

B  
A  
C  
K  
G  
R  
O  
U  
N  
D

P  
A  
P  
E  
R  
S

REGIEREN  
IN  
CHINA



Kompetenznetz

Background Paper No. 3/2013

***Von der Kulturrevolution zur  
Kulturreform –***

Kontrolle des Kultursektors in der  
VR China am Beispiel von Film-  
und Musikwirtschaft

**Elena Meyer-Clement**

**No. 3/2013**

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

***Background Papers-Reihe***  
**des Kompetenznetzes**  
**„Regieren in China: Voraussetzungen,**  
**Beschränkungen und Potenziale**  
**politischer Anpassungs- und Innovations-**  
**fähigkeit im 21. Jahrhundert“**

Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Kompetenznetz „Regieren in China“ setzt sich zum Ziel, die Voraussetzungen, Erfolge und Grenzen der Anpassungs- und Innovationsfähigkeit von Institutionen, Verfahren und Inhalten des Regierens in China zu erforschen. Im Einzelnen geht es dabei um Fragen der Funktionsweise und Kapazität des Staates sowie der (Re-) Produktion von Regimelegitimität, die sich nicht nur auf der zentralstaatlichen, sondern auch auf der lokalen Ebene stellen.

Weitere Fragekomplexe sind die Beziehungen des Staates zur Wirtschaft (Aufbau eines Regulierungsstaates) und zur Gesellschaft (Entstehen einer Zivilgesellschaft, Integration neuer sozialer Gruppen und Schichten, Umgang mit Protestbewegungen) vor dem Hintergrund rasanter wirtschaftlicher und sozialer Modernisierung. Diese Fragen werden seit einigen Jahren in Bezug zueinander gesetzt und verdichten sich zu einem größeren Forschungszusammenhang hinsichtlich der Wirkungen ökonomischen, sozialen und institutionellen Wandels auf Verfahrens- und Organisationsmuster, die kennzeichnend für die Praxis des Regierens auf den verschiedenen Ebenen des politischen Systems der VR China sind.

Dieses Forschungsprogramm verlangt nach interdisziplinärer Kooperation, der Verwendung verschiedener Ansätze und Theorien sowie einer Verbindung von makro- und mikropolitischen Perspektiven.

In der vorliegenden *Background Papers-Reihe* werden zwischenzeitliche Bestandsaufnahmen und Forschungsergebnisse der Einzelprojekte in allgemeinverständlicher Form für eine breitere Öffentlichkeit sowie Interessierte aus Politik und Medien aufbereitet. Das Ziel ist es hierbei, die engen Grenzen der innerfachlichen Kommunikation zu überwinden und einen Beitrag zur gesamtgesellschaftlichen Debatte über Chinas wachsende Bedeutung in der Welt zu leisten.

Das Copyright liegt beim Autor/der Autorin.

# Von der Kulturrevolution zur Kulturreform – Kontrolle des Kultursektors in der VR China am Beispiel von Film- und Mu- sikwirtschaft

Elena Meyer-Clement

Der chinesische Kultursektor war lange von umfassenden Strukturreformen verschont geblieben. Die schrittweisen marktwirtschaftlichen Reformen seit Ende der 1970er Jahre hatten natürlich auch vor vielen Bereichen des Kulturschaffens nicht halt gemacht, doch erst Chinas Beitritt in die Welthandelsorganisation (WTO) im Dezember 2001 setzte eine erneute Liberalisierungswelle in Gang, die viele privatwirtschaftliche Kulturaktivitäten schließlich aus dem illegalen oder halb-legalen Schatten der staatlichen Kulturproduktion befreite. Diese sogenannte „Reform des Kultursystems“ (*wenhua tizhi gaige*) beinhaltet jedoch keinesfalls eine Liberalisierung der parteistaatlichen Kontrolle kultureller Inhalte. Kulturprodukte in China werden nach wie vor nach oftmals undurchsichtigen politisch-ideologischen Vorgaben zensiert und verboten, und eine Vielzahl staatlicher Verwaltungsorgane überwacht die meisten kulturellen Aktivitäten. Das vorliegende *background paper* will aufzeigen, wie diese Kontrolle eigentlich heutzutage funktioniert – unter den Bedingungen marktwirtschaftlicher Reformen und einer zunehmenden Kommerzialisierung und Globalisierung von Kulturprodukten.

Die chinesische Kulturkontrolle ist dabei kein festes System, dessen Instrumente auf alle Kulturbereiche gleichermaßen anwendbar wären. Die verschiedenen Sektoren haben

ihre eigene Geschichte, oft auch was die Organisation der parteistaatlichen Kontrolle betrifft, und die schrittweisen Reformen haben in ihnen sehr unterschiedliche Spuren hinterlassen. In den letzten Jahren scheint jedoch ein einheitlicherer Ansatz im Entstehen der nicht von ungefähr an die Versuche Mao Zedongs erinnert, den kommunistischen Anspruch der Unterordnung der Kultur unter das Politische einzulösen und eine neue Massenkultur zu schaffen – war dieser Anspruch doch nie ganz erloschen. Heutzutage müssen solche Versuche allerdings marktwirtschaftlichen Bedingungen standhalten. Wie die Kommunistische Partei Chinas (KPCh) es mittlerweile versteht, durch eine Integration neuer und alter Elemente der Kulturkontrolle viele der kontrolldestabilisierenden Einflüsse der marktwirtschaftlichen Reformen zu beheben und ihren Zugriff auf den Kultursektor noch zu stärken, wird im Folgenden anhand der Beispiele der Film- und der Musikwirtschaft verdeutlicht. In den beiden Sektoren hatten sich bereits unter Mao Zedong durchaus unterschiedliche Strukturen und Mechanismen der parteistaatlichen Kontrolle ausgebildet.

## Zwei Modelle der Kulturverwaltung

Eine moderne, **zentralisierte Filmverwaltung** wurde bereits mit den Anfängen der chinesischen Filmwirtschaft in der Republikzeit errichtet, und die KPCh übernahm die geschaffenen Strukturen bei ihrer Machtübernahme 1949. Bis heute werden alle rechtlichen, wirtschaftlichen und administrativen Filmangelegenheiten von der Produktion über die Distribution bis zur Vorführung oder Ausstrahlung zentral im Filmbüro verwaltet. Lediglich die dem Büro übergeordneten Behörden wechselten mit der Zeit. Zunächst war dies das Bildungsministerium, und seit 1986 das neu benannte Ministerium für Radio, Film und Fernsehen (MRFT), welches 1998 den Rang der Staatlichen Verwaltung für Radio, Film und Fernsehen (SARFT) erhielt. Im Zuge der letzten Verwaltungsreform im Frühjahr 2013 wurde

dieses schließlich mit der Allgemeinen Verwaltung für Presse und Publikation (GAPP) zu einer riesigen Regulierungsbehörde für die Kultur- und Medienlandschaft zusammengelegt.

Die Verwaltung der Musikwirtschaft folgte einem anderen Modell. Die wenigen chinesischen Firmen des von Ausländern dominierten Schallplattengeschäfts im China der Republikzeit ließen sich nach Gründung der Volksrepublik leicht in der 1958 geschaffenen *China Record Group* integrieren, die fortan Produktions-, Herstellungs- und Veröffentlichungsaktivitäten der Branche **monopolisierte**. Die Kontrolle der Musikwirtschaft durch staatliche Verwaltungsstrukturen blieb daneben unterentwickelt und konzentrierte sich hauptsächlich auf den Rundfunk als wichtigsten Veröffentlichungskanal. Zuständig für den Musiksektor war entsprechend zunächst das Rundfunkbüro und in der Reformzeit sein Nachfolger, das Ministerium für Radio und Fernsehen bzw. ab 1986 das MRFT.

Dieses Modell entpuppte sich in der Reformzeit als besonders gefährdet für einen **Kontrollverlust**, denn bereits Ende der 1970er Jahre löste sich das Monopol von *China Record* auf und eine Vielzahl national oder lokal agierender Verlage entstand, die zwar staatlich waren, jedoch noch kaum überwacht wurden. Sie tätigten zunehmend auch Geschäfte mit den neuen, meist noch illegal oder halblegal agierenden privaten Musikschaffenden und Produzenten und wurden immer abhängiger von deren kreativen Input. Erst im Zuge der Massenproteste und politischen Krise von 1989 rückten die informellen Verlagsaktivitäten ins Zentrum der politischen Aufmerksamkeit. Die wenige Jahre zuvor von politischen *hardlinern* aus dem Kulturministerium ausgekoppelte Verwaltung für Presse und Publikation, die spätere GAPP, zog damals ganz abrupt auch die Kontrolle des Musikgeschäfts an sich. Die Musikverwaltung blieb jedoch fragmentiert und funktionale Unstim-

migkeiten häuften sich, denn auch das MRFT und das Kulturministerium, welches die Kontrolle über Konzerte und den Markt verantwortete, behielten Zuständigkeiten. So versuchten die beiden letzteren Behörden in den 1990er Jahren etwa eine zentralisierte Zensur für audiovisuelle Produkte zu errichten, scheiterten jedoch am politischen Einfluss der Verwaltung für Presse und Publikation, welche die Zensur dezentral in den Verlagen verankerte. Selbst nach der letzten Verwaltungsreform 2013 bleiben wichtige Geschäftsbereiche des Musiksektors, wie etwa der Konzertmarkt und der gesamte digitale und mobile Musikmarkt, außerhalb der neu geschaffenen Regulierungsbehörde im Kulturministerium verankert, so dass sich die relativ schwache administrative Kontrolle des Musiksektors fortsetzen dürfte.

Neben der makroökonomischen Regulierung und der Ausarbeitung von Gesetzen, stellen insbesondere die **Zulassungsverfahren** für Unternehmen ein wichtiges Kontrollinstrument durch die Verwaltungsorgane dar. Dieses gewinnt gerade im Zuge der offiziellen Legalisierung vieler privater kulturwirtschaftlicher Firmen nach Chinas WTO-Beitritt zunehmend an Bedeutung. Private Filmfirmen konnten etwa zunächst nur Genehmigungen für die Produktion einzelner Filme erhalten, und müssen auch heute noch mindestens zwei Filme produziert haben bevor eine Zulassung als Filmproduktion erfolgen kann. Ähnlich wird seit 2008 auch im Musiksektor versucht, die Kontrolle über die Produktionslandschaft durch die **Verdrängung kleinerer Firmen** zu erhöhen. Um als Musikproduzent zugelassen zu werden, bedarf es seither des Nachweises über mindestens fünf professionelle Angestellte im Produktionsbereich, mehr als 500.000 *yuan* RMB (umgerechnet über 60.000 Euro) registriertes Kapital, eine angemessene technische Ausstattung und mindestens 100 qm feste Geschäftsfläche. Unabhängige Produzenten dürfen nicht mehr beauftragt werden.

### **Wirtschaftliche Kontrolle: Staatliche Konglomerate in einem von Raubkopien überschwemmten Markt**

Einer der Grundpfeiler des Systems der Kulturkontrolle war lange Zeit die **zentralistische Planwirtschaft**. Sie ermöglichte die Umsetzung von Produktions- und Distributionsplänen, einschließlich der propagandistischen Anforderungen, sowie gezielte Sanktionen. Für die Musikwirtschaft wurde sie durch das Monopol von *China Record* sogar zum wichtigsten Kontrollinstrument. Die Filmproduktion war dagegen bereits seit ihren Anfängen dezentral in einem Studiosystem organisiert, welches sich unter der zentralisierten Verwaltung auch relativ kontrolliert an die sich verändernden Produktions- und Distributionsbedingungen im Reformprozess anpassen ließ.

So wurde das Distributionsmonopol für Filme durch die *China Film Distribution and Exhibition Company* nur graduell aufgelöst, während gleichzeitig bereits Versuche unternommen wurden, das ineffiziente staatliche Studiosystem zu reformieren. Dieser Prozess war politisch äußerst schwierig und dauerte entsprechend lange, so dass sich auch im Filmsektor vermehrt Schlupflöcher für privates Kapital auftaten und sich informell bereits Jahre vor ihrer Legalisierung die private Produktion etablierte. Allerdings geschah dies im Vergleich zu der dynamischen privatwirtschaftlichen Entwicklung in anderen Kulturbereichen verzögert. Seit Mitte der 1990er entstanden indes unter Beteiligung der wichtigsten staatlichen Studios bereits große **Filmkonzerne**, die Produktions-, Distributions- und Vorführungsaktivitäten integrierten, und die Dominanz der staatlichen Filmproduktion bis heute sichern. Nicht unbedeutend ist hierfür auch das letzte verbleibende staatliche Monopol, das **Filmimportmonopol**, das sich mittlerweile die Konzerne *China Film* und *Huaxia* teilen.

Trotz ihrer Legalisierung im Jahr 2002 sind auch die **Finanzierungsmöglichkeiten** für pri-

vate Filmproduktionen nach wie vor äußerst eingeschränkt. Bankkredite etwa erhielt bisher nur eine einzige private Firma, das Stiftungssystem ist äußerst unausgereift und jede staatliche Förderung ideologisch kontrolliert. Erst seit Kurzem gibt es überhaupt Förderungsmöglichkeiten für Filme außerhalb des klassischen Propagandaspektrums. So wird der Filmmarkt nach wie vor von staatlichen oder halb-staatlichen Produktionen beherrscht, während die Zahl der einflussreichen privaten Filmunternehmen auf nicht einmal eine Handvoll beschränkt bleibt.

Neben politischen Regulierungsmaßnahmen trägt auch der **schwierige Filmmarkt** in China einen entscheidenden Teil dazu bei, dass die Produktion zunehmend in den kommerziellen Mainstream gedrängt wird, und die verbleibenden Nischen nur noch staatlich geförderten Filmprojekten offenstehen, die wiederum propagandistische Kriterien erfüllen müssen. Bis in die 1990er Jahre hatte der **Schwarzmarkt** für audiovisuelle Datenträger als Anbieter von nicht in China vertriebenen ausländischen und zensierten Filmen eine wichtige Funktion für die kreative Entwicklung der Filmbranche und das Entstehen eines neuen Filmpublikums zumindest in den größeren Städten. Mittlerweile ist er jedoch zu einer Gefahr für die kreative Filmproduktion geworden, da die sofort produzierten und breit vertriebenen Raubkopien die Vorführung von Filmen verhindert, die nicht innerhalb weniger Tage Gewinne einbringen. Die Kinos zeigen solche Filme nur sehr kurz oder zu unbeliebten Zeiten, und beeinflussen so zunehmend auch Produktionsentscheidungen. Private Filmproduktionen, die nicht mit den großen staatlichen Konzernen zusammenarbeiten wollen oder können und auch selber nicht genug Kapital auftreiben können für die Produktion von Blockbustern und anderen kommerziell sofort erfolgreichen Filmen, können kaum bestehen.

Auch das Musikgeschäft trifft das bisher nur äußerst ineffizient bekämpfte Geschäft mit den Raubkopien hart. Die Musikproduktion wird zunehmend in den digitalen und vor allem den mobilen Musikmarkt gedrängt, der mit starken inhaltlichen Einschränkungen verbunden ist – etwa wenn Künstler vor allem Klingeltöne für Mobiltelefone produzieren. Auch bedeutet die zunehmende Verlagerung des traditionellen Musikgeschäfts in digitale und mobile Geschäftsbereiche eine neue Einmischung der großen staatlichen Telekommunikationsunternehmen in den bisher von privaten Firmen dominierten Markt. Neuere Reformbemühungen im bis vor wenigen Jahren noch weitgehend unangetasteten Verlagswesen verweisen zudem darauf, dass auch im traditionellen Plattengeschäft versucht wird die bisher versäumte Stärkung der Staatswirtschaft nachzuholen, indem **Medienkonzerne** mit Verlagsbeteiligung geschaffen werden. Die staatlich geschaffenen Anreize für private Musikfirmen, etwa als halb-autonomer Teil eines staatlichen Verlags zu operieren, scheinen bisher zwar noch zu gering, um deren zwar offiziell noch illegale, aber doch weitgehend autonome Position im Musikverlagsgeschäft aufzugeben. Die jüngste Zusammenlegung der beiden Regulatoren SARFT und GAPP könnte die Reformen jedoch beflügeln. So steht zu vermuten, dass die Kombination von politischen Reformen und Marktbedingungen in naher Zukunft auch im Musikgeschäft staatliche oder halb-staatliche Medienkonzerne begünstigen könnte, die schließlich auch die kleinen privaten Firmen übernehmen könnten.

### **Politische und ideologische Kontrolle der Produkte: Die Zensursysteme**

Die politisch motivierte Zensur kultureller Produkte bedarf einer angemessenen Legitimationsgrundlage, um nachhaltig wirksam zu sein. Neben der zentralistischen Planwirtschaft dürfte es zu der relativ großen Wirkungskraft der Zensur unter Mao Zedong beigetragen haben, dass die KPCh einen äußerst

umfassenden normativen Rahmen bereitstellte. Unter dem übergreifenden Thema des Klassenkampfes wurde zudem nicht nur die Zensur legitimiert, sondern es wurden gleichzeitig spezifische Normen für künstlerisches Schaffen definiert, welche die sogenannte **Massenkultur** begründen sollten. Theoretisch fielen somit die negativ definierten Grenzen künstlerischen Schaffens (Zensur) mit den positiv definierten Themen (Propaganda) quasi zusammen. In der radikalsten Umsetzung während der Kulturrevolution (1966-76) bedeutete dies eine extreme Homogenisierung von Kultur und eine Unterdrückung und Zerstörung alternativer Kulturformen.

Mit Beginn der Reformzeit wurde die Zensur wieder gelockert, aber mit der ideologischen Abwertung des Klassenkampfes verlor die politische und ideologische Kontrolle auch eine wichtige normative Grundlage. Neue, ausländische Einflüsse animierten zu neuer, privater Kulturproduktion, und die typischen Legitimationsprobleme politisch motivierter Zensur verdichteten sich. Die strengen und intransparenten Zensurbestimmungen wurden aber auch zum Hindernis für eine erfolgreiche **staatlich dominierte Kulturproduktion unter marktwirtschaftlichen Bedingungen**. Diese wurde seit Mitte der 1990er Jahre angestrebt und auf dem 17. Parteitag im Jahr 2002, mit der Anerkennung der internationalen Lesart des Kultursektors als Strategie für wirtschaftliche Entwicklung, schließlich zu einem neuen Ziel der Kulturpolitik erhoben.

So wurden wiederholt Versuche unternommen, die Zensursysteme an die liberalisierten Produktions- und Vermarktungsbedingungen anzupassen, insbesondere an die Diversifizierung der Produzenten und die zunehmende Kommerzialisierung und Globalisierung des Kulturmarktes. Die Zensurbestimmungen für die verschiedenen Sektoren durchliefen seit Mitte der 1990er mehrere Runden der Formalisierung und Kodifizierung in Gesetzestexten, und bestimmte Zensurkriterien wurden auf-

geweicht – in der Filmzensur etwa in Bezug auf die Einstufung von Inhalten als „pornographisch“ – welches offensichtlich Zugeständnisse waren an eine kommerzialisierte chinesische Kulturproduktion, die nach ausländischen Absatzmärkten strebt. Allerdings blieb die vermeintlich geschaffene Transparenz eine oberflächliche. Die formalen **Zensurbestimmungen sind undeutlich formuliert** und die Entscheidungen somit weiterhin den verantwortlichen Stellen überlassen.

Im Musiksektor beruht die Zensur auf der informellen Übereinkunft zwischen den privaten Produzenten und den mit ihnen kooperierenden staatlichen Musikverlagen. Der wirtschaftliche Druck, unter dem letztere meist stehen, macht die Zensur relativ locker und hat die formale **Vorzensur quasi ausgehebelt**. Seit der Legalisierung der privaten Musikproduktion und der Öffnung vieler Geschäftsbereiche ist jedoch das Interesse der privaten Produzenten an einer reibungslosen Kooperation mit den Verlagen gestiegen, denn der informelle Kauf von Verlagsnummern bleibt nach wie vor der einzige Weg zu den eigentlichen Hauptgeschäftsbereichen. Diese Abhängigkeit führt auch zu einer **grundlegenden Akzeptanz und Einhaltung** der geltenden Normen. In prominent werdenden Fällen ist zudem auch immer noch ein Eingreifen und **rückwirkendes Verbot durch die übergeordneten Behörden** möglich.

Im propagandistisch bedeutenderen und viel strenger kontrollierten Filmsektor ist die **spontane Einmischung von Politikern** der verschiedensten zentralen Organe vor oder nach der ersten Vorführung, bis hinein in die höchsten Stellen, gängige Praxis. Die Einrichtung eines **Zensurkomitees im Filmbüro**, in welchem seit 1997 eine wechselnde Gruppe von Politikern und Experten aus der Filmindustrie die verbindlichen Entscheidungen über die für eine Vorführungs- und Ausstrahlungsgenehmigung notwendigen Änderungen und im Extremfall auch Verbote trifft, institutionalisierte die Beteiligung verschiedener politi-

scher Organe an Zensurenentscheidungen sogar. Gleichzeitig werden durch die wechselnde Zusammensetzung des Komitees informelle Übereinkommen zwischen Produzenten und Zensoren, wie etwa im Musiksektor, verhindert. Die **Vorzensur von Filmen** wurde somit **gestärkt**.

Erst seit den 2000er Jahren schaffte es die politische Führung, der unbeliebten, oft kritisierten und häufig umgangenen Filmzensur zu neuer Akzeptanz bei den chinesischen Filmmachern zu verhelfen, als die der Vorzensur noch vorgelagerte **Drehbuchzensur offiziell abgeschafft** wurde. Ab 2003 mussten selbst private Produzenten im Normalfall nicht mehr das ganze Drehbuch, sondern nur noch eine kurze Zusammenfassung beim Filmbüro überprüfen lassen, um eine Projektgenehmigung zu erhalten. Seit 2006 reicht sogar die formale Einreichung der Zusammenfassung. Obwohl diese Änderung minimal scheint, da im Zweifelsfall noch immer das ganze Drehbuch eingefordert werden kann und die entscheidende Vorzensur der abgedrehten Filme durch das Zensurkomitee erhalten geblieben ist, trug die Erleichterung der Formalitäten unter dem Eindruck der industriepolitischen Reformen zu einer **Zunahme der Produktion innerhalb des Systems** und somit auch zu einer wachsenden Akzeptanz von Zensurenentscheidungen und zunehmender Selbstzensur bei. Das mit der Zensur nach wie vor verbundene hohe wirtschaftliche Risiko versuchen die Produzenten mittlerweile durch Beratungen mit dem Filmbüro im Vorfeld der Produktion zu minimieren. So wird die Drehbuchzensur auf informellem Weg quasi wiedereingeführt.

Noch immer kommt es neben den angesprochenen Lockerungen auch zu **Verschärfungen der Zensur**. Das Verbot für bestimmte Inhalte kann durch die schwammigen Gesetzestexte flexibel erweitert werden, und 2006 wurde sogar erstmals eine Filmproduzentin mit einem Berufsverbot belegt – ein Schicksal, wel-

ches bis dahin nur Regisseure getroffen hatte. Solche Maßnahmen wirken abschreckend auf unerfahrene Filmmacher und Produzenten. Außerhalb des kleinen Kreises derjenigen, die kritische Inhalte oder illegale Vorführungen im Ausland überhaupt noch in Betracht ziehen, bleiben sie aber ohne große Beachtung oder werden sogar begrüßt.

Die Stabilisierung der Zensursysteme ist zu einem großen Teil darauf zurückzuführen, dass sich die Widersprüche, die sich zwischen den (alten) propagandistischen und den (neu hinzugekommenen) marktwirtschaftlichen Zielen der Kulturpolitik aufgetan haben, beginnen wieder aufzulösen. Dafür sind nicht nur die industriepolitischen Reformen verantwortlich, die eine politische Unterstützung für die Kulturwirtschaft anzeigen, sondern auch eine Anpassung der Propagandakriterien. Dieser Prozess begann bereits in den 1990er Jahren, doch unter Hu Jintao wurden die Kriterien für die Propagandaproduktion schließlich soweit aufgeweicht, dass nur noch relativ unbestimmt bleibende „sozialistische Kernwerte“ vermittelt werden müssen. Hierdurch haben sich im Filmsektor etwa bereits neue Fördermöglichkeiten ergeben, die bisher nur klassischen Propagandafilmen vorenthalten waren. Förderungsbedingung ist allerdings eine inhaltliche Beschränkung auf die realistische Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen, welche „die Herzen der Menschen erreicht“.

Das 6. Plenum des 17. Zentralkomitees im Oktober 2011 – das erste, welches sich hauptsächlich dem Kultursektor widmete – machte schließlich die „Stärkung des Landes“ zur normativen Grundlage für die Kulturpolitik und etablierte es als neues übergreifendes Thema für die Kulturproduktion. Hierdurch führte es nicht nur Kulturwirtschaft und Propagandakultur auch theoretisch zusammen, sondern schuf die Voraussetzung für eine erneute Deckung von Zensur- und Propagandakriterien – diesmal allerdings nicht unter dem Vorzeichen

des Klassenkampfes, sondern **nationalistischer Bestrebungen**. Zumindest im Filmsektor scheint sich diese neue Legitimationsgrundlage auch mit den filmindustriellen Entwicklungen zu decken, denn es gibt eine erhöhte Bereitschaft für den inländischen Markt zu produzieren, den chinesischen Film in der Welt zu stärken und letztendlich auch die Zensurkriterien einzuhalten.

Die flexible Doppelmoral der chinesischen Zensur, die sich aufgrund der Zugeständnisse für eine kommerziell wettbewerbsfähige chinesische Kulturwirtschaft immer weniger mit dem Argument des Schutzes der öffentlichen Moral begründen lässt, trifft auch ausländische Kulturprodukte und hat bereits zu Beschwerden durch die WTO geführt. Diese lassen sich aber bisher noch mit kleineren Eingeständnissen bei den Importquoten abwehren. Im Inland wird dem Auseinanderklaffen von ideologischer Zensurbegründung und Zensurpraxis mit Aufrufen für eine sozial verantwortlichere Kulturproduktion begegnet. Um zu verstehen, warum etwa im Filmsektor sogar Blockbuster-Produzenten diesem Aufruf folgen und einen Schritt weit von den international erfolgreichen, blutigen Historiendramen abgerückt sind, ist auch der weiter unten beschriebene Kontrollmechanismus zu betrachten, der darin besteht, einzelne Personen in Netzwerke mit politischen Funktionären einzubinden.

### **Kontrolle der Verbreitungschanäle**

Die Verbreitungschanäle für Kulturprodukte erhalten traditionell besondere politische Aufmerksamkeit, denn durch sie lässt sich letztendlich steuern, wer welche Produkte wann konsumieren kann. Im Filmsektor betrifft dies vor allem die Vorführung in Kinos und die Ausstrahlung im Fernsehen, im Musiksektor den Rundfunk sowie Konzerte. Internet und Mobilfunk sind als relativ neue Verbreitungschanäle hinzugekommen, für die auch neue Kontrollmechanismen geschaffen wur-

den. Der Vertrieb von Datenträgern ist dagegen hauptsächlich vom Schwarzmarkt beherrscht.

Im Filmsektor ist die über das Zensurverfahren zu erwerbende **Vorführungsgenehmigung** die erste Kontrollinstanz, denn diese kann auch zwischen verschiedenen Märkten differenzieren, etwa inländischem und ausländischem, und beinhaltete lange sogar Angaben über die Zahl der zu vertreibenden Kopien. Mit der Aufgabe des staatlichen Distributionsmonopols in den 1990er Jahren und der politischen Förderung der privaten Filmwirtschaft seit den 2000er Jahren sind solche direkten Eingriffe in den Markt aber weitgehend verschwunden. Dafür berät das Filmbüro die Unternehmen heutzutage in Marktfragen – ein Angebot, das gerne angenommen wird, da das Büro nicht nur einen Überblick über sämtliche offiziell angemeldeten Filmprojekte hat, sondern auch über die neuesten politischen Entwicklungen und Gesetze. Es bleibt ihm somit ein gewisser indirekter Einfluss auf Produktions- und Vertriebsentscheidungen. Ausländische Filme, die unter der Bedingung einer Einnahmenaufteilung importiert werden, also solche, von denen hohe Einnahmen und eine weite Verbreitung erwartet werden, unterliegen nach wie vor einer Importquote, die zurzeit 20 Filme im Jahr beträgt.

Allerdings sind es eher die **unausgereiften Distributions- und Vorführungsbedingungen** sowie der Schwarzmarkt, welche die eigentliche Beschränkung für die Verbreitung von verschiedenartigen Filmen aus dem Aus- und Inland bedeuten. So wird die Importquote bisher kaum ausgeschöpft. Der Bau moderner Multiplexkinos, oft mit ausländischer Beteiligung, sorgt zwar derzeit noch für wachsende Einnahmen auf dem **städtischen Filmmarkt**, aber die Vorführung beschränkt sich meist auf Blockbuster. Der DVD-Verkauf und -Verleih ist, ganz im Gegensatz zu anderen Filmmärkten weltweit, irrelevant. Dafür unternimmt die Regierung seit Ende der 1990er Jahre große

Anstrengungen, die **Verbreitung von Filmen in ländlichen Gebieten** wieder zu verbessern. Im Jahr 2007 waren bereits über 80 Prozent des chinesischen Filmpublikums Besucher von Filmvorführungen auf dem Land. Da es sich hierbei meist um Regierungsprojekte handelt, erfolgt auch eine direktere Kontrolle der verbreiteten Filme. Eine weitere Kontrollmöglichkeit stellt interessanterweise auch die Förderung des digitalen Films dar, denn die Filme sind vor allem staatlich produziert und gehören meist sogar zum klassischen Propagandagenre, wie etwa Revolutions- und Militärfilme. Die meisten ausländischen Filme lassen sich auf den chinesischen digitalen Leinwänden dagegen gar nicht abspielen, da die chinesische Technologie nicht international anerkannt ist. So bleibt der größte Teil des Filmmarktes auch unter marktwirtschaftlichen Bedingungen erstaunlich weitgehend kontrolliert.

Im Musiksektor führen die geringen Einnahmen, die sich mittlerweile mit dem Verkauf von Musik-CDs oder der rechtlichen Verfolgung von Raubkopierern machen lassen, zum einen zu der bereits genannten Verlagerung der Musikproduktion auf den inhaltlich beschränkten **digitalen und mobilen Markt**, und zum anderen erhält, ähnlich wie auch weltweit, der **Konzertmarkt** wachsende Bedeutung. Konzerte aber sind aufgrund ihrer potentiellen propagandistischen Wirkungskraft aufs Strengste reglementiert. Erst 2005 verhalfen wichtige Änderungen dem Konzertsektor zu einem Aufschwung. Seither dürfen Künstler auch alleine Konzerte abhalten, der Geschäftsbereich für Manager wurde erweitert und eine ausländische Beteiligung an Managementorganisationen und Veranstaltungs-orten erlaubt. Die Beschränkungen für Konzertauftritt, Themenwahl und Plakate aber blieben erhalten und wurden zum Teil noch verstärkt. Zudem bedeutet die Hinwendung zu größeren, offiziellen Veranstaltungen zunächst einmal eine zunehmende Anerkennung der

staatlichen Konzertbestimmungen durch die Organisatoren und eine Abwendung von inoffiziellen Kleinveranstaltungen, die nun stärker kontrolliert werden.

Als traditionell wichtiges Propagandainstrument gehört der Rundfunk zu den besonders streng kontrollierten Verbreitungskanälen, obwohl in der Reformzeit auch seine Funktionen für wirtschaftliche Entwicklung und Unterhaltung wuchsen. Es gibt nach wie vor **nur staatliche Radio- und Fernsehstationen**, und die Schaffung von großen Medienkonzernen war der Versuch die Kontrolle über den Rundfunk wieder stärker zu zentralisieren. Allerdings boten sich im Zuge der Kommerzialisierung der Massenmedien nichtsdestotrotz vermehrt Möglichkeiten für die Verbreitung verschiedenster Film- und Musikprodukte, wenn auch zunächst vor allem lokal. Seit Kurzem ist aber eine Trendwende im Umgang mit der zum Teil geförderten und lange zumeist weithin akzeptierten Koexistenz von Propaganda und Unterhaltung in den Massenmedien zu verzeichnen. Ähnlich wie im Film- und Musiksektor wurde durch die Legalisierung der privaten Programmgestaltung im Jahr 2004 durch das Zulassungsverfahren für private Firmen eine neue Kontrollinstanz eingeführt. Und Ende 2009 kam es geradezu zu einem **Regulierungsschub**, der die Reglementierung der bisher vernachlässigten kommerziellen Unterhaltungsinhalte in den Massenmedien zum Ziel hatte.

Auf den Film- und vor allem den Musiksektor wirkt die chinesische Rundfunkumgebung in doppelter Hinsicht: Zum einen haben die im Zuge der Reformen gewachsenen Möglichkeiten für die Platzierung von Inhalten zu einer **Zunahme der Selbstzensur** geführt. Zum anderen ist die freiwillige Regelbefolgung nur unter Beachtung der Dauerhaftigkeit der Medienkontrolle zu verstehen. Seit Mao Zedong volkstümliche Elemente in seine Propagandakultur integrierte und alternative Kulturformen streng reglementierte, hat die **KPCh eine**

**dominante Rolle in der Geschmacksbildung** eingenommen, die heutzutage zwar abgeschwächt, aber nach wie vor spürbar ist. Mittlerweile führt die Liberalisierung des Marktes zu einer bereitwilligen Anpassung der Produktion an die bestehenden Konsummuster, welche somit fortgeführt, aber immer weniger mit einer Beeinflussung durch die Regierung in Zusammenhang gebracht werden.

### **Politische Einbindung von Einzelpersonen und Schwächung kollektiver Interessenrepräsentation**

Zuletzt sei noch ein Kontrollmechanismus erwähnt, der unter Mao Zedong von großer Bedeutung für die Kulturkontrolle war und heutzutage in angepasster Form wieder verstärkt Anwendung findet – die gezielte Einbindung von Einzelpersonen in die politische Umgebung. Nach Gründung der Volksrepublik geschah dies durch die Kooptation von Künstlern in die staatliche Kulturverwaltung, ihre Einbindung in professionelle Vereinigungen, aber auch durch die Verunglimpfung Einzelner in politischen Kampagnen. Während solche persönlichen Angriffe seit Beginn der 1980er Jahre nicht mehr zum Repertoire der KPCh gehören, werden in den letzten Jahren doch die Beziehungen der Regierung selbst zu Vertretern der privaten Kulturwirtschaft und unabhängigen arbeitenden Künstlern wieder enger.

Seit 2003 haben Behörden in China die Auflage erhalten, mehr im Dienstleistungsbereich zu tun. Dies schließt eine gleichberechtigte Behandlung von staatlichem und privatem Sektor ein und soll die Transparenz der Regierungsarbeit erhöhen. Gleichzeitig werden vermehrt auch private Firmenchefs und Künstler zu Diskussionsforen und ähnlichen offiziellen Veranstaltungen geladen. Die Folge sind **zunehmende persönliche Verbindungen** zwischen politischen Funktionären und Privatpersonen im Kulturbereich, die eine neue indirekte Einflussmöglichkeit auf Produktions- und Vertriebsentscheidungen bedeuten.

Besonders deutlich wird dies am Beispiel des Filmbüros, in welchem die Veränderungen mit einem personellen Umbau unterstützt wurden, in dessen Zuge mehr Posten mit Personen mit filmindustrieller Erfahrung besetzt wurden. Seither wird das **Filmbüro** auch von privaten Produzenten und unabhängig arbeitenden Regisseuren für eine Vielzahl an Zensur- und Marktangelegenheiten kontaktiert und **als Beratungsorgan anerkannt**. Unter dem Eindruck wirtschaftlicher Liberalisierungsmaßnahmen und den genannten Veränderungen im Zensursystem lässt sich mittlerweile sogar von einer neuen Ebene der Kooperation zwischen Regierung und Filmwelt sprechen.

**Lobbying** über direkte persönliche Kontakte ist eine relativ effiziente Form der Interessenvertretung in China, so dass die entstandenen und ausgebauten Netzwerke zwischen Regierung und Kulturwirtschaft auch eine politische Einflussmöglichkeit für Künstler und Produzenten bedeuten. Allerdings kann dieser Einfluss nur für konkrete Einzelprobleme genutzt werden, und bei Veranstaltungen bestimmt die Regierung die Agenda. Das **Verbändewesen** ist im Gegensatz dazu **unterentwickelt**, und der Filmproduzentenverband etwa nimmt nur die einflussreichsten privaten Firmen auf und fördert eher die individuelle Kontaktaufnahme als die kollektive Interessenrepräsentation. Selbst im sehr viel besser und relativ unabhängig organisierten privaten Musiksektor schwächt die Zunahme an Möglichkeiten für individuelles Lobbying mittlerweile das Engagement für den Ausbau kollektiven Handelns und den Aufbau einer unabhängigen Interessenorganisation. So verhindert die Einbindung von Einzelpersonen gesellschaftliche Gruppenbildungsprozesse, und ermöglicht gezielt eine Einflussnahme auf Produktions- und Vertriebsentscheidungen und sogar Sanktionen.

### Auf dem Weg zu einer neuen Massenkultur?

In Anbetracht der Veränderungen in den verschiedenen Bereichen der Kulturkontrolle, von denen hier einige vorgestellt wurden, lässt sich dem politischen System eine **immense Anpassungsleistung** attestieren. Nach den eher uneinheitlichen Anpassungsversuchen der ersten Jahrzehnte der Reformzeit scheint sich in den letzten Jahren ein umfassenderer Ansatz durchzusetzen, der die Trennung von wirtschaftlichen und propagandistischen Zielen in der Kulturpolitik, wie er nach der Anerkennung einer Kulturwirtschaft unter Jiang Zemin zunächst entstanden war, wieder aufhebt und vielmehr versucht, die unterschiedlichen Strömungen im Kultursektor unter der Konzeption einer neuen nationalen Kultur zu fassen. Die **Anlehnung an den umfassenden Propagandaansatz Mao Zedongs** aus den 1940er Jahren ist dabei erstaunlich und verweist auf den Anspruch der KPCh auch unter **marktwirtschaftlichen Bedingungen** ihre kulturelle Hegemonie zu bewahren und zu erneuern.

Einige Kontrollinstrumente, wie die zentralistische Planwirtschaft, die Organisation aller offiziellen Künstler in professionellen Vereinigungen oder politische Hetzkampagnen, stehen heutzutage nicht mehr zur Verfügung. Nichtsdestotrotz hat es die KPCh geschafft, viele der destabilisierenden Einflüsse des Reformprozesses auf die Kulturkontrolle wieder abzuschwächen oder zu beheben, und sich die Bedingungen des kommerzialisierten Kulturmarktes sogar zunutze machen, um die Kulturkontrolle noch zu verstärken. Verantwortlich dafür sind nicht nur **neu geschaffene Kontrollinstrumente**, sondern auch die **Anpassung einiger zentraler maoistischer Kontrollinstrumente** an die neuen marktwirtschaftlichen Bedingungen des Kulturgeschäfts.

In den politisch und propagandistisch wichtigsten Kulturbereichen, wie etwa dem Filmsektor, konnte die KPCh die Dominanz des

staatlichen Sektors erhalten, und auch in anderen Sektoren wird seine Wettbewerbsfähigkeit durch Konzernbildungen zunehmend gestärkt. Unter marktwirtschaftlichen Bedingungen wird aber gleichzeitig auch die freiwillige Partizipation oder zumindest Einhaltung der Eckpfeiler der anvisierten Kultur durch die Kulturschaffenden selbst entscheidend. Hierfür hat die KPCh zum einen die Kriterien für die Produktion von Propagandakultur aufgeweicht und somit einer erweiterten Kulturförderung die Tore geöffnet, die auch mehr Kulturschaffende in den staatlichen Einflussbereich rückt. Zum anderen hat die Liberalisierungswelle zu Beginn der 2000er Jahre die inoffizielle Kulturproduktion stark reduziert. Die Zulassungsverfahren für Unternehmen wurden zu einem wichtigen Kontrollinstrument, das zunehmend kleine Unternehmen diskriminiert. Gleichzeitig haben die industrieorientierten Reformen und die neue Dienstleistungsorientierung in den Verwaltungsorganen bei vielen Kulturschaffenden bereits das Bild einer grundsätzlich unterstützenden Regierung hinterlassen. Politische und ideologische Kontrolle von Kultur sind kaum mehr Thema. Vielmehr werden fast ausschließlich die durch den Schwarzmarkt erschwerten Marktbedingungen verantwortlich gemacht für den schwachen und inhaltlich homogenen Konsum kultureller Produkte in China. Der Markt bzw. das Konsumverhalten der Chinesen wird sogar als Begründung für propagandistische Produktionsentscheidungen und Selbstzensur angeführt.

Wohin jedoch führt die gestärkte Kontrolle die chinesische Kulturproduktion? Die von der Regierung propagierte neue nationale Kultur ist nicht genau definiert und beruft sich auf bestimmte ideologische Elemente genauso wie auf den kommerziellen Mainstream. Statt einer Massenkultur im maoistischen Sinne scheint hier eher eine Homogenisierung gerade so weit anvisiert, dass sich die KPCh als Hüter der kulturellen Entwicklung nach innen

und außen behaupten kann. Allerdings birgt die Verschmelzung von Propaganda und Zensur, ähnlich wie zu Maos Zeiten, auch heute wieder die **Gefahr der Unterdrückung von Kreativität**. Der halbherzige Kampf gegen Produktpiraterie, die politische Präferenz für seichten Mainstream und die Beschränkung von inländischer Nischenproduktion und ausländischen Impulsen schaffen einen chinesischen Kultursektor, der zwar leichter kontrollierbar und ideologisch lenkbar ist, dem aber die Grundlage für zukünftige kreative Entwicklung entzogen wird.