DUISBURGER ARBEITSPAPIERE OSTASIENWISSENSCHAFTEN

DUISBURG WORKING PAPERS ON EAST ASIAN STUDIES

No. 39/2001

Von Ashima zu Yi-Rap:

Die Darstellung nationaler Minderheiten in den chinesischen Medien am Beispiel der Yi-Nationalität

Anja-Désirée Senz und Zhu Yi

Institut für Ostasienwissenschaften (Institute for East Asian Studies)
Gerhard-Mercator-Universität Duisburg
D-47048 Duisburg, Germany
Tel.: +49-203-379-4191
Fax: +49-203-379-4157
e-mail: oawiss@uni-duisburg.de

©by the author
Juni 2001

TitIe/Titel:
Von Ashima zu Yi-Rap: Die Darstellung nationaler Minderheiten in den chinesischen Medien am Beispiel der Yi-Nationalität
(From Ashima to Yi-Rap: The Depiction of National Minorities in Chinese Media – through a case study on the Yi Minority)

Author/Autor:
Anja-Désirée Senz und Zhu Yi

Series/Reihe:
Duisburg Working Papers on East Asian Studies, No. 39 / Duisburger Arbeitspapiere Ostasienwissenschaften, Nr. 39

Abstract/Zusammenfassung:
From the old Chinese songs, we know that "56 Chinese brothers and sisters" live together in a big family. This expression refers to the number of nationalities living in P.R. China. However, many Han Chinese live far away from the National Minorities and they get to know their brothers and sisters mainly through media – books, newspapers or movies.
As the function of media in China extended from politics to entertainment, it seems worthwhile to study the role which media serve in communicating knowledge (images) about National Minorities to the Han Chinese and what kind of images of the Minorities are actually transmitted.
This paper tries to analyse the depiction of Yi Minority in Chinese media – in particular Chinese movies – from 1949 to the present. There are different phases of representations. Through a comparison of these phases, it can be analysed whether and in which way the depiction of National Minorities has been changed since 1949. The images of the Yi Minority transported through the media are of particular interest because they are a basis of communication and understanding but they also lead to misrepresentation and cliché.

Keywords/Schlagwörter:
VR China, ethnische Minderheiten, Han-Chinesen, Medien, Yi-Minderheit, Kino

Procurement/Bezug:
You may download this paper as a word-document under / Als Download ist das Papier zu beziehen als Word-Datei unter:
http://www.uni-duisburg.de/Institute/OAWISS/download/doc/paper39.doc
or for the Acrobat Reader under / oder für den Acrobat Reader unter:
http://www.uni-duisburg.de/Institute/OAWISS/download/doc/paper39.pdf.

Libraries, and in exceptional cases, individuals also may order hardcopies of the paper free of charge at / Bibliotheken, und in Ausnahmefällen auch Privatpersonen, können das gedruckte Papier kostenfrei bestellen bei der:

Gerhard-Mercator-Universität Duisburg
Institut für Ostasienwissenschaften, Geschäftsstelle
D-47048 Duisburg

Inhaltsverzeichnis

1 Der Auftrag der Medien in der VR China 2

2 Die nationalen Minderheiten in den chinesischen Medien 4

2.1 Bilder nationaler Minderheiten in den Medien 5

2.2 Nationale Minderheiten im chinesischen Film 7

2.3 Warum erinnert sich das Publikum an alte Filme und Lieder? 10

3 Aktuelle Tendenzen 17

4 Fazit 19

5 Literatur 20

Von Ashima zu Yi-Rap:
Die Darstellung nationaler Minderheiten in den chinesischen Medien am Beispiel der Yi-Nationalität

Anja-Désirée Senz und Zhu Yi

Chinesische Lieder besingen die Beziehungen zwischen den verschiedenen Nationalitäten der multiethnischen Gesellschaft Chinas gern als ein Zusammenleben einer großen Familie bestehend aus „56 Brüdern und Schwestern“. Von diesen 56 in der VR China lebenden und offiziell anerkannten Nationalitäten sind die Han-Chinesen mit etwa 1,2 Mrd. Menschen die zahlenmäßig umfangreichste. Sie stellen, um im Bild zu bleiben, den „großen Bruder“ für die übrigen 55 nationalen Minderheiten dar, die als eine Gruppe „kleiner Geschwister“ mit ca. 100 Mio. Menschen etwa 9% der Bevölkerung der VR China umfassen. Tatsächlich lernen viele Angehörige der han-chinesischen Mehrheit die vorwiegend in den chinesischen Randgebieten siedelnden nationalen Minderheiten jedoch nicht durch persönliche Kontakte bzw. im Zusammenleben kennen, wie der Verweis auf die geschwisterliche Beziehung der Ethnien suggeriert. Sie beziehen ihre Kenntnisse über die Lebensgewohnheiten und Kultur der Minderheiten vielmehr nur indirekt aus der Schule, aus Büchern, Zeitungen oder auch aus Film und Fernsehen. Die Yi, auf die sich die nachfolgenden Ausführungen konzentrieren, zählen mit ca. 6,5 Mio. Angehörigen zu einer der größeren chinesischen Nationalitäten, welche eher verstreut in den südwestlichen Provinzen Sichuan, Yunnan und Guizhou siedelt. Ihre Kultur ist daher besonders durch Heterogenität und Vielfalt charakterisiert und unterscheidet sich deutlich von han-chinesischen Traditionen.[1]

Im folgenden wird die Darstellung dieser nationalen Minderheit in den chinesischen Medien, insbesondere im chinesischen Kinofilm untersucht und der Frage nachgegangen, welche Bedeutung die Medien für die Vermittlung von Vorstellungen über Minderheiten beim han-chinesischen Publikum haben, welche Inhalte vermittelt werden und wie diese schließlich auf die Angehörigen ethnischer Minderheiten zurückwirken.

[1] Vgl. z.B. Vermander, 1999, S.28-39.

1 Der Auftrag der Medien in der VR China

Die Medien sind in der VR China nicht unabhängiger Teil des politischen Lebens, sondern eingebunden in das staatliche Institutionengefüge. Die kommunistische Partei versucht so, alle relevanten Nachrichten und Meinungsäußerungen durch von ihr kontrollierte Kanäle zu lenken. Während in den 50er Jahren die Medien als ein wichtiges Instrument des Klassenkampfes betrachtet worden waren, sind in der politisierten Atmosphäre der Kulturrevolution weite Bereiche des Pressewesens geschlossen worden. Der übrige Teil diente bis weit in die 70er Jahre weniger der Vermittlung von Nachrichten als vielmehr der Verbreitung politischer Dokumente und Instruktionen. Mit dem Beginn der Reform- und Öffnungspolitik ab 1978 lenkte die kommunistische Partei den Schwerpunkt im Bereich der Informationspolitik auf eine Professionalisierung der Nachrichtenverbreitung, die einher ging mit einer deutlichen Reduzierung ideologischer Inhalte. Der Presse war nun insbesondere die Aufgabe zugedacht, für die Reformpolitik zu werben. Eine stärkere Betonung ökonomischer Aspekte zwang die Redaktionen zu Innovation und dem Bemühen, von staatlicher Finanzierung unabhängiger zu werden. Doch blieben die chinesischen Medien, auch wenn sie mehr Freiräume erhielten und sich zum Teil kritischer zu äußern begannen, weiterhin unter der Kontrolle der kommunistischen Partei, die sie als ihr Sprachrohr betrachtet und insbesondere Unterstützung im Hinblick auf die Aufrechterhaltung nationaler Stabilität und Einheit sowie der Förderung der wirtschaftlichen Entwicklung verlangt.

Die chinesischen Medien sind in engem Zusammenhang mit ihrem Propagandaauftrag zu analysieren. Hauptziel staatlicher Propaganda ist neben einer gelenkten Information der Öffentlichkeit, die Legitimation der Regierung, die Verbreitung der staatstragenden Ideologie und die Mobilisierung der Bevölkerung für konkrete Zielsetzungen, die von der Partei und der Regierung zu einem bestimmten Zeitpunkt formuliert wurden. Ein weiteres grundsätzliches Ziel ist es, politische Konformität in der Bevölkerung zu erreichen.[2] Solange sich das politische System der VR China als monolithische Einparteienherrschaft mit hoher staatlicher Kontroll- und Steuerungskapazität darstellte, schien bei der Analyse des Medienangebotes die Konzentration auf die übermächtige meinungskontrollierende Senderseite durchaus plausibel. Doch angesichts des raschen sozio-ökonomischen Wandels in der VR China, der der Gesellschaft zahlreiche Freiräume gewährt und nicht zuletzt auch die Medienlandschaft verändert hat, würde eine einseitige Fokussierung auf die staatlich-manipulative

[2] Vgl. Guo, 1990, S.5ff.

Informationspolitik ohne die Berücksichtigung ihrer gesellschaftlichen Rezeption zu kurz greifen.[3] Im Hinblick auf die Wirkungsgeschichte von Medienerzeugnissen können grundsätzlich Differenzen zwischen der staatlich gesendeten Intension und der vom Publikum empfangenen Information und geleisteten Interpretation bestehen.[4] Es kann angenommen werden, dass diese mit wachsender zeitlicher Distanz zwischen der Produktion und Konsumption medial vermittelter Botschaften in einem sich verändernden politisch-sozialen Kontext zunehmen.

Die chinesischen Medien sind heute nicht mehr nur als politisch-ideologisches Instrument zu begreifen, sondern dienen auch der „schlichten" Unterhaltung und unterliegen Regeln von Angebot und Nachfrage. Angesichts dieser Entwicklung erscheint es sinnvoll, die Rolle der Medien für die Vermittlung von Informationen über die nationalen Minderheiten neu zu beleuchten. Die Mehrheit der bisherigen Untersuchungen konzentrierte sich auf die inhaltliche Analyse chinesischer Medienprodukte, die infolge der politischen Rahmenbedingungen letztlich als offizielle staatliche Dokumente gewertet werden konnten. Diese Arbeiten lieferten eine wissenschaftlich-distanzierte Interpretation des Medien- und Informationsangebotes und zeigten Inhalte auf, die von staatlicher Seite auszudrücken und zu transportieren gewollt waren, sie gaben aber letztlich keinen eindeutigen Aufschluss darüber, welche Inhalte tatsächlich beim Publikum angekommen sind, wie das Gesendete interpretiert und bewertet wurde bzw. wird. Nur wenige Untersuchungen beschäftigen sich mit der Frage wie die Rezipienten – gemeint sind hier sowohl die Mehrheit der Han-Chinesen als auch die Angehörigen der ethnischen Minderheiten – die transportierten Bilder und Aussagen auffassen, bewerten und verarbeiten; größere Umfragen stehen bisher noch aus. Daher wurde, wie im folgenden dargestellt wird, u.a. mit einer ersten Umfrage ein Schritt gemacht, die Meinung, Einstellung und den Informationsstand der han-chinesischen Bevölkerung über die Minderheiten bzw. das von ihnen in den Medien erweckte Bild zu untersuchen.

Die über diese Umfrage zusammengestellten Ergebnisse sind dabei als eine Vorstudie und im Hinblick auf den Fragebogenentwurf als Pretest für eine umfangreichere Untersuchung zu verstehen. Hierbei war das Ziel, die formulierten Fragen auf ihre Verständlichkeit zu überprüfen und die Auskunftsbereitschaft der Befragten zu testen. Es kann somit noch kein Anspruch auf Repräsentativität erhoben werden, es zeigten sich aber einige interessante Tendenzen, die im folgenden zur Illustration in die Analyse einfließen sollen.

---

[3] Neuere Untersuchungen untersuchen den Verlust der staatlichen Steuerungsfähigkeit in diesem Feld in den neunziger Jahren, vgl. Lynch, 1999.

[4] Vgl. Pickowitz, 1989, S.37ff.

2 Die nationalen Minderheiten in den chinesischen Medien

Da die Han-Chinesen insbesondere in den ostchinesischen Ballungszentren nicht direkt mit ethnischen Minoritäten zusammenleben, kann angenommen werden, dass die Medien für die Menschen in dieser Region im Hinblick auf die Vermittlung von Kenntnissen über nationale Minderheiten besonders wichtig sind. Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich daher exemplarisch auf Rezipienten aus dieser Region.

Insgesamt beantworteten 28 Personen zwischen 18 bis 59 Jahren aus der Stadt Nanjing den Fragebogen.[5] Zwei Drittel der Befragten haben einen formal hohen Bildungsabschluss, d.h. eine (Fach-) Hochschulausbildung. Da Studenten, Ingenieure, Lehrer, Kaufleute einen besseren Zugang zu Medien haben, erschien dieser Personenkreis für eine Umfrage, die sich mit der Medienrezeption beschäftigt, als besonders geeignet. Die Mehrheit der Befragten konnte nur allgemeine Angaben über Chinas ethnische Minoritäten machen und kannte aus Hui – eine muslimische Minderheit, deren Mitglieder in Ostchina schon lange mit Han-Chinesen zusammenleben und sich in weiten Bereichen des Alltagslebens assimiliert haben. Nur eine Befragte, eine Reiseführerin, hatte beruflich bedingt bereits direkten Kontakt zu anderen ethnischen Minderheiten.

85% der Befragten konnten sich erinnern, kürzlich im Fernsehen Sendungen über Minderheiten gesehen zu haben, hauptsächlich in Form von Kurznachrichten oder Reiseberichten. Die anderen gaben an, darauf nicht geachtet zu haben. Nur eine Befragte hatte kein Interesse an einer Reise in ein „Minderheitengebiet“, da die Fahrt zu mühsam sei. Die überwiegende Mehrheit hingegen war von der fernen Exotik fasziniert und interessiert, in Provinzen, die einen hohen Anteil ethnischer Minderheiten aufweisen, zu reisen. Eine Person betonte von sich aus, dass sie durch ihre Reisen verschiedene ethnische Gruppen kennengelernt habe. Die Provinz Yunnan ist der Favorit unter den Reisezielen, aber auch Xinjiang und Tibet sind attraktiv. Diese Attraktivität ist untrennbar von den Bildern der Menschen – die Befragten gaben an, bestimmte ethnische Gruppen kennenlernen zu wollen, weil diese andere Sitten und Gebräuche hätten und vor allem bekannt dafür seien, gut tanzen und singen zu können. Eine Frau z. B. nannte hier explizit die

für mehr als 80% der Befragten die wichtigste Informationsquelle über ethnische Minderheiten, die Schule hingegen wird von dreiviertel der Befragten als eher unbedeutend eingeschätzt, interessanterweise gilt dies auch für die jüngere Generation der 18-30jährigen.

[5] Hierbei handelt es sich um die Ergebnisse eines Pretest, vgl. oberen Abschnitt.

2.1 Bilder nationaler Minderheiten in den Medien

Das traditionelle Weltbild der Chinesen sah China als Reich der Mitte und Zentrum der Zivilisation umgeben von „Barbaren“[6], deren kulturelles Niveau mit wachsender Entfernung vom Mittelpunkt abnahm und damit eine deutliche Hierarchisierung beinhaltete. Untersuchungen zur Darstellung und dem Bild, welches in den staatlichen Medien – hierzu zählen z.B. Filme, Bücher, Zeitungen, Propagandaplakate – von den Minderheiten in den letzten Jahrzehnten vermittelt wurde, unterscheiden drei Botschaften, die zumeist indirekt, also neben einer eigentlichen Kernaussage transportiert werden und in denen Aspekte von hierarchischem Denken zu finden sind:[7]

(1) Es wird eine patriarchalisch-erzieherische Haltung gegenüber den Minderheiten zum Ausdruck gebracht. Han-Chinesen werden z.B. auf Bildern als Vater oder vorbildhafter Bruder dargestellt und gerne als „*lao da ge* – großer älterer Bruder“ bezeichnet. Seine Aufgabe ist es, die „jüngeren Geschwister“ zu erziehen und anzuleiten. Dahinter steht die Vorstellung, dass die Bevölkerung Chinas nach dem Muster einer Familie organisiert ist, in der die Han die Aufgabe eines Familienoberhauptes übernehmen. Der chinesische Begriff Staat („*guojia*“), zusammengesetzt aus den Vokabeln für „Land“ und „Familie“, deutet auf dieses Verständnis hin. So ergab auch eine Untersuchung zu Propagandaplakaten der 80er Jahre, dass Darstellungen mit nationalen Minderheiten häufig eine große Familie abbilden.[8] Oftmals findet man auf Bildern Minderheiten durch Frauen oder Kinder repräsentiert, was die Wahrnehmung eines hierarchischen konfuzianischen Denkens der han-chinesischen Mehrheit verstärkt. Minderheitenvölker sollen sich, so kann der Betrachter aus diesem Blickwinkel schlussfolgern, durch Belehrung und mit Unterstützung der Han

(2) Das zweite in den Medien vorherrschende Bild bewertet die Minderheiten als historisch-rückständig. Die verschiedenen Nationalitäten sind in diesem Verständnis stalinistischer Lehre in Gesellschaften unterschiedlicher Entwicklungsniveaus und in Relation zu den sozialistischen Han eingeteilt. So wurde die Yi-Nationalität beispielsweise als Sklavenhaltergesellschaft eingestuft. Auf

[6] Vgl. Linck, 1995, S.257ff.
[7] Vgl. Harrell, 1995, S.3ff.; Heberer, 1997, S.115ff., Heberer, 2000.
[8] Vgl. Landsberger, 1994, S.206ff.

Darstellungen, die für den sozialistischen Aufbau werben, wird oftmals ein scharfer Kontrast zwischen moderner Technisierung und traditionellen Methoden der Landwirtschaft, verkörpert durch Minderheitenangehörige, gezeigt. Dieses Denken in Hierarchien, welches sich im traditionellen chinesischen ebenso wie im kommunistischen Denken findet, ist problematisch, weil es eine Rechtfertigung zur Unterdrückung des vermeintlich Minderwertigeren liefern kann. Es ist, interpretiert als ethnozentrische Höherschätzung der eigenen Gruppe in Abgrenzung zu „den Anderen", aber kein ausschließlich chinesisches Phänomen, sondern, wie ethnologische Studien belegen, in allen Gesellschaften anzutreffen.[9]

(3) Außerdem werden nationale Minderheiten oftmals in exotisch-erotischer Weise in bunten Gewändern singend und tanzend dargestellt, wobei z.B. Musik, Gesang und Tanz im allgemeinen an den han-chinesischen Geschmack angepasst werden. Sie verfügen insofern über einen ästhetischen Wert innerhalb der eigenen Gruppe (d.h. den Han), dienen aber durch die Reproduktion von Stereotypen über „die Anderen" nicht dem Erwerb tatsächlicher Kenntnisse über die jeweilige
einem differenzierten Verständnis über die verschiedenen Minderheitenvölker entgegen.

Einige der genannten Assoziationsmuster scheinen bei den Befragten stark vertreten zu sein: Für 78% der Befragten gelten die ethnischen Minderheiten als gute Sänger und Tänzer[10], 68% betrachten sie als gastfreundlich und temperamentvoll, 57% denken Minderheitenangehörige seien fleißig und ehrlich. Für etwa die Hälfte der Befragten ist das Bild der „Minderheiten" unmittelbar mit „Armut und Rückständigkeit" verbunden, wobei diese Assoziation oft mit den zuvor genannten positiv konnotierten Aussagen kombiniert ist. Nur eine Person – eine junge Englischlehrerin – gab an, Minderheiten seien faul und schmutzig.

Alle Befragten waren der Meinung, dass die Minderheiten eine große Bedeutung für China haben. Sie meinten zwar, dass diese ärmer und rückständiger seien und dass die Han einen großen Beitrag zur „Entwicklung" der ethnischen Minoritäten geleistet hätten, aber nur ein Fünftel vertrat die Meinung, dass die Minderheitenvölker deshalb die Hankultur und -sprache als Standard übernehmen sollten. Interessanterweise meinten 92% der Befragten, dass die Minderheiten nicht nur in der Geschichte, sondern auch heute für das wirtschaftliche und kulturelle Leben Chinas von Bedeutung sind.

[9] Vgl. Antweiler, 1994, S.137ff.

[10] Die hier für den Fragebogen gewählte Formulierung „neng ge shan wu" wird in China gerne (allerdings nicht ausschließlich) zur Beschreibung dieser Fähigkeiten der nationalen Minderheiten verwendet.

Diese Ergebnisse deuten an, dass zahlreiche Stereotype über Minderheiten, d.h. vereinfachende, generalisierende Annahmen, zu existieren scheinen, wobei zu betonen ist, dass sich diese Stereotype nicht auf einzelne Ethnien zu beziehen scheinen, sondern undifferenziert auf alle chinesischen Minderheiten angewendet werden. Dabei ist unter einem Stereotyp ein kognitives Konzept zu verstehen, dass eine sozial geteilte Überzeugung über Merkmale und Verhaltensweisen einer anderen sozialen Gruppe zum Ausdruck bringt. Ein Vorurteil ist zusätzlich dadurch gekennzeichnet, dass es eine stark affektive, im allgemeinen negative Dimension aufweist, stabil und konsistent ist und das jeweilige Verhalten beeinflusst.[11] Diese eindeutig negativen, handlungsleitenden Zuschreibungen scheinen weniger verbreitet zu sein.

Im heutigen China ist das Fernsehen ein wichtiger Bestandteil des Alltagslebens, und so gibt auch die deutliche Mehrheit der Befragten an, dass sie die neuesten Informationen über Minderheiten aus dem Fernsehen beziehen. Bis in die 60er und 70er Jahre hinein war das Kinofilm jedoch das bedeutsamste Unterhaltungsmedium, alternative Möglichkeiten der Freizeitgestaltung gab es kaum. Im folgenden soll daher zunächst ein Blick auf die Darstellung der nationalen Minderheiten im chinesischen Kino geworfen werden.

2.2 Nationale Minderheiten im chinesischen Film

Kino und Kinofilme verbinden sich in China seit der Präsentation der ersten Filme in Shanghai im Jahre 1896 mit Exotik und wurden im Gegensatz zu der Peking Oper, einer eindeutig chinesischen Kunstform, als ausländisches, d.h. fremdes Medium bewertet. Von Kinofilmen erwartete das chinesische Publikum daher sowohl vor als auch nach 1949 stets die Darstellung außergewöhnlicher, fremder Bilder. Diese Erwartung wurde vor 1949 mehrheitlich von aus dem Ausland importierten Filmen, zu denen jedoch nur eine kleine Schicht westlich orientierter Chinesen in den großen Küstenstädten Zugang hatte, erfüllt. Nach 1949 entdeckte die neue Regierung das Kino als Medium, das sich zum Transport kulturell und politisch standardisierter Inhalte an die Massen[12] eignete, und betrieb daher die Verbreitung des Mediums im gesamten Land. Inhaltlich konzentrierten sich die Filme nun auf die Darstellung der Erfolge beim sozialistischen Aufbau des Landes, die Befestigung der

[11] Vgl. Zick, 1997, S.37ff.

[12] Zu berücksichtigen ist hier die große Zahl der Analphabeten, die auf diesem Weg besonders gut zu erreichen war.

Landesgrenzen und auf die Etablierung einer neuen Gesellschaftsform. Nur noch wenige ausländische, zumeist sowjetische Filme wurden gezeigt.

Als Mitte der 50er Jahre das Kino seine Exotik als Darstellungsformat für die meisten Chinesen verloren hatte, begann sich das Interesse der Filmemacher auf die als exotisch betrachteten chinesischen nationalen Minderheiten zu richten, der „Minderheitenfilm“ als filmische Kategorie etablierte sich.[13] „Film audiences could travel to ‘foreign’ lands without crossing the nation’s borders“.[14] Die Tatsache, dass so genannte „Minderheitenfilme“ – also Filme in denen Personen, die nationalen Minderheiten angehören eine Hauptrolle spielen und die in Minderheitengebieten gedreht wurden – nicht bereits vor 1949 produziert wurden, hing insbesondere damit zusammen, dass Minderheiten als exotisch betrachtet, aber im Gegensatz zu westlichen Ausländern nicht von der Aura der Modernität umgeben waren, die für das Medium Film als angemessen betrachtet wurde. Außerdem eröffnete sich durch das Genre des Filmschaffenden die Möglichkeit, Inhalte zu thematisieren, die unter anderen Umständen der Zensur zum Opfer gefallen wären. Auf diesen Aspekt wird Clark stellt fest, dass die nationalen Minderheiten im chinesischen Kinofilm seit 1949 im Verhältnis zu ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung [15]

Aus Sicht der Partei und Regierung eignete sich diese Art der Filme dazu, politische Botschaften wie die nationale Einheit Chinas, die Rückständigkeit der Minderheitenvölker, deren Enthusiasmus für den Sozialismus und die Befreiung der unterdrückten Minderheiten durch die kommunistischen Truppen zu einem großen Publikum zu transportieren.[16] Gladney weist darauf hin, dass das Publikum anhand dieser Filme auch zwischen Primitivität und Modernität unterscheiden lernen sollte.[17] Interessant ist, dass die in Chinas Südwesten lebenden Minderheiten gerne als ‚glückliche, lachende Eingeborene’ dargestellt wurden[18], wohingegen bei den Minderheiten aus dem Nordwesten (klassen-)kämpferische Themen im

---

[13] Im Jahre 1933 war bereits ein Film unter dem Titel „Romanze in den Yan Xiaozhong) über den ‚primitiven’ Lebensstil der Yao-Minderheit gedreht worden und im Jahre 1940 thematisierte der Film „Sturm an der Grenze“ (von Ying Yunwei) den solidarischen Kampf der Han und Mongolen gegen die japanischen Invasoren. Aber erst nach 1949, als die nun offiziell klassifizierten und anerkannten 55 Minderheiten als fester Bestandteil der VR China betrachtet werden, bildet sich der Minderheitenfilm als Genre heraus. Die Darstellung der Zugehörigkeit der nationalen Minderheiten zum chinesischen Staat wird Zhang, 1998, S.155f.

[14] Clark, 1987b, S.16.

[15] Vgl. Clark, 1987a, S.96.

[16] vgl. Zhang, 1998, S.155f.

[17] Vgl. Gladney, 1995, S.164ff.

[18] z.B. Filme wie „Ashima“ (1964, von Liu Qiong) und „Liu Sanjie- Dritte Schwester Liu“ (1960, von Su Li). Hier scheint die Ideologie zu Gunsten der Ästhetik in den Hintergrund zu treten.

Vordergrund standen.[19] Dabei wurde bei der filmischen Darstellung der nationalen Integration außerdem kein Wert auf die Differenzierung der nicht han-chinesischen Gruppen gelegt und dies förderte die Selbstwahrnehmung der Han-Mehrheit als mono-ethnisch[20], geeint und modern. Andererseits transportierten manche Filme aber nicht nur ideologisches Gedankengut z.B. im Sinne des sozialistischen Realismus zum Publikum, sondern kombinierten politische Instruktion mit Unterhaltung und sprachen die Zuschauer neben der immanenten Exotik auch wegen ihrer ästhetischen und affektiven Inhalte an. Auf diesen Punkt werden wir später noch

Insgesamt kann festgehalten werden, dass diese Art der Minderheitenfilme mehr über die Befindlichkeit der Mehrheit zu verraten scheint, als Aussagen mit differenziertem Informationsgehalt über die Minderheiten zu treffen. Man kann sagen, dass „the ethnic subjects become modes for addressing controversial and sometimes taboo issues pertaining to the majority".[21]

Mit Beginn der Öffnungspolitik Ende der 70er Jahre nahm die Zahl der Minderheitenfilme deutlich ab. Durch die Hinwendung zum Ausland sank die Notwendigkeit exotischer Darstellung aus China selbst. Andere filmische Charakteristika gewannen an Bedeutung, so dass die Kategorie „Minderheitenfilm" fast verschwand. In den 50er und 60er Jahren erreichten jedoch einige Minderheitenfilme landesweit spektakuläre Erfolge, die heutige Filme nicht zuletzt deswegen nicht mehr erreichen können, weil der Kinofilm damals das konkurrenzlose Hauptunterhaltungsmedium war.

Gefragt nach Liedern, Sagen und medialen Figuren mit Bezug zu Minderheiten zeichnete sich in der Umfrage eine bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen älteren und jüngeren Befragten ab: Beide Gruppen kannten fast ausschließlich die gleichen Filme und (Film-) Lieder aus den 50er und 60er Jahren. Als wichtige Vertreter der Minderheiten wurden Filmfiguren wie z.B. Liu Sanjie und historische Personen wie D'schingis Khan - eine Person, die in Film und Fernsehen immer noch lebendig ist - genannt. Nur einer der Befragten dachte an einen Minderheitenfilm aus den 90er Jahren und die im Moment sehr bekannte Popsängerin Weiwei, die der Zhuang-Nationalität angehört. Nur wenig Augenmerk lag auf

[19] z.B. Filme wie „Bingshan de laike - Der Gast aus dem Eisberg" (1963, von Zhao Xinshui). Vgl. Clark, 1987, S.95ff. Hier bildet die heldenhafte Befreiung der Minderheitenvölker von ihren einheimischen, mit kollaborierenden ethnischen Eliten durch kommunistische Soldaten den inhaltlichen Kern.

[20] Die Heterogenität der Han, die aufgrund der Größe der Gruppe bereits naheliegend ist, tritt hierdurch in den Hintergrund, vgl. Clark, 1987b; zur Heterogenität der Han vgl. Schmidt-Glintzer, 1997, S.13ff.

[21] Gladney, 1995, S.167; Gladney analysiert diesen Punkt für die so genannte fünfte Generation der Filmemacher um Tian Zhuang-zhuang, die allerdings eher eine Ausnahme darstellt und auf die hier nicht näher eingegangen werden soll.

den politischen Vertretern nationaler Minderheiten, denn lediglich ein Befragter gab an, dass der Dalai Lama und der Panchan Lama wichtige Repräsentanten der Minderheiten seien, spezifizierte aber nicht, welche Minderheit konkret durch diese Personen vertreten wird. Insgesamt scheint sich einerseits zu zeigen, dass die Minderheiten in den Medien heute weniger deutlich wahrgenommen werden und sich andererseits früher vermittelte Bilder so stark eingeprägt haben, dass sie bis heute präsent sind.

2.3 Warum erinnert sich das Publikum an alte Filme und Lieder?

Im Grunde standen diese Produkte im Dienste der Politik und verfolgten eine bestimmte politische Absicht. Die Filmschaffenden waren, so ist einem Essay zu „Ethnizität und Nation" im chinesischen Filme zu entnehmen, durch politische Richtlinien stark eingeschränkt.[22] So schreibt Zhang Yingjing: „...hinsichtlich eines sich stetig verengenden Freiraums der Filmemacher und ständig wachsender Politisierung während der 50er und 60er Jahre ist festzustellen, dass die Funktion der Minderheitenfilme weniger darin bestand, mit fiktiver Exotik die Sehnsucht der Zuschauer nach der ‚Außenwelt' zu erfüllen, sondern vielmehr darin, die Minderheiten durch Typisierung zu objektivieren und in den Rahmen des sozialistischen Chinas einzuordnen".[23] Aufgabe der Medien war es, für den Aufbau eines neuen China zu werben und die ideologische Einordnung nach Klassen auch auf die Minderheiten zu übertragen. Diese Betonung der ideologischen Identität zwischen den Han und den Minderheiten untermauerte den Führungsanspruch der Han im Staat. Die militärische Sicherung der von Minderheiten bewohnten Grenzgebiete diente han-chinesischen Interessen und war Ausdruck der Hierarchie zwischen Han und Minderheiten. In diesem Kontext können die ethnischen Minderheiten nur Objekt bleiben und so vertritt Zhang Yingjing die Ansicht, dass Minderheitenangehörige in fast keinem Film aus dieser Zeit als Subjekte auftreten.[24]
In den 50er und 60er Jahren gingen zunächst Autoren, die zugleich Armeeangehörige waren, in Minderheitengebiete. Die Hauptfiguren in ihren Werke sind hauptsächlich „die Fremden" sowie Armeemitglieder, Parteivertreter oder Mitglieder der „Gruppe für ethnische Minzu Gongzuodui), deren Aufgabe es war, die Massen (hier die

[22] Bedeutsam ist hierbei, dass offizielle Zensurregularien erstmals 1993 festgelegt wurden. Für die Filmschaffenden bedeutete dies in den Jahrzehnten zuvor in großem Ausmaß der Unsicherheit, Unkalkulierbarkeit und Willkür staatlicher Zensur zu unterliegen. vgl. Zhang, 1998, S.108ff.
[23] Zhang, 1997, S.79.
[24] Vgl. Zhang, 1997, S.44.

[25] großen Erfolg; heute ist er allerdings beim Publikum fast in Vergessenheit geraten. Dieser zeittypische Film hat nicht nur eine stark ideologische Ausrichtung, sondern ihm wohnt auch das oben beschriebene erzieherisch-patriarchalische Muster inne: Vor der Befreiung wurde die Tochter des Han-Chinesen Ren Jianqing von „Yi-Sklavenhaltern“ verschleppt und von einem Yi-„Sklaven“ mit Namen Ma He in Schutz genommen, sie selbst bekam den Yi-Namen Da Ji. Während des „Großen Sprungs nach vorn“ kam Ren als Techniker zurück in die Liang-Berge, um dortige Wasserbauprojekte zu unterstützen. Nun gerieten die drei Protagonisten in inneren Konflikt darüber, mit wem Da Ji zukünftig zusammenleben solle. Das glückliche Ende besteht in der salomonischen Entscheidung der Vorgesetzten: Ren soll in den Liang-Bergen bleiben und mit Ma He gemeinsam Da Ji erziehen. Die Sprache des Filmes ist stark von politischen Ausdrücken gekennzeichnet und chinesisch-propagandistische Formulierungen tauchen in Textzeilen von Yi-Volksliedern (sic!) auf, so z. B. „die Kette des Sklavensystems sprengen“, „unser großer Bruder Han“ oder „weil der Vorsitzender Mao in Beijing ist, erstrahlt alles auf der Erde“. Der Film rekurrierte auf existierende Geschichten über die „kriegerischen, wilden und gefährlichen Yi“, die jene Han-Chinesen, die sich auf ihr Territorium wagten, verschleppt haben sollen[26] und deutet die hierarchisch strukturierte Gesellschaft der Yi als Sklavenhaltergesellschaft, ein aus dem Blickwinkel kommunistischer Ideologie frühes Gesellschaftsstadium. Da er auch menschliche Gefühle sowie ethische Fragen berührte, stieß er damals eine große Debatte an[27], allerdings wirkt die gesamte Geschichte konstruiert, um einen ethnischen Konflikt als Klassenkonflikt darzustellen. Freude und Trauer der Figuren beziehen sich nur auf diese abstrakte Klassenebene. Da dieses Klassenkonzept und seine ideologische Fundierung in der heutigen Zeit einen starken Bedeutungsverlust erlitten hat, ist das Verständnis für diese Thematik zurückgegangen, die dargestellten Gefühle finden bei heutigen Betrachtern kaum noch Resonanz und sind auch in der Erinnerung an den Film nicht mehr präsent.[28]

---

[25] von Wang Jiayi.
[26] Vgl. Goullart, 1962.
[27] Gong Pu, 1997, S.29.
[28] ebd.

Der Film „Ashima“[29] hingegen entstand nach der Vorlage einer Legende der Sani[30]. Daher ist die Zeit, in der die Geschichte spielt, nicht klar definiert und magische Elemente können innerhalb der Handlung ihre machtvolle Wirkung entfalten. Ashima, der Erzählung nach ein schönes und kluges Mädchen, liebt A Hei und weigert sich den Sohn der reichen Familie Rebu Bala zu heiraten. Der tapfere A Hei rettet Ashima aus dem Haus Rebu Balas durch seine magischen Pfeile, die sogar Felsen sprengen und damit Wege passierbar machen können. Doch auf dem Rückweg in die Heimat stehlen die Kontrahenten A Heis Pfeile und lassen Ashima ertrinken. Nach ihrem Tod wird Ashima zu einem Fels im Steinwald[31] und antwortet in Gestalt eines Echos den Rufen ihrer Familie und ihrer Freunde.

Die Legende Ashima besteht aus zahlreichen Versionen[32], mit verschieden, sich teilweise widersprechenden Motiven. In den 50er Jahren kam eine Gruppe von Schriftstellern und Musikern aus der Provinzhauptstadt Kunming nach Guishan, um diese Geschichten zusammenzutragen. Nach ihrer Bearbeitung des Stoffes wurde der unnachgiebige Kampf gegen die „bösartigen Reichen“ als zentrales Motiv passend zur ideologischen Stimmung der [33] Außerdem war in der Legende die Beziehung zwischen Ashima und A Hei eine geschwisterliche – im Film wurden sie zu Geliebten. Ein Grund mag darin liegen, dass eine derartige Handlung die Spannung auf einen Punkt zuspitzt und daher nach chinesischem Geschmack besser für die filmische Umsetzung geeignet ist.

Han-Chinesen spielen inhaltlich in diesem Film keine Rolle, Ashima wird nicht von der Volksbefreiungsarmee, sondern von ihrem Geliebten befreit. Die Texte im Film sind chinesisch, aber abgefaßt in einem anderen, wesentlich unpolitischeren Sprachstil als er im Ji und ihre Väter“ zu hören ist. Die Texte weisen eine Fülle von Metaphern und Parallelen auf, die einerseits charakteristisch für Volkslieder sind und andererseits dem Geschmack der Han-Chinesen entsprechen, nämlich die Gefühle indirekt und blumig zu äußern. Nicht nur in Liebesszenen, sondern sogar während der direkten Konfrontation Ashimas mit ihrem Feind singt diese über den Schnee – ein Symbol für die Kälte und das Böse – und die Kiefer. Die Kiefer gilt als kältebeständig und wird daher als Metapher für den unbeugsamen Charakter eines Menschen verwendet. Insgesamt konzentriert sich der Film auf die Darstellung des Schönen, wodurch das Han-Publikum sich mit den Figuren gerne zu identifizieren bereit ist.

---

[29] „Ashima“, 1964, von Liu Qiong.
[30] Ein Teil der Yi, der vornehmlich in der Provinz Yunnan lebt.
[31] Name für ein Gebiet mit speziellen Felsformationen in der Provinz Yunnan.
[32] Vgl. Swain, 1994.
[33] Vgl. Huang Tie et al., 1980.

Man kann zwar in der Darstellung des „guten Armen“ und „bösen Reichen“ das Motiv des Klassenkampfes wiedererkennen, aber dieses ideologische Moment tritt in der Erinnerung an den Film heute hinter seiner Ästhetik zurück. Heute steht „Ashima“ in VCD-Version z.B. im Regal „Klassiker der Nostalgie“ in Nanjinger Buchhandlungen und erfreut sich großer Beliebtheit und d.h. im heutigen China hoher Verkaufszahlen.

In einem Artikel der Online-Zeitschrift Netease wird die Massenkultur der vergangenen 50 Jahre im Rückblick betrachtet. Als besonders kunstvolle und berührende Produkte der 50er und 60er Jahre zitiert der Autor zwei Filmlieder; beide sind interessanterweise Minderheitfilmen entnommen: Zum einen die Liedzeile „Die Blume ist so rot wie die reine Freundschaft und Liebe“ (aus dem Film „Der Gast aus dem Eisberg“, 1963) und zum anderen der folgende Text aus dem Film „Ashima“: „Die Glocken des Pferdes klingen, die Vögel singen, ich begleite Ashima in die Heimat zurück, weit weg vom Hause Rebu Balas, und so wird Mama nicht mehr traurig sein“[34]. Bis auf die Verwendung exotischer Namen besingen beide Lieder Emotionen, die in allen Kulturen die Menschen bewegen: Mutterliebe, Freundschaft, Liebe, Heimat. In diesem Zusammenhang ist auch zu betonen, dass die Minderheiten hier in emotionaler Hinsicht als gleichwertige Menschen dargestellt werden, was im Vergleich zu traditionellen Darstellung, die mehr die Wildheit der Barbarenvölker unterstrichen, als positive Veränderung gewertet werden kann.[35]

Während der Kulturrevolution wurden keine Minderheitenfilme gedreht. Aber exotische Elemente finden sich in Lobliedern an den „Großen Führer“, die einen starken Kontrast zu den Kriegsliedern bildeten. Die Melodien dieser Lieder entstammten Minderheitenvolksliedern und wurden von Künstlern dargeboten, die selbst Minderheitenangehörige waren. Als Beispiele können hier genannt werden: „Auf dem tibetischem Stil), „Auf der Steppe steigt eine Sonne auf, die nie mehr untergehen wird“ (in mongolischem Stil), „Miteinander zusammen“ (im Yi-Stil).[36] Am Anfang solcher Lieder stand üblicherweise eine Anweisung, wie zu singen sei: „Mit tiefen Gefühlen, entflammt“. Seit den 80er Jahren erleben diese Lieder ein Comeback in neuer, popartiger Version. Und wenn ein Taxifahrer aus Nanjing in seinem Auto eine solche Kassette hört und „entflammt“ mitsingt, begeistert ihn wahrscheinlich weder der „großen Führer“ noch eine bestimmte Minderheit, sondern vielmehr die Erinnerung an die tiefen

[34] Vgl. „50 Jahre Hören und Sehen“, Netease: http://www.163.com, Zugriff: 10.07.99.
[35] Vgl, hierzu z.B. Heberer, 1997; Linck, 1995, S.257ff.
[36] Sonne und Licht waren für die chinesischen Zuhörer selbstverständliche Symbole für den großen Vorsitzenden Mao, die Formulierung „Miteinander zusammen“ bezieht sich auf die Solidarität zwischen den gesellschaftlichen Klassen.

Gefühle, die er als Kind oder Jugendlicher nur so selten erfahren bzw. ausdrücken konnte, weil sie zu artikulieren damals nahezu ein Tabu-Thema war. Insbesondere in Zeiten, in denen die Politik eine dominierende Stellung im Alltagsleben einnahm, suchten die chinesischen Rezipienten nach etwas, das ihre Gefühlswelt ansprach. Gerade Stereotype, die besagen, dass Minderheiten exotisch-erotisch und temperamentvoll seien, beziehen sich explizit auf Emotionen und erleichterten so die Darstellung von Gefühlen. Man kann daher zugespitzt sagen, dass die Han-Chinesen in dieser Zeit die Minderheiten benötigten, um ihren Gefühlen Ausdruck zu verleihen.

Das primäre Ziel staatlicher Propaganda war es, mittels der genannten Filme das Thema des Klassenkampfes zu behandeln. Der Erfolg des Filmes „Ashima“ liegt insbesondere darin begründet, dass es sich nicht um eine für den Zeitkontext konstruierte Geschichte, sondern um eine „ideologisch unabhängige“ Sage handelt, deren Rezeption sich von der politischen Absicht emanzipieren konnte. Der Film „Daji“ hingegen verlor seine Überzeugungskraft, weil das notwendige ideologische Fundament verschwand und der Film anders als „Ashima“ keinen zeit- bzw. kontextunabhängigen Unterhaltungswert besitzt.

So erstaunt es nicht, das über die Hälfte der von uns Befragten unabhängig von ihrem Alter den Film „Ashima“ kannten, und ein zusätzliches Viertel schon einmal von der Sage gehört hatte.

Der Drehbuchautor Gong Pu skizzierte in seinem Vortrag auf der Konferenz über „Minderheitenfilme des neuen China“ im Jahre 1996 zwei grundlegende Handlungsmuster des chinesischen Minderheitenfilms: Die Inhalte der Filme aus den 50er und 60er Jahren können durch das Motiv „*zou jin da shan* - hinein in die Berge“ beschrieben werden, d.h. ein Han-Chinese geht in die abgelegenen Minderheitengebiete, um den sozialistischen Aufbau voranzutreiben, wie das oben genannte Filmbeispiel „Daji und ihre Väter“ zeigt. Die Minderheitenfilme, die nach der Kulturrevolution entstanden, können durch das Konzept „*zou chu da shan* - heraus aus den Bergen“ charakterisiert werden. Die Hauptfiguren sind hier jüngere Angehörige der Minderheiten. Sie verlassen ihre Heimat, gehen in die Hochschule oder Armee und entwickeln sich zu „Eliten, die Karriere machen, dem Volk zum Wohle gereichen und in der Strömung der Warenwirtschaft Geschäftsführer oder -inhaber werden“[37]. Dies stimmt mit dem Zeitgeist der gesamten chinesischen Gesellschaft überein, die sich im Zuge der Öffnungspolitik nach 1978 der Außenwelt zuwandte. Nun strömen so viele neue, fremde und teilweise schockierende Einflüsse aus dem Ausland auf die chinesische

[37] Gong Pu, 1997, S.29.

Bevölkerung ein, dass die Exotik der inländischen ethnischen Minderheiten ihre Anziehungskraft verliert. Der Kinofilm wird wie vor dem Jahr 1949 wieder zum Inbegriff westlicher Exotik und so verzeichnet die zweite Generation der Minderheitenfilme in China selten überregionale Erfolge. Zudem sind die Ansprüche der Zuschauer gestiegen. Den Minderheitenfilmen, die zumeist immer noch von Han-Chinesen geschrieben und gedreht werden, fehlt es aus Sicht des Publikums oftmals an Authentizität und Überzeugungskraft. So bedauert der Drehbuchautor Gong Pu, dass er während der Vorbereitung seines Ende der 80er Jahre entstandenen Films „Liebe am Yi-Unternehmer zwar mehrmals in Yi-Gebiete reiste, es ihm aber schwer fiel, die Yi-Mentalität zu ‚rekonstruieren' und durch den Film zum Fürsprecher der Yi zu werden. Hinzu komme, so bemängelt er noch, dass die Hauptfigur von einem „sanften und zartfühlenden Schönling" gespielt wurde anstatt wie geplant von einem „stattlichen Sohn der großen Berge". So fordert Gong Pu, dass bei Minderheitenfilmen zukünftig hauptsächlich Minderheitenangehörige vor und hinter der [38] Dies zeigt eine gestiegene Sensibilität und den Wunsch nach einer authentischen Darstellung der nationalen Minderheiten, deren Umsetzungsversuche aber dazu tendieren, neue Stereotype zu produzieren, wie neuere Forschungsergebnisse belegen[39].

Da der Film „Liebe am Jinsha Fluß" bei den Zuschauern in Ostchina (Nanjing) nicht sehr bekannt ist, soll im folgenden ein anderer berühmter Film als Beispiel für die Kategorie „*zou chu da shan* - heraus aus den Bergen" besprochen werden. Er trägt den Titel „Vom Sklaven [40]. Der Film schildert den Lebensweg des Generals Luo Xiao, einer historisch verbürgten Person mit Namen Luo Jinhui, einem Angehörigen der Yi und seiner sozialen Stellung nach ein so genannter Wazi[41]. Seine Karriere begann auf dem Schlachtfeld Anfang des Jahrhunderts und endete mit seinem Tod während des Bürgerkrieges Ende der 40er Jahre, wo er es bis zum General der Volksbefreiungsarmee gebracht hatte. Natürlich bietet ein so außergewöhnliches Leben reichlich Stoff für ein Drehbuch und der Lebensweg Luo Xiaos war für die Filmemacher auch deshalb interessant, weil er Anknüpfungspunkte zu Erfahrungen des Publikums bot, da hier „der gemeinsame Weg der proletarischen Revolutionäre der älteren Generation"[42] nachgezeichnet wurde, welche in der Kulturrevolution verfolgt und zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Films gerade gesellschaftlich rehabilitiert wurden.

---

[38] Vgl. Gong Pu, 1997, S.33.
[39] Vgl. Cottle, 2000, S.20ff.
[40] chin.: „Cong nuli dao jiangjun".
[41] Nach offizieller chinesischer Auffassung die Bezeichnung für Sklave.
[42] Liang Xin, 1982, S.200.

[43] Die klassenmäßige Zusammengehörigkeit der Yi-Sklaven und Han-Bauern wird hier wie in früheren Filmen propagiert. Luo Xiaos ethnische Herkunft wird ideologisch uminterpretiert und instrumentalisiert, da der Kontrast zwischen einem Sklaven und einem General den Charakter einer Sensation hat. Im chinesischen politischen Vokabular wird das Wort „Sklave“ hauptsächlich symbolisch benutzt, um eine unterworfene, ausgebeutete Position zu veranschaulichen. So haben die Zuschauer diesen Film auch auf dieser Ebene verstanden und die ethnischen Aspekte dieses Films nicht wahrgenommen.

Kürzlich machte eine Chinesin in einem Gespräch einen Witz über ihren Mann, der durch Heirat „vom Sklaven zum General“ geworden sei. Auf die Frage woher diese Redewendung stamme, konnte sie sich an einen Kriegsfilm erinnern, wusste aber nicht mehr, dass es sich um einen Film handelte, in dem ethnische Minderheiten eine Rolle spielten. So erstaunt es nicht, dass auch niemand der Befragten diesen Film erwähnte, obwohl der Film damals auch in der Untersuchungsregion Nanjing bekannt war, denn der Drehbuchautor entstammt dieser Region, der Film wurde von der Shanghai-Filmfabrik produziert und sogar mit dem Preis des Kulturministeriums ausgezeichnet. Heute kann die Anerkennung durch offizielle Stellen den Erfolg und die Überlebensfähigkeit der Medienprodukte nicht mehr garantieren und zusammenfassend kann man festhalten, dass das Konzeptes des Minderheitenfilms auf dem Medienmarkt der neueren Zeit einen relativen Bedeutungsverlust erlitten hat.[44]

---

[43] Liang Xin, 1982, S.85.

[44] Während im Jahr 1960 insgesamt 10 Minderheitenfilme gedreht wurden und dies ein Sechstel der Gesamtzahl der Filme ausmachte, lag die Anzahl in den 90er Jahren bei durchschnittlich 4 bis 5 Filmen pro Jahr, bei insgesamt gestiegener Filmproduktion. Vgl. Zhao, 1996, S.1ff.

3 Aktuelle Tendenzen

Das Thema der ethnischen Minderheiten ist aus den Medien nicht verschwunden, allerdings stehen heute andere Interessen hinter dem Thema und nicht mehr reine politische Propaganda. In den Umfrageergebnissen deutet sich an, dass die Han-Chinesen der neuen urbanen Mittelschicht, ausgestattet mit größeren finanziellen Möglichkeiten und mehr Freizeit als früher, großes Interesse für Reisen aufbringen. Für den Staat ist der Tourismus ein wichtiger Wirtschaftsfaktor und die Minderheitengebiete können ihre Ressourcen heute touristisch erschließen. So werben die Reiseberichte im Fernsehen mit attraktiven, fröhlichen Bildern aus Minderheitenregionen. Eine junge Befragte gab an, dass sie die Geschichte der Ashima durch das Reisemagazin „China nomadisch erleben“ im chinesischen Fernsehen (CCTV 4) kennen gelernt habe, in der einmal der Steinwald in Yunnan – der Schauplatz der Geschichte – vorgestellt wurde. In den Minderheitenregionen, so z.B. im gerade erwähnten Yunnan, ist festzustellen, dass mit Blick auf die Förderung des Tourismus als wichtigster Einnahmequelle das folkorisierte Bild der buntgewandeten, singenden und tanzenden Minderheiten für die Touristen bedient wird. Teile der ethnischen Gruppen scheinen diese Fremdzuschreibung in ihre Selbstwahrnehmung – im Sinne einer Überbetonung dieses Aspektes ihrer Kultur als eines ihrer ethnischen ‚Hauptmerkmale’ – zu übernehmen. Aber die Konzentration auf die Darstellung fröhlicher nationaler Minderheiten blendet auch deren spezifische Problemlagen – z. B. die nur langsame und hinter den boomenden Küstenprovinzen weit zurückliegende ökonomische Entwicklung der chinesischen Randgebiete – sowie zum Teil bestehende ethnisch bedingte Konflikte[45] aus und verklärt China im Auge des Betrachters zu einer unter der Führung der kommunistischen Partei friedlich geeinten Völkergemeinschaft. Insgesamt kann man feststellen, dass die Medien damit wie von der politischen Führung gewünscht zur Aufrechterhaltung der nationalen Stabilität und Einheit sowie zur Förderung des ökonomischen Fortschritts, der sich in diesem Falle auf die Minderheitenregionen bezieht, beitragen.

Auch auf dem Musikmarkt ist die Exotik der ethnischen Minderheiten populär geworden. Anfang der 90er Jahre wurde die CD „Trommel der Schwester“ mit tibetischen Melodien und mystischen, geheimnisvollen Inhalten ein Hit.[46] So versuchen sich viele Musikgruppen von dem Klang der ethnischen Minderheiten inspirieren zu lassen. Andere behaupten sogar, dass der Zuhörer mit dieser Musik „die innere Reinigung“ oder „die Rückkehr zur Seele“ erlangen

[45] z.B. Xinjiang, Tibet.
[46] „Ajie gu“ von der Sängerin Zhu Zheqin.

sinozentrische Überschätzung der Mitte in Relation zu ihren kulturellen Rändern heraushören, doch aus diesen Aussagen spricht auch der Versuch der Selbstbehauptung gegen die taiwanesische Konkurrenz auf dem Musikmarkt.

Insgesamt könnte man diese Musik als eine kommerzielle Nutzung ethnischer Ressourcen charakterisieren, die einmal mehr auf die Exotik der Yi abhebt und darüber hinaus die Kritik an den aktuellen gesellschaftlichen Problemen der Han-Chinesen in dem Verweis auf den Gegenentwurf von Reinheit und Natürlichkeit der Minderheiten ausdrückt. Dieser Inhalt nähert sich dem früheren „hinein in die Berge“- Konzept an, heute handelt es sich um einen idealisierenden Blick der Han-Chinesen, die die Lebensweise der ethnischen Minoritäten verklären, ihren eigenen Zugang zur Natur über die ethnischen Minderheiten wiederfinden und ihre Entfremdung überwinden wollen. Dies entspricht letztlich einer erneuten Objektivierung der nicht-han-chinesischen Gruppen.

[47] Die Gruppe *Yi ren zhi zao* - E Maker.

4 Fazit

Es kann festgehalten werden, dass die Medien für die Vermittlung eines Bildes der nationalen Minderheiten in der chinesischen Gesellschaft bedeutsam waren und sind. Waren früher Kinofilme hierfür besonders wichtig, so sind an deren Stelle heute andere Medienformate getreten. Durch den gestiegenen gesellschaftlichen Freiraum kann man im heutigen China im Verhältnis offen mit dem Thema Gefühle umgehen, muss keine Umwege mehr gehen. Heute stehen andere Probleme, wie z.B. wirtschaftliche Schwierigkeiten und sozialer Stress im Vordergrund, und wiederum stellen die nationalen Minderheiten eine Möglichkeit dar, diese Fragen aufzugreifen. So wandelt sich der Schwerpunkt der Darstellung der Minderheiten. Bestehen bleibt jedoch die Tatsache, dass die Minderheiten auch heute noch eine Art Projektionsfläche darstellen, über die wie das Beispiel des Yi-Rap zeigt, han-chinesische Wunschbilder, Sehnsüchte und Ideale durch die „Fremden“ artikuliert werden.

Die heutigen Rezipienten haben im Gegensatz zu früher hinsichtlich der nicht mehr nur ideologisch motivierten medialen Produkte deutlich mehr Wahlmöglichkeiten und können sich für dasjenige Angebot entscheiden, das ihrem persönlichen Geschmack entgegenkommt.

Weitere Umfragen zu diesem Thema sollten durchgeführt werden, um mehr Informationen über die gegenseitige Wahrnehmung der ethnischen Gruppen zusammenzutragen, aber auch, um bestehende Stereotype und Vorurteile, die ein Zusammenleben erschweren, bewusst und hinterfragbar machen zu können. Die Intentionen, die hinter dem in den Medien verbreiteten Minderheitenbild stehen, haben sich seit Beginn der wirtschaftlichen Reformen und dem damit einsetzenden sozialen Wandel verändert. Wirtschaftliche Aspekte und eskapistische Motive im Sinne z.B. einer Flucht der Menschen aus den Großstädten der aufstreben Wirtschaftsmacht in eine stressfreie (noch) naturbelassene Umwelt haben ideologische Inhalte weitgehend abgelöst. Mediale Botschaften spielen eine große Rolle bei der Vermittlung der Bilder, die die Han-Mehrheit von „ihren kleinen Geschwistern“ hat, und doch leisten die Medien zu einem echten gegenseitigen Verständnis durch die Reproduktion von Stereotypen keinen wesentlichen Beitrag. Auch weiterhin werden nationale Minderheiten undifferenziert als fröhliche, tanzende Menschen dargestellt und auch wahrgenommen, aber immerhin scheint sich aus dem durch die Medien verbreiteten Bild beim Publikum keine offene Assimilationsforderung an die ethnischen Minderheiten abzuleiten.

5 Literatur

Antweiler, Christoph, 1994, Eigenbilder, Fremdbilder, Naturbilder. Anthropologischer Überblick und Auswahlbibliographie zur kognitiven Dimension interkulturellen Umgangs. In: *Anthropos*, Vol. 90, No.1-2, S.137-168

Berry, Chris, 1992, Race: Chinese Film and the Politics of Nationalism. In: Cinema Journal, Vol.31, No.2, S.45-58

Berry, Chris, 1993, A Nation T(w/o)o: Chinese Cinema(s) and Nationhood(s). In: East West Film Journal, Vol.7, No.1, S.24-51

Clark, Paul, 1988, The Sinification of Cinema: The Foreignness of Film in China. In: Dissanayake, Wimal (ed.), Cinema and Cultural Identity. Reflections on Films from Japan, India, and China. Lanham, New York, London: Univ. Press of America, S.175-184

Clark, Paul, 1987a, Chinese Cinema. Culture and Politics since 1949. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press

Clark, Paul, 1987b, Ethnic Minorities in Chinese Films: Cinema and Exotic. In: East West Film Journal, Vol.1, No.2, S.15-29

Gladney, Dru, 1995, Tian Zhuang-zhuang, the Fifth Generation, and Minorities Film in China. In: Popular Culture, Vol.8, S.161-175

Gong Pu, 1997, Über das Schaffen der Minderheitenfilme. In: Chinesische Minderheitenfilme, hrsg. v. Verein der chinesischen Filmkünstler. Beijing: Chinesischer Filmverlag [chin.]

Goullart, Peter, 1962, Die schwarzen Lolo: zwischen Tibet und China. München: List

Guo, Liyu, 1990, Mass Media as an Instrument of Propaganda: The Press and socio-political Change in Contemporary China. Ontario: Queen’s University (Diss.)

Harrell, Stevan, Civilizing Projects and the Reaction to them. In: Harrell, Stevan (ed.), 1995, Cultural Encounters on China’s Ethnic Frontiers. Seattle, London: University of Washington Press, S.3-36

Heberer, Thomas, 1997, Das alte Tibet war eine Hölle auf Erden. Mythos Tibet in der chinesischen Kunst und Propaganda. In: Dodin, Thierry; Räther, Heinz, Mythos Tibet. Wahrnehmungen, Projektionen, Phantasien. Köln: Dumont, S.114-149

Heberer, Thomas, 2000, Some Considerations on China's Minorities in the 21st Century: Conflict or Conciliation? Duisburg: Institut für Ostasienwissenschaften (=Duisburger Arbeitspapiere Ostasienwissenschaften, Nr.31)

Huang Tie et al., 1980, Ashima. Beijing: Chinesischer Filmverlag, 2. Auflage [chin.]

Landsberger, Stefan R., 1994, Visualizing the Future. Chinese Propaganda Posters from the "Four Modernizations Era", 1978-1988, Leiden: Rijksuniversiteit

Lee, Leo Ou-Fan, 1991, The Tradition of Modern Chinese Cinema: Some Preliminary Explorations and Hypothesis. In: Berry, Chris, Perspectives on Chinese Cinema. London: Trinity Press, S.6-20

Liang Xin, 1982, Vom Sklaven zum General. In: Ausgewählte Werke der chinesischen Film-Drehbücher, Bd.11, Beijing: Chinesischer Filmverlag [chin.]

Linck, Gudula, 1995, „Die Menschen in den Vier Himmelsrichtungen“ Chinesische Fremdbilder. In: Schmidt-Glintzer, Helwig, Das andere China. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, S.257-289

Lynch, Daniel, 1999, After the Propaganda State. Media, Politics, and "Thought Work" in Reformed China. Stanford: Stanford University Press

Ma Qiang, 1988, The Chinese Film in the 1980s: Art and Industry. In: Dissanayake, Wimal (ed.), Cinema and Cultural Identity. Reflections on Films from Japan, India, and China. Lanham, New York, London: Univ. Press of America, S.165-174

Maurer, Jürgen, 1990, Das Informations- und Kommunikationswesen in der VR China. Institutioneller Rahmen und Ausgestaltung. Hamburg: Institut für Asienkunde

o.V., 1999, 50 Jahre Hören und Sehen. In: Netease – Kultur, http://www.163.com, (Zugriff 10.07.1999) [chin.]

Pickowitz, Paul, 1989, Popular Cinema and Political Thought in Post-Mao China. In: Link, Perry; Madsen, Richard; Pickowicz, Paul (eds.), Unofficial China. Popular Culture and Thought in the P.R. China. Boulder, San Francisco, London: Westview Press, S.37-53

Schmidt-Glintzer, Helwig, 1997, China – Vielvölkerreich und Einheitsstaat. Von den Anfängen bis heute.

Swain, Margaret, 1994, Ashima: A Tale of Sani Identity and the Chinese Civilizing Project. Paper presented at the Association for Asian Studies Annual Meeting, Boston, March 24-27

Zhao Shi, 1996, Jahrhundertwende: die Suche nach Entwicklungsstrategien der Minderheitenfilme. In: Verein der chin. Filmkünstler (Hg.), 1996, Chinesische Minderheitenfilme. Beijing: Chin. Filmverlag, S.1-9

Vermander, Benoit, 1999, The Nosu of Liangshan. In: China Perspectives, No.22, S.28-39

Wu, Dingbo,1994, Film. In: Wu, Dingbo; Murphy, Patrick (eds.), Handbook of Chinese Popular Culture. London, Greenwood Press, S.197-213

Xu, Xinyi, 1994, The Chinese Mass Media. In: Wu, Dingbo; Murphy, Patrick (eds.), Handbook of Chinese Popular Culture. London, Greenwood Press, S.169-195

Zhang, Yingjin, 1997, „Ethnizität“ und „Nation“ im chinesischen Kinofilm. In: 21.Century, No.12, S.74-84 [chin.]

Zhang, Yingjin (ed.), 1998, Encyclopaedia of Chinese Film. London, New York: Routledge

Zhao, Yuezhi, 1998, Media, Market, and Democracy in China. Between the Party Line and the Bottom Line. Urbana, Chicago: University of Illinois

Zick, Andreas, 1997, Vorurteile und Rassismus. Eine sozialpsychologische Analyse. Münster: Waxmann

Institut für Ostasienwissenschaften
Institute for East Asian Studies

Gerhard Mercator Universität Duisburg

Duisburger Arbeitspapiere Ostasienwissenschaften

Seit Juli 1995 publiziert das Institut für Ostasienwissenschaften eine eigene Reihe von Arbeitspapieren. Sie werden in begrenzter Zahl kostenlos abgegeben. Mit * gekennzeichnete Papiere sind zudem über Internet abrufbar.

Duisburg Working Papers on East Asian Studies

Since July, 1995, the Institute of East Asian Studies publishes its own series of working papers which are available free of charge. Papers marked * can be called up on the Internet.

Bestelladresse / procurement address
Institut für Ostasienwissenschaften
Gerhard-Mercator-Universität Duisburg
47048 Duisburg
e-mail: oawiss@uni-duisburg.de

Internet download
http://www.uni-duisburg.de/institute/oawiss/publikationen

No. 17 / 1998* A. Bollmann, C. Derichs, D. Konow, U. Rebele, Ch. Schulz, K. Seemann, St. Teggemann, St. Wieland
Interkulturelle Kompetenz als Lernziel

No. 18 / 1998 W. Pascha, C. Storz (Hrsg.)
Workshop Klein- und Mittelunternehmen in Japan IV
- Themenschwerpunkt Netzwerke -

No. 19 / 1999* B.-K. Kim
Das Problem der interkulturellen Kommunikation am Beispiel der Rezeption John Deweys in China

No. 20 / 1999* Vereinigung für sozialwissenschaftliche Japanforschung e.V. (Hrsg.):
vadis sozialwissenschaftliche Japanforschung? Methoden- und Zukunftsfragen

No. 21 / 1999* Th. Heberer
Entrepreneurs as Social Actors: Privatization and Social Change in China and Vietnam

No. 22 / 1999* N. Bastian
Wettbewerb im japanischen Fernsehmarkt - Neue Strukturen durch Kabel- und Satellitenfernsehen? Eine wettbewerbstheoretische Analyse

No. 23 / 1999* W. Pascha
Corruption in Japan - An Economist's Perspective

No. 24 / 1999* Th. Heberer, A. Kohl, T. Lai, N.D. Vinh
Aspects of Private Sector Enterprises in Vietnam

No. 25 / 1999* C. Derichs
Nationbuilding in Malaysia under Conditions of Globalization

No. 26 / 1999* S. Steffen
Der Einsatz der Umweltpolitik in der japanischen Elektrizitätswirtschaft

No. 27 / 1999* C. Derichs, T. Goydke, W. Pascha (Hg.)
"Task Force": Ein Gutachten zu den deutschen/europäischen Außen- und Außenwirtschaftsbeziehungen mit Japan

No. 28 / 1999 R. Dormels
Regionaler Antagonismus in Südkorea

No. 29 / 2000 K. Lichtblau, W. Pascha, C. Storz (Hrsg.)
Workshop Klein- und Mittelunternehmen in Japan V. - Themenschwerpunkt M & A in Japan – ein neues Instrument der Unternehmenspolitik? –

No. 30 / 2000* K. Shire, J.Imai
Flexible Equality: Men and Women in Employment in Japan

No. 31 / 2000* Th. Heberer
Some Considerations on China's Minorities in the 21st Century: Conflict or conciliation?

No. 32 / 2000* Th. Heberer, S. Jakobi
Henan - The Model: From Hegemonism to Fragmentism. Portrait of the Political Culture of China's Most Populated Province

No. 33 / 2000* W. Flüchter
German Geographical Research on Japan

No. 34 / 2000* U. Jürgens, W. Pascha, C. Storz
Workshop Organisation und Ordnung der japanischen Wirtschaft I
- Themenschwerpunkt: "New Economy" - Neue Formen der Arbeitsorganisation in Japan -

No. 35 / 2001* C. Derichs, Th. Heberer, P. Raszelenberg (Hg.)
Task Force – Ein Gutachten zu den politischen und wirtschaftlichen Beziehungen Ostasien-NRW

No. 36 / 2001* Th. Heberer
Falungong - Religion, Sekte oder Kult?
Eine Heilsgemeinschaft als Manifestation von Modernisierungsproblemen und sozialen Entfremdungsprozessen

No. 37 / 2001* Zhang Luocheng
The particularities and major problems of minority regions in the middle and western parts of China and their developmental strategy

No. 38 / 2001* C. Derichs
Interneteinsatz in den Duisburger Ostasienwissenschaften: Ein Erfahrungsbericht am Beispiel des deutsch-japanischen Seminars „DJ50“

No. 39 / 2001* Anja-Désirée Senz, Zhu Yi
Von Ashima zu Yi-Rap: Die Darstellung nationaler Minderheiten in den chinesischen Medien am Beispiel der Yi-Nationalität