dirlik²⁸ ausführt, in wechselseitiger Abhängigkeit mit den Diskursen des Globalen funktionieren und von jenen nicht zu trennen, dabei aber dennoch Teil des Eigenen sind.

Die gegenwärtigen Kulturdebatten in China rekurren neben ihren Diskursen über Konfuzianismus und Daoismus sowie den Debatten über Sozialismus, Modernisierung und Nationalisierung auch auf die in China inzwischen ebenfalls präsenten transnationalen Bedingungen der Mediengesellschaften. Das Bemühen der dominanten nationalen Diskurse

28 Arif Dirlik: ›The Global in the Local‹. a.a.O.

liegt vor allem darin, diese scheinbar widersprüchlichen Parameter von Kultur zum einen im Sinne von Samuel Huntingtons KAMPF DER KULTUREN zur Abgrenzung und der identitätsstiftenden Konstruktion von Differenz einzusetzen, sie auf der anderen Seite aber auch im Hinblick auf die ökonomisch und soziopolitisch notwendige Fortsetzung des Modernisierungsprozesses zu einer harmonischen Einheit zusammenzufügen, auf deren Grundlage sich die konsequente Aneignung von immer mehr Artefakten fremder Kultur dennoch politisch legitimieren läßt. Dabei spielen die Medien eine bedeutende Rolle nicht nur als Kommunikatoren dieser Diskurse, sondern vor allem auch als deren Gegenstand.

So sind nach dem Beginn der filmtheoretischen Debatte zu Beginn der 1980er Jahre²⁹ in jüngster Zeit auch erste Versuche der kulturtheoretischen und kulturhistorischen Standortbestimmung des Fernsehens in China unternommen worden. So etwa die Arbeiten von Chen Zhiang 陈志昂, Yang Weiguang 杨伟光 oder von Liu Aiqing 刘爱清 und Wang Feng 汪锋. Sie zeigen auf der Grundlage einer sinifizierten und die Elemente traditioneller Kultur scheinbar mit denjenigen der Medienkultur vereinigenden, marxistisch argumentierenden Systemtheorie das Fernsehen sowohl als Teil einer globalen Mediengesellschaft wie auch als Sprachrohr der dominanten Diskurse Chinas und versuchen es als deren legitimes Medium festzuschreiben.³⁰ Derartige Arbeiten zur Fernsehtheorie haben seit den 1990er Jahren auf dem chinesischen Festland einen Diskurs eröffnet, welcher die Apparativität

29 Vgl. George S. Semsel (Hg.): CHINESE FILM THEORY. A GUIDE TO THE NEW ERA. New York 1990. Ders. (Hg.): FILM IN CONTEMPORARY CHINA. CRITICAL DEBATES, 1979 - 1989. New York 1993. Stefan Kramer und Hu-Chong Kramer: BILDER AUS DEM REICH DES DRACHEN. CHINESISCHE FILMREGISSEURE IM GESPRÄCH. Bad Honnef 2002.

30 Chen Zhiang 陈志昂: ZHONGGUO DIANSHI YISHU TONGSHI 中国电视艺术通史 (Historische Abhandlung über die chinesische Fernsehkunst). 2 Bd., Peking 2000. Yang Weiguang 杨伟光: DIANSHI LUNJI 电视论集 (Schriften zum Fernsehen). Peking 2000. Liu Aiqing 刘爱清 und Wang Feng 汪锋: GUANGBO DIANSHI GAILUN 广播电视概论 (Einführung in den Rundfunk und das Fernsehen). Peking 1997.

des Fernsehens und seine Programme auch unter kulturhistorischen Gesichtspunkten zu verorten versucht und sie als nationale wie in gleicher Weise auch transnationale Ordnungs- und Wissenssysteme herausstellt; dies freilich, ohne auch ihre lokalen Widerstandsdiskurse in die Betrachtungen einzubeziehen.

Auf der Grundlage der kulturanalytischen und medienhistorischen wie medientheoretischen Betrachtungen des ersten Teils dieser Arbeit werden sich die Lektüren des zweiten Teils konkreten Fernsehprogrammen zuwenden und diese im Hinblick auf Formen des Umgangs mit dem vermeintlich Eigenen und Fremden sowie auf Arten der kulturellen Repräsentation und Konstruktion und der Einschreibung des Publikums in die Textstrategien der unterschiedlichen Formate hin analysieren. Als Material liegen den Untersuchungen verschiedene Sendeformate zugrunde. Deren Strukturen orientieren sich zwar vordergründig überwiegend am globalen Fernsehmainstream, wie es sowohl die ökonomischen als auch die politischen Anforderungen innerhalb der Systeme der nationalen und transnationalen Medienkultur vorgeben. Dabei haben die Produzenten aber durchaus zahlreiche eigene Elemente hinzufügen können, durch die das chinesische Fernsehen sich in seinen Strukturen und Programmen auch schon auf dieser Ebene seiner Produkte als solches charakterisieren läßt.

Die Programmlektüren gehen von einer in seiner Übertragungsfunktion begründeten grundlegenden Zweiteilung der zeitlichen Strukturen und Bezugsräume des Fernsehens aus. Sie findet statt zwischen einer imaginierten Gleichzeitigkeit und Gegenwart auf der einen sowie einer Rekonstruktion von Vergangenheit auf der anderen Seite, welche allesamt im Hinblick auf das Metaprojekt der nationalen chinesischen Kultur oder der lokalen Kulturen Chinas in der Gegenwart der Bildschirmwahrnehmung kulminieren. Allgemeine Lektüren von Nachrichtensendungen, Werbesendungen und Talk- sowie Unterhaltungsshow und eine konkrete Betrachtung zum einen der Berichterstattung über die große Flutkatastrophe des Yangzi-Stroms in Zentralchina sowie deren heroisch inszenierter Bekämpfung im Sommer 1998 wie zum

anderen über die seit dem Frühjahr 2000 zum nationalen Feindbild stilisierte und radikal bekämpfte Taiji-Bewegung *Falun Gong* 法轮功 sollen die Programmanalysen exemplarisch konkretisieren. Hinzu kommen Lektüren einiger fiktionaler Fernsehserien - überwiegend große Publikumserfolge, welche seit den 1990er Jahren allesamt einen erheblichen Einfluß auf die kulturelle und nationale Konstruktion bzw. Dekonstruktion oder »Destruktion« Chinas genommen haben und diese im gleichen Zuge dokumentieren. Neben einer Wieder-Betrachtung der bereits hinlänglich untersuchten und in ihrer Art einzigartigen kulturkritischen Fernsehserie HESHANG 河殇 (Flußelegie) aus dem Jahre 1988 werden dazu vor allem einige lokale Programme herangezogen, die ein wachsendes kulturelles Gegengewicht gegen die Dominanz der Nation darstellen, diese als deren inhärentes Anderes aber zugleich auch bestätigen.

Hinzu kommen einige der großen erfolgreichen Serien aus den späteren neunziger Jahren: HONGJUN DONGZHENG 红军东征 (Der Ostfeldzug der *Roten Armee*) gilt als eine der wichtigsten Rekonstruktionen und Legitimationen der kommunistischen »Befreiung« (解放 Jiefang) im chinesischen Fernsehen, und die von CCTV produzierte zwanzigteilige Heldenbiographie QU YUAN 屈原 des gleichnamigen historischen Dichters ist eine der erfolgreichsten Geschichten aus dem »alten China«. An ihr läßt sich die systemkonstituierende Repräsentation des Eigenen über dessen historische Nostalgisierung und Exotisierung genauso darstellen, wie in der vierzigteiligen Serie BEIPAN 背叛 (Der Verrat) über die Probleme und Vorzüge der urbanen Gesellschaft oder in der Erfolgsserie BEIJINGREN ZAI NIU YUE 北京人在纽约 (Pekinger in New York) durchaus vielfältige Bilder des Lebens im gegenwärtigen China und chinesischer Menschen entworfen werden. In ihnen allen werden die in Jean-François Lyotards Aufsatz LA CONDITION POSTMODERNE³¹ so benannten *großen Erzählungen* der modernen chinesischen Nation konstruiert. Dabei wird dem Zuschauer eine historische Kontinuität suggeriert, über

31 Jean-François Lyotard: LA CONDITION POSTMODERNE. Paris 1979. dt.: DAS POSTMODERNE WISSEN. EIN BERICHT. a.a.O.

die sich auch das gegenwärtige China in seinen dominanten Diskursen über seine Mythen als Nation definiert und legitimiert.

Zudem hat sich das Reich der Mitte zum einen in der Übergabezeremonie Hongkongs im Juli 1997 und zum anderen in der Eröffnungsfeier der nationalen Sportwettkämpfe des Jahres 1997 in Shanghai als »fünftausend Jahre alte Kulturturnation« präsentiert. Es hat diesen dominanten Diskurs durch deren Live-Ausstrahlung auf allen nationalen, regionalen und lokalen Sendern erstmals in der Geschichte Chinas als ausschließliche Medienereignisse mit nationaler Wirkung und einer gleichzeitigen Partizipation des »gesamten chinesischen Volkes« kommuniziert, bevor zwei Jahre später die Parade auf dem Pekinger Tiananmen-Platz zum 50. Jahrestag der kommunistischen Staatsgründung als monumentale Selbstdarstellung der Kommunistischen Partei alle vorherigen Inszenierungen noch in den Schatten stellen konnte. Die beiden historischen Rekonstruktionen wie auch das Gegenwartereignis des Jahrestages können zweifellos als die bedeutendsten Produktionen der nationalen Selbstinszenierung und der Kommunikation des Bewußtseins, der »Vorstellung einer nationalen Gemeinschaft« Chinas, gelten, so wie Benedict Anderson sie als *Imagined Community* definiert hat.³²

Alle diese Medienereignisse mit ihrer intendierten Identitätsstiftenden Massenwirkung stehen für sich sowie in ihrer jeweiligen Einbettung in die größeren Programme des Fernsehens und schließlich der Gesellschaft und dominanten Kultur selbst stellvertretend für die hegemoniale Variante des gegenwärtigen China, welches sie kommunizieren. Mit nationalen Medienereignissen dieser Art hat das Fernsehen die Aufgabe eines Verlautbarungsmediums übernommen; nämlich die offiziellen Diskurse zu kommunizieren und kraft der emotionalen und identifikatorischen Wirkung ihrer Narrationen und Bilder über die bloße Information hinaus die kulturelle Selbstwahrnehmung seiner Rezipienten, also der gesamten chinesischen Bevölkerung, zu steuern. Dabei sollte

32 Benedict Anderson: DIE ERFINDUNG DER NATION. ZUR KARRIERE EINES FOLGENREICHEN KONZEPTS. a.a.O.

etwa die Pekinger Militärparade von 1999 den Zuschauern als Demonstration der gegenwärtigen Macht und Größe Chinas dienen und lieferte die Shanghaier Eröffnungsfeier dem chinesischen wie dem Weltpublikum (das die Sendung freilich kaum zu sehen bekommen hat) einen Vorgeschmack auf die globalen Medienereignisse der Olympischen Spiele, welche im Jahre 2008 in Peking stattfinden werden, sowie der zwei Jahre später in Shanghai geplanten Weltausstellung.

Beide sollen im Hinblick auf das zu erwartende globale Publikum alle ihre nationalen Vorbilder, was die Repräsentation nationaler Größe betrifft, noch weit in den Schatten stellen. Das deuten die Diskurse um sie und ihre konkreten Vorbereitungen und deren Inszenierung bereits fünf Jahre vor der Eröffnung der Pekinger Olympiade und sieben Jahre vor der Eröffnung der Expo in Shanghai an. Folgt man den Aussagen, Vorbereitungen und Planungen der Veranstalter und der chinesischen Staatsmedien, werden beide Veranstaltungen zu den wichtigsten Ereignissen der nationalen Repräsentation Chinas vor der eigenen Bevölkerung wie gegenüber der Weltgemeinschaft werden, innerhalb derer China mit Hilfe dieser Symbolik seinen festen Platz beansprucht. Eine derartige Verbindung der kulturellen Selbstdefinition und der globalen Selbstverortung vor dem eigenen wie dem fremden Publikum indes läßt weder irgendein reales Ereignis noch ein anderes Medium zu; sie werden nur durch das Fernsehen möglich. Das Fernsehen beschränkt sich nicht darauf, die Ereignisse der Olympischen Spiele oder der Weltausstellung zu kommunizieren. Vielmehr hebt es, wenn es gleichzeitig Hunderte Millionen chinesische und Milliarden ausländische Zuschauer über ihre Fernsehgeräte an diese damit in jenem Moment zu den zentralen Orten des Weltgeschehens avancierenden Stätten und zu dem Ereignis holt, im Rahmen dieses Medienmythos für den Zuschauer den Unterschied zwischen dem Ereignis und seiner medialen Inszenierung und Reproduktion scheinbar auf.

Im Sinne von Halls netzwerkartig angeordnetem Kreislaufmodell, das er neben seinem theoriebildenden Aufsatz

zum »Encoding/Decoding«³³ insbesondere in seiner Studie zum Sony-Walkman als kulturellem Artefakt³⁴ expliziert hat, ist von Identität bzw. Selbstverhältnissen auszugehen, die sich in Form von Bedeutungskonstruktionen innerhalb von Systemen bewegen. Darin wird Kultur sowohl produziert wie auch konsumiert und reguliert. Das bedeutet, daß in einem Netzwerk, bei dem kein Anfang und keine Linearität der kulturellen Bedeutungskonstruktion und Identitätsgewinnung, also auch keine unmittelbar gegenseitig rückkoppelbare Kausalität zwischen den Elementen zu verzeichnen ist, Kultur und Identität in gleicher Weise wie immer auch gleichzeitig aus den Kulturprodukten hervorgehen. Das heißt in diesem Falle also aus den Apparaten und Programmen des Fernsehens mitsamt den sie bedingenden ordnungspolitischen, institutionellen sowie ökonomischen Bedingungen, aus der Art und den äußeren Bedingungen von dessen Konsum wie auch aus der jeweiligen sozialen und kulturellen Prägung des Rezipienten und seinen individuellen Voraussetzungen (der Regulation).

Während das Zusammenspiel dieser Kräfte die Form des Fernsehdispositivs bedingt, bringen die spezifischen Rezeptionsbedingungen neben dem konsumierten Produkt jeweils eine weitere Bedeutung hervor. Sie bewirken damit eine neue Form der kulturellen Repräsentation, welche in ihrer identitätsstiftenden Bedeutung den Programmen des Fernsehens zumindest gleichzusetzen wäre. In diesem Moment der medialen Wahrnehmung tritt die poetische Metapher, welche von den Metaerzählungen der modernen Medienmaschinen teilweise in den Hintergrund verschoben und durch die Erzählung, den Mythos, ersetzt worden ist, erneut in den Mittelpunkt. Sie war in China bis zum Einbruch der Moderne und ihrer Medien prägend und blickt auf eine lange Tradition hegemonialer wie widerständiger Diskurse zurück. Sie schreibt sich nun ihrerseits in die Fernsehdiskurse ein, um diesen erst auf der letzten Stufe der Bedeutungskonstitution

33 Stuart Hall: »Encoding/Decoding«. a.a.O.

34 Stuart Hall et. al.: DOING CULTURAL STUDIES: THE STORY OF THE SONY WALKMAN. London 1997.

die ihnen von den hegemonialen nationalen Diskursen abgesprochene Polysemie und Multiperspektivität zurückzuerleihen.

Die Annahme eines offenen und sich in Richtung netzwerkartiger Kommunikationsstrukturen ausdifferenzierenden kulturellen Kreislaufs, wie er auf den ersten Blick sehr viel näher an dem zyklischen chinesischen Kulturmodell zu sein scheint als an dem linearen Konstrukt der Nachahmung und Überwindung, welches die industriellen Medien seit Einführung des Buchdrucks prägt, ist die Voraussetzung für die in dieser Arbeit vorgenommene Verknüpfung zwischen Fragestellungen und Methoden der apparativen Medienwissenschaften, der kulturanalytisch-hermeneutischen Textwissenschaften und schließlich der rezeptionsästhetischen Kulturforschung. Letztere verlagert die Aufmerksamkeit schließlich auf den empirischen Rezipienten in seiner mit dem Kulturproduzenten gleichrangigen Rolle und zwar im Hinblick auf die kulturelle Produktion und die Konstruktion von Identität als »aktives Publikum«. Dies wird allerdings erst durch konkrete empirische Untersuchungen zum chinesischen Fernsehpublikum bestätigt werden, deren Ergebnisse im Rahmen der an diese Arbeit anknüpfenden Publikation DAS CHINESISCHE FERNSEHPUBLIKUM veröffentlicht werden.