

Holz- und Königswege zur Republik: Diskussionen um eine chinesische Fernsehserie *

Gotelind Müller

This article deals with a Chinese television drama broadcast in 2003 during the SARS crisis which sparked heated debates because it challenged the official narrative regarding Chinese modern history: *Zou xiang gonghe* or "Towards the Republic". On the surface, the TV drama deals with Chinese history from 1890 to 1917, describing the historical vicissitudes leading to the abolishment of the imperial system, the establishment of the Chinese Republic and the problems with which the latter had to struggle in its formative phase. Still, the decidedly unconventional way in which historical figures and events were presented and construed generated the impression that the TV drama's agenda was more complex than a mere re-enactment of history for entertainment. During the period when this monumental and extremely expensive drama was broadcast, critics and supporters of the drama started to clash on a number of issues, and the drama was eventually dropped from the programme, which again added fuel to the debate. This article considers the context of the drama and its production, the problematic relationship between the entertaining and educational functions of Chinese television and the purported "new" historiography as portrayed by the drama. It also analyses the public debate, its participants and their arguments in order to figure out implicit meanings and the broader implications for diverging visions of China's future as a nation.

Einleitung

Im Frühjahr 2003 lief im Zentralen Chinesischen Fernsehen (CCTV = China Central Television) eine auf 60 Folgen geplante, in der Fernsehfassung dann 59-teilige Fernsehserie an, die – laut Aussagen der Serienmacher – in Form eines nationalen tragischen Heldenepos eine „neue Geschichtssicht“ auf eine der bewegtesten und problematischsten Phasen in Chinas neuerer Geschichte präsentieren wollte, nämlich der Zeitspanne von 1890 bis 1917.¹ In diese Zeit fielen einschneidende Ereignisse wie der Erste Chinesisch-Japanische Krieg 1894/95, die so genannte „Hundert-Tage-Reform“ 1898 und ihr brutales Ende, die Boxerkrise 1900 und das abschließende Boxerprotokoll 1901, dessen Folgen China bis in die 1940er Jahre belasteten; die Abschaffung des konfuzianischen Prüfungssystems 1905, die republikanische Revolution 1911/12, die das über 2000-jährige Kaiserreich beendete, der Versuch des Yuan Shikai, sich selbst zum Kaiser zu machen, was schließlich durch seinen Tod 1916 endgültig vereitelt wurde, und 1917 der Versuch einer Restauration durch Wiedereinsetzung des letzten Qing-Kaiser. Der Titel der Serie,

* Der Artikel basiert auf einer Lehrveranstaltung zur Fernsehserie „Zou xiang gonghe“ im Sommersemester 2005 in Heidelberg, mit deren Teilnehmern eine Webseite zur Serie erstellt wurde (<http://www.sino.uni-heidelberg.de/representations/gonghe/gonghe.html>), und einem Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung „Konstrukt Nation – Ostasiatische Perspektiven“ im Sommersemester 2006 an der Universität Heidelberg.

¹ Vgl. das Vorwort von Liu Wenwu und Luo Hao zum Drehbuch (Sheng/Zhang 2003), datiert auf den 10. Dezember 2002.

Zou xiang gonghe 走向共和 („Auf dem Weg zur Republik“ oder „Unterwegs zur Republik“)² suggeriert, dass diese Zeitspanne unter dem Gesichtspunkt des *nation-building* präsentiert werden sollte. Dass dabei auch die ersten Jahre der Republik (1912–1917) mit inbegriffen sind, und nicht etwa die Gründung der Republik den krönenden Abschluss bildet, suggeriert aber auch, dass die formale Ausrufung der Republik nicht als hinreichendes Merkmal für eine Bewältigung des *Nation-building*-Problems gewertet wird. Selbst die Vermutung, dass die Niederschlagung des letzten Restaurationsversuchs 1917 den Abschluss des Alten bilde, bestätigt die Serie nicht wirklich, da sie mit einer Rede von Sun Yatsen (s.u.) endet, der das Gelingen eines *nation-building* irgendwann in der Zukunft erhofft.

Die Fernsehserie, die nach vierjähriger Drehzeit vom 12. April bis zum 18. Mai 2003 zur besten Sendezeit lief und der zusätzlich durch die in China sich gerade zuspitzende SARS-Krise mit Reisebeschränkungen und zeitweiligen Ausgehverboten hohe Einschaltquoten (bis zu 43%)³ sicher waren, sah sich jedoch zunehmend mit Schwierigkeiten konfrontiert, da das von ihr vermittelte Geschichtsbild in vielerlei Hinsicht nicht dem entsprach, was landläufig wie offiziell über die betreffende Zeit und ihre Akteure gedacht wurde. Entsprechend kam es nach der Ausstrahlung der ersten Folgen bald zu öffentlichen Diskussionen in Printmedien wie (vor allem) auch im Internet, wo mehrere *Zou-xiang-gonghe*-Foren eigens eingerichtet wurden, was schließlich auch die Obrigkeit auf den Plan rief: die noch nicht ausgestrahlten Folgen mussten zunehmend geschnitten werden, die geplanten üblichen zeitversetzten Wiederholungen der Serie in Provinzsendern wurden abgesetzt. Auf diese Weise wurden bei der Ausstrahlung der Serie im Zentralen Fernsehen die ursprünglich 47-minütigen Folgen am Ende gekürzt und schneller hintereinander geschaltet, um die Serie zumindest in „trunkierter“ Form noch vor der endgültigen Absetzung zu Ende zu bringen, wodurch schließlich bis zu drei Folgen am Tag gesendet wurden. (Offizieller Anlass für die Absetzung war dann die Drohung mit einer Privat-Klage und Forderung nach öffentlicher Entschuldigung der Enkelin einer Nebenfigur wegen „ehrverletzender“ historisch ungerechtfertigter Darstellung ihres Großvaters.⁴) Allerdings gab es das dreibändige Drehbuch zur Serie, das direkt im Vorfeld der Ausstrahlung als Werbung in den Buchläden auflag, sowie bald die VCD-Version mit den 59 Folgen sowie dann eine DVD-Version mit den

² Andere Übersetzungen wie „Der Weg in die Republik“ suggerieren eine Abgeschlossenheit des Vorgangs, der das Dynamische und Offene des verbalen Ausdrucks im Original nicht transportiert, was für Interpretationsmöglichkeiten bezüglich der „Aussage“ der Serie durchaus von Belang ist.

³ Vgl. Niedenführ (2005: 80) unter Berufung auf das chinesische TV-Jahrbuch 2004. Die Einschätzung einer CCTV-Umfrage (CCTV 2006) stufte die Einschaltquote als nicht so hoch ein.

⁴ Bei dem besagten Großvater handelte es sich um den Qing-Beamten Zhao Qilin, dessen Heimatprovinz Hu'nan denn auch die potentielle Klägerin unterstützte.

ursprünglichen 60 Folgen käuflich zu erwerben. Trotz der zwischenzeitlichen Absetzung wurde die Serie daher auf diesem Wege weiterhin verbreitet.⁵

Die Macher der Serie waren überwiegend erfahrene Fernsehleute, die bereits zuvor erfolgreich historische Fernsehserien produziert hatten, namentlich eine ähnlich monumentale über den Hof des Yongzheng-Kaisers der Qing (in 44 Folgen), die gute Gewinne eingespielt hatte. Dabei zogen sie jeweils Fachhistoriker wie Parteivertreter als Berater heran, und die Yongzheng-Serie hatte in der VR China wie in Hongkong und Taiwan sehr großen Anklang gefunden. Außerdem sind historische Fernsehserien beim chinesischen Publikum generell sehr beliebt, ob im so genannten „ernsthaften“ (*zhengju*) oder im „parodierenden“ Genre (*xishuoju*). Was also war verantwortlich dafür, dass diese neue Serie nun plötzlich für so viel Wirbel sorgte?

Allgemeine Rahmenfaktoren: Geschichtserziehung und zeitlicher Kontext

Geschichtserziehung findet in China – wie anderswo – primär in der Schule statt. Nach Maßgabe der verantwortlichen Stellen sollen Schüler in der VR China vor allem Patriotismus und Vaterlandsliebe erlernen mit dem Ziel, sich aktiv am Aufbau einer modernen sozialistischen Gesellschaft zu beteiligen, was nur durch ein „korrektes“ Geschichtsbild unter dem Leitgedanken des historischen Materialismus möglich sei.⁶ Wie dieses „korrekte“ Geschichtsbild im Einzelnen aussehen soll, wird in verbindlichen Leitlinien und Lehrplänen festgeschrieben, den Lehrern anhand diverser Materialien und Unterrichtshilfen nahe gebracht und für die Schüler kondensiert in offiziellen Geschichtsbüchern, die von Autorenkollektiven nach Auftrag erstellt und für den Schulgebrauch freigegeben werden. In der Regel gibt es hier kaum Auswahl, sondern in (fast) allen Teilen Chinas wird in der entsprechenden Alterstufe das gleiche Lehrbuch benutzt.⁷ Dieses „korrekte“ Geschichtsbild ändert sich nur mit den politischen Vorgaben, weshalb Geschichtsbücher heu-

⁵ Die Rechte an der Serie wurden 2005 nach Hongkong verkauft. Im Übrigen gibt es inzwischen sogar kurze Wikipedia-Einträge zur Serie auf Chinesisch und Japanisch, was die Wirkmächtigkeit der Serie auf eigene Weise dokumentiert (Eintrag auf Chinesisch: zh.wikipedia.org 2006; Eintrag auf Japanisch: ja.wikipedia.org 2006).

⁶ Die grundlegenden Vorgaben sind *Jiunian yiwu jiaoyu quanrizhi chuji zhongxue lishi jiaoxue dagang* (2000) für die untere Mittelschule (nach der sechsjährigen Grundschule weiterer dreijähriger Teil der Pflichtschulzeit) bzw. für die obere Mittelschule (darauf aufbauend) *Quanrizhi putong gaoji zhongxue lishi jiaoxue dagang* (2002) sowie *Quanrizhi yiwu jiaoyu lishi kecheng biao zhun* (2001) (Ausgabe für die untere Mittelschule und das Pendant für die obere Mittelschule). Die Texte sind alle über die Webseite des offiziellen Verlages Renmin Jiaoyu (<http://www.pep.com.cn>) einsehbar.

⁷ Bei der unteren Mittelschule gibt es für die Küstenprovinzen eine eigene Ausgabe. Auch hat Hongkong weiterhin eigene Schulbücher. Die weit verbreiteten „Standard“-Geschichtsbücher stammen vom Renmin-Verlag und sind ebenso über dessen Homepage (<http://www.pep.com.cn>) einsehbar.

te im Ton und gelegentlich in der Sache zwar etwas von älteren VR-Lehrbüchern abweichen, der Grundtenor über die hier zur Diskussion stehende Zeit sich jedoch kaum verändert hat⁸ und durch die feststehende Prüfungsart von Multiple-Choice-Fragen, für die Kurzformeln gepaukt werden, festgeklopft wird. Dies bedeutet, dass der chinesische Bürger (und Fernsehzuschauer) i.d.R. an diese offiziellen Schemata gewöhnt ist und diese mehr oder minder verinnerlicht hat, zumal der Geschichtsunterricht nach wie vor nicht auf das Infragestellen des Vorgegebenen ausgerichtet ist, sondern die korrekte Wiedergabe des Erlernten honoriert.⁹

Auf der anderen Seite zählen Pflichtschulbücher meistens nicht zur Lieblingslektüre von Kindern und Jugendlichen, weshalb in der heutigen medialisierten Welt der Einfluss des eingängigeren, unterhaltameren und bequemerem Fernsehens auf die Formierung eines tatsächlichen Geschichtsbilds kaum überschätzt werden kann. (Möglicherweise wird dieser Einfluss in Zukunft in China – ähnlich wie heute bereits in Japan – von Geschichtscomics verstärkt werden.) Dieser Bedeutung des Fernsehens tragen die Macher der Serie insofern Rechnung, als sie wiederholt betonen, dass ihr Ziel durchaus mit der offiziellen Aufgabestellung der Patriotismuserziehung konform gehe – sie sich also ihrer besonderen Verantwortung bewusst seien.¹⁰

Neben diesem patriotischen „Bildungsauftrag“ des Fernsehens beanspruchen die Macher der Serie aber auch für sich, den neuen Entwicklungen in der historischen Forschung Rechnung tragen zu wollen. Dieses Argument impliziert, dass Abweichungen vom normativen Geschichtsbild, wie sie die Serie präsentiert, letztlich die Lehrbücher disqualifiziert und nicht umgekehrt. Mit anderen Worten: Die Geschichtslehrbücher hinkten dem wissenschaftlichen Kenntnisstand hinterher, weshalb die Infragestellung ihrer Inhalte der Zuschauerbildung nütze. In der Tat lässt sich feststellen, dass die Serie in weiten Teilen einen Revisionismus in der Geschichtsschreibung popularisiert, der in China in den 1980er Jahren einsetzte und die so genannte Reformpolitik begleitete. Viele Wertungen sind daher an sich gar nicht neu, doch kommt ihnen durch den Verbreitungsgrad via Fernsehen offensichtlich eine größere Brisanz zu, da wissenschaftlicher Diskurs und landläufiges

⁸ Für viele Darstellungen und Wertungen ist nach wie vor der ursprüngliche Bezugspunkt Fan Wenlan (1949) geblieben. Fan (1893–1969) war der Doyen der marxistischen Geschichtswissenschaft in China.

⁹ Trotzdem mag man anmerken, dass zumindest in den neuesten staatlichen Vorgaben der „Einwerbung“ der Akzeptanz von Schülerseite durch einen variableren Unterrichtsstil höhere Bedeutung zugemessen wird (vgl. Müller 2007). Hier zeitigen die in den 1990er Jahren durchgeführten Untersuchungen zu diversen westlichen Schulsystemen gewisse Früchte. Im Hintergrund steht aber auch die zuweilen geäußerte Sorge, dass der Zusammenbruch der Sowjetunion seinen Anfang in der Geschichtsrevision gehabt habe, weshalb an der Betonung der „Korrektheit“ festgehalten wird.

¹⁰ So etwa Gao Jianmin, Leiter der künstlerischen Abteilung bei CCTV und Mit-Planer der Serie, in *Jiefang ribao*, 2. April 2003 (zitiert in Fang 2003: 4).

Geschichtsbild sich sonst kaum berühren.¹¹ Nebenbei bemerkt war Anfang 2006 die ebenfalls weithin sichtbare Kritik eines in Kanton lehrenden Historikers und so genannten „public intellectual“ Yuan Weishi an „verdrehenden Darstellungen“ (Yuan 2006) in Geschichts-Schulbüchern in einer Beilage (*Bingdian*) zur auflagenstarken offiziellen „Jugendzeitung“ (*Zhongguo Qingnian bao*) Anlass für ein zeitweiliges Verbot der Beilage und die Entfernung ihrer Redakteure. Dabei war auch hier nur vom Kenntnisstand die Rede, welcher in der chinesischen Geschichtswissenschaft weit verbreitet ist, aber mit der pikanten Zusatzfrage, wieso im ebenso chinesischen benachbarten Hongkong die Lehrbücher hier die Fakten eigentlich besser darstellten.

Für die Macher der Serie war aber neben den genannten beschworenen Aspekten des „Dienstes“ an Bildung und Wissenschaft selbstredend auch der der Vermarktung von Bedeutung, welche unter Umständen auch mit inhaltlichen Kompromissen zugunsten von Unterhaltungswert unter dem Anspruch auf „künstlerische Freiheit“ erkaufte wurde. An diesem Spannungsverhältnis sollten dann auch zahlreiche Kritiken ansetzen.

Ein weiterer wichtiger Faktor, um die Diskussionen um die Serie einordnen zu können, ist aber auch der zeitgeschichtliche Rahmen der Ausstrahlung der Serie: sie erfolgte gerade zu dem Zeitpunkt, als in China die Macht von der so genannten „dritten Führungsgeneration um Jiang Zemin“ übergang auf die „vierte Führungsgeneration um Hu Jintao“, den heutigen Staatspräsidenten. In wieweit dieser Übergang hinter den Kulissen so reibungslos ablief wie vor denselben, ist fraglich. In jedem Fall wurden in den Diskussionen um die Serie immer wieder entsprechende aktuelle Parallelen gezogen.

Ferner bildete die bereits genannte SARS-Krise einen wichtigen zeitgeschichtlichen Rahmenfaktor, da sie die frischgebackene „vierte Führungsgeneration“ vor ein großes Legitimationsproblem stellte und China in dieser heiklen politischen Übergangsphase auch noch ins Rampenlicht der Weltöffentlichkeit rückte.

Besonderheiten der Geschichtsdarstellung in der Serie: Fallbeispiele

Die Diskussionen um die Serie entzündeten sich primär an der Darstellung einzelner historischer Schlüsselfiguren, die in signifikantem Kontrast zu ihrer Schulbuch-Darstellung standen, während andere bemerkenswerte Phänomene kaum weiter thematisiert wurden. Im Folgenden wird eine Auswahl auffälliger Darstellungen kurz vorgestellt:

Fall 1: Li Hongzhang

Am heftigsten provozierte Zuschauer wie Fachleute die Darstellung eines der einflussreichsten Beamten Chinas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Li

¹¹ S. auch Niedenführ (2005: 84).

Hongzhang. Li war Vertreter einer pragmatischen Politik, befürwortete die Orientierung am Westen und führte die meisten heiklen Verhandlungen mit dem Ausland. Das typische Li-Hongzhang-Bild in China ist negativ: seine Kurzdefinition lautet „Landesverräter“ (*maiguozei*). Konkret wird ihm die Beteiligung an der Niederschlagung der als „Vorläufer“ der Kommunisten und Kulminationspunkt der traditionellen „Bauernaufstände“ bewerteten Taiping-Bewegung Mitte des 19. Jahrhundert vorgeworfen, sowie die Unterzeichnung der beiden „Schandverträge“, nämlich des Vertrags von Shimonoseki (1895, nach dem Ersten Chinesisch-Japanischen Krieg) und des Boxerprotokolls (1901). Er sei stets nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht gewesen (Stichwort „Bestechlichkeit“, u.a. von russischer Seite) und habe daher die korrupte Qing-Herrschaft aus Eigennutz gestützt. In gängigen Schulbüchern ist er daher weder eines eigenen Porträts (das man nach wie vor tendenziell positiv besetzten Figuren zubilligt) noch einer längeren biographischen Notiz würdig, sondern wird im Textverlauf abgehandelt. Ein erstes Anzeichen der Übernahme der seit den 1980er Jahren in Chinas Historikerkreisen vorgenommenen neutraleren Neubewertung Lis in die Schulbücher ist jedoch sein Auftauchen im ebenfalls seit den 1980er Jahren positiver gewerteten Kapitel über die „Selbststärkungsbemühungen“ Chinas in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Da die Selbststärkungsbewegung als eine Parallele zu den Modernisierungs- und Reformbemühungen der 1980er Jahre unter Führung Deng Xiaopings gesehen wurde, suggeriert seine Erwähnung in diesem Zusammenhang, dass Li immerhin gewisse Verdienste für die Modernisierung Chinas erworben habe.

In der Serie wird Li nun zum tragischen Helden des ersten Teils und taucht selbst nach seinem Tod (Ende 1901) immer wieder als Legitimationsfigur auf. Er ist zwar betagt, aber weltoffen (im Gegensatz zu den erzkonservativen Starrköpfen am chinesischen Hof), würdevoll, schlau, erkennt meist im Voraus die wahren Absichten anderer, opfert sich auf für sein Land und ist somit durch und durch Patriot, aber in sehr menschlicher, vernünftiger und gütiger Weise. Bei den Verhandlungen in Shimonoseki und beim Boxerprotokoll holt er das Beste für China heraus, hält aber trotzdem seinen Kopf für die in beiden Fällen von ihm nicht befürworteten Kriege hin und lädt bewusst die Schande der Vertragsunterzeichnung als Opferlamm auf sich.

Während Fachhistoriker diese positivere Darstellung Lis an sich als konform mit der neueren Geschichtsschreibung sehen, wird dennoch die Verdrehung von zahlreichen Details moniert, die damit deutlich über das Ziel einer Abschwächung des hergebrachten Images des Bösewichts hinausschieße. Von Zuschauerseite dominiert der Schock über die „Umwertung der Werte“, aber zuweilen wird auch zum Ausdruck gebracht, dass dann wohl etwas mit der normativen Geschichtssicht in den Schulbüchern nicht stimmen könne.¹²

¹² Vgl. etwa Du (2005).

Fall 2: Cixi

Die Kaiserinwitwe Cixi, in deren Händen die reale Macht in der meisten Zeit zwischen 1861 und ihrem Tod 1908 lag, gilt ebenfalls in offizieller Lesart als eindeutig negative Figur. Ähnlich wie im alten China wird auch heute weibliche Herrschaft per se als illegitim empfunden. Cixi steht hier in einer Reihe mit der Han-Kaiserin Lü (gest. 180 v.Chr.) und Wu Zetian (624–705 n.Chr.) der Tang-Zeit (die als einzige Frau in Chinas Geschichte den Thron selbst bestieg). Abgesehen von der Frage der Legitimität der Machtausübung Cixis von „hinter dem Vorhang“ wird sie jedoch auch für mehrere folgenreiche Entscheidungen verantwortlich gemacht, da sie den Kern der „Erzreaktionäre“ am Hof gebildet habe: sie sei abergläubisch, grausam, machtbessessen und xenophob gewesen. Außer dem blutigen Coup gegen die 100-Tage-Reform habe sie nicht zuletzt das Boxerdesaster zu verantworten, da sie den acht Alliierten den Krieg erklärt hatte. Im Gegensatz zu Li Hongzhang wird ihr im Schulbuch jedoch ein Porträt zugestanden, allerdings findet sie ihre primäre Abhandlung im Rahmen ihrer „Machtergreifung“ 1861.

In der Serie wird Cixi als zwar kapriziös, jedoch nicht gefühllos und in jedem Falle als mit politischem Instinkt begabt geschildert. Die mütterlichen Aspekte (die Schauspielerin ist auf Mutterrollen spezialisiert) werden ebenso betont wie ihre weibliche Verletzlichkeit. Viele der fatalen Entscheidungen seien, so wird suggeriert, nur gefallen, weil Cixi sich um das Ansehen der Dynastie und ihrer mandschurischen Vorfahren gesorgt habe. Sie erscheint somit als Frau und als eine ihrer historischen Rolle bewusste Politikerin. Außerdem wird deutlich gemacht, dass es am Hof im Grunde keine Alternative zu Cixi gab. Nach ihrem Tod fällt entsprechend alles auseinander. Sie (die „Konservative“) und Li Hongzhang (der „Weltoffene“) repräsentieren damit den letzten Höhepunkt einer an sich respektablen Geschichte vor dem Niedergang ins Chaos – keine sehr optimistische Sicht für den Weg in die Republik.

Ähnlich wie bei Li Hongzhang hat sich unter Fachhistorikern mittlerweile ein differenzierteres Cixi-Bild etabliert, das nicht zuletzt die nach dem Boxerdesaster eingeleitete „Neue Politik“ als zwar späten, aber prinzipiell richtigen Schritt wertet. Allerdings werde auch hier zugunsten einer Loslösung vom bisherigen Image im Detail phantasiert. Die Zuschauer wiederum stießen sich an der ungewohnt sympathischen Cixi-Darstellung bis hin zu dem Vorwurf, dass die Schauspielerin „zu schön“ sei, was bei einer negativen Figur als nicht angebracht empfunden wurde. Ganz offensichtlich wirken hier die aus früheren Zeiten wohlbekannteren Schwarz-Weiß-Charakterisierungen nach.

Fall 3: Der Guangxu-Kaiser

Nach offizieller Lesart war der junge Guangxu-Kaiser eine schwache und bedauernswerte Figur, die sich nie von der Fuchtel Cixis, die ihn nach dem Tod ihres eigenen Sohnes de facto gegen alle Vorschriften als Kaiser eingesetzt hatte, befreien konnte und vermutlich von ihr kurz vor ihrem eigenen Ableben beseitigt

wurde, um ihm selbst den biologischen Triumph des Jüngeren nicht zu gönnen.¹³ Da er die Reform-Bewegung von 1898 unterstützt hatte, die in der VR-Geschichtsschreibung positiv gewertet wird, erscheint der Guangxu-Kaiser gängigerweise als tragischer Held, da er durch einen von Cixi angezettelten Coup d'état in Hausarrest kam und die ihm wenige Jahre zuvor übertragene Regierungsverantwortung wieder an Cixi abtreten musste.

In der Serie wird der Guangxu-Kaiser als jung und unerfahren charakterisiert. In der Tat erdrückt ihn die Übermutter-Figur der Cixi, doch fragt sich der Zuschauer, wie viel Sachverstand bzw. Qualifikation der Guangxu-Kaiser zum Regieren mitbringen würde, da er offensichtlich sehr beeinflussbar ist. Er träumt von der Erneuerung Chinas und setzt in jugendlichem Überschwang auf die Reformer, hat aber weder Macht noch Reife, sich durchzusetzen. Er wird in der Serie zunehmend mit dem japanischen Meiji-Tennō verglichen, der – obwohl ebenfalls noch relativ jung – durchsetzungsstark und dominant ist. Was der gefangene Guangxu-Kaiser erträumt, setzt der Tennō zielstrebig und konsequent in die Tat um.

Die Figur des Guangxu-Kaisers als solche wurde in den Diskussionen nur selten aufgegriffen, allerdings spielte sie eine Rolle in den vermuteten Hintergründen zur Absetzung der Serie: Das einer Mutter-Sohn-Beziehung ähnelnde Verhältnis von Cixi und dem Kaiser wurde als Parallele zum aktuellen Machtwechsel von Jiang Zemin zu Hu Jintao gesehen, da Jiang (wie Cixi) „hinter dem Vorhang“ weiter mitbestimmen wollte. Hu Jintao habe sich von der Darstellung des schwachen Guangxu-Kaisers provoziert gefühlt und daher gegen die Serie votiert.

Fall 4: Sun Yatsen

Sun gilt als „Vater“ der Nation, in der VR China wie – abgesehen von jüngsten Entwicklungen – auf Taiwan,¹⁴ und ist somit ein wichtiges Symbol für die Einheit Chinas, da seine Person auf die gemeinsame „revolutionäre“ Geschichte und Republikgründung verweist. Sun ist aus kommunistischer Sicht der Führer der „bürgerlich-demokratischen Revolution“ und somit direkter Vorläufer für die sozialistische Revolution. Entsprechend wird er im Schulunterricht als positive bedeutende Figur gewürdigt.

In der Serie wandelt sich Suns Bild im Verlauf der Folgen. Er wird zunächst eingeführt durch einen Besuch bei Kang Youwei, dem Kopf der 1898er Reformer, wo er linkisch versucht, diesen für seine revolutionären Ideen zu gewinnen, welche im Kontext als wirr und komisch erscheinen. Außerdem wird immer wieder seine südchinesische Herkunft betont, u.a. durch den Akzent wie auch durch sein Faible,

¹³ Die Serie bleibt bei der in Historikerkreisen weiterhin umstrittenen Frage, ob Cixi den Guangxu-Kaiser beseitigt habe oder nicht, zweideutig.

¹⁴ Die Demokratische Fortschrittspartei Taiwans, die den derzeitigen taiwanesischen Präsidenten stellt und auf eine eigene taiwanesischen Identität setzt, hat naturgemäß für den festländischen „Guomindang-Helden“ Sun keine großen Sympathien.

bei jeder Gelegenheit Kanton-Opern zum Besten zu geben, was bei der Darstellung einer „nationalen Ikone“ bemerkenswert ist. Sun wird ferner in einem fiktiven Besuch bei Li Hongzhang (er hatte – historisch gesehen – diesem nur geschrieben) gegen diesen gesetzt. Während er Li von seinen Revolutionsideen erzählt, gibt dieser ihm gutmütig etwas zu essen und schickt den Wirrkopf dann nach Hause. Auch die fiktive, jedoch symbolträchtige blutige Szene, in der Sun seinen Mandschu-Zopf unter Prügeln der Qing-Soldaten abschneidet (er tat dies realiter im sicheren Japan), wirkt wenig glaubwürdig und künstlich. Im übrigen sieht der Zuschauer einen ständig auf Geldsuche befindlichen Sun, der für seine fixe Idee die halbe Familie ruiniert, weder im In- noch Ausland ernst genommen und als „Sun da pao“ (Redenschwinger Sun) verspottet wird (was durchaus historisch ist). Auch die Eifersüchteleien in der frühen revolutionären Bewegung werden thematisiert, doch wird Sun im Laufe der Serie etwas ernster. Dennoch bleibt der weltfremde Eindruck (der auch durch sein eigentümliches Privatleben unterstrichen wird¹⁵) erhalten, wenn auch ab dem Zeitpunkt der Republik-Gründung positiver gedeutet, nämlich als das Bewahren von Idealen inmitten einer immer chaotischeren intriganten Umwelt. Schließlich wird Sun dann aber die programmatische Schlussrede (s.u.) halten.

Die Darstellung Suns provozierte vor allem „normale“ Zuschauer: der Held werde hier ungebührlich karikiert. Aber auch Jiang Zemin persönlich soll einen Brief an CCTV geschrieben und sich über das Clowneske der Sun-Darstellung beschwert haben. Hier werde eine Ikone ins Lächerliche gezogen – was insofern interessant ist, als der Darsteller Suns schon in etlichen anderen offiziellen Sun-Verfilmungen mitgewirkt hat, ihn dort aber seriöser verkörperte.

Fall 5: Yuan Shikai

Yuan Shikai gilt durchweg als Negativ-Figur bzw. als „Totengräber der Republik“. Der frühere chinesische Propaganda-Chef Chen Boda hatte ein Pamphlet verfasst mit dem Titel „Yuan Shikai, der Räuber der Nation“ (*Qie guo da dao Yuan Shikai*), weshalb dies in der VR China die Standard-Kurzbezeichnung für Yuan geworden ist. Entsprechend konzentriert sich üblicherweise seine Darstellung auf seine Rolle ab der Republikgründung, allerdings war er schon zu Ende des 19. Jahrhunderts von Bedeutung in der chinesischen Politik, nicht zuletzt durch seine Verantwortlichkeit in Korea (man denke an den sich hier entzündenden Ersten Chinesisch-Japanischen Krieg) und dann aufgrund seiner Rolle beim Aufbau der Beiyang-Armee in Nordchina, die die modernste Truppe Chinas und Yuans reale Machtbasis war. (In neueren historischen Arbeiten werden diese Aspekte auch stärker betont und in diesem Zusammenhang auch seine reformerischen Aktivitäten erwähnt.) Landläufig wird ihm jedoch seine Beteiligung an Cixis Coup

¹⁵ Weder die mangelnde innere Beziehung zu seinem Sohn aus erster Ehe noch seine neue „idealistische“ Ehe mit Song Qingling vermitteln den Eindruck der „Familientauglichkeit“.

d'état gegen die Reformer von 1898 nach anfänglichen Sympathien für Letztere als „Verrat“ vorgeworfen, auch wenn diese Lesart inzwischen unter chinesischen Historikern nicht mehr einhellig vertreten wird. Sein Lavieren zwischen dem Qinghof und den Revolutionären in der kritischen Phase 1911/12, was schließlich aufgrund der Konzessionen der Revolutionäre zugunsten einer Präsidentschaft Yuans zur erfolgreichen Absetzung der Qing und Gründung der Republik führte, wird daher als „Raub der Früchte der Revolution“ (*qiequ geming guoshi*) gebrandmarkt und entsprechend in den Schulbüchern titulierte. Dass Yuan dann die aus den ersten chinesischen Wahlen siegreich hervorgehende Partei Sun Yatsens, die Nationale Volkspartei (Guomindang / GMD), verbot, das Parlament nach Hause schickte und sich gar zum Kaiser ausrufen lassen wollte, prägt das Verdikt über seine historische Rolle.

In der Serie erscheint Yuan im Vergleich zu Li Hongzhang zwar als wesentlich weniger moralisch unanfechtbar, da er sich durchaus den Herren der Stunde zu empfehlen weiß, aber er wird als im Grunde loyal, als kühler Kopf und schlauer Strategie gezeichnet. Ganz zu Hause in der Realpolitik ersetzt er gewissermaßen nach Li Hongzhangs Tod (1901) in der Serie die Figur des Helden, wenn auch etwas gebrochener. Sein grundlegend positives Image bezieht er u.a. durch seine Charakterisierung als jemand, der aus einfachen Verhältnissen kommt (und entsprechend schwach in formaler klassischer Bildung ist), aber eine Prostituierte abmachungsgemäß nach seiner Etablierung bei sich aufnimmt und zur Lieblingsfrau macht. Yuan balanciert geschickt die Kräfte um sich herum aus, weiß aber auch, dass er von anderen abhängig ist und daher vorsichtig sein muss. Li Hongzhang setzt ihn, obwohl er um Yuans Opportunismus weiß, in gewissem Sinn als seinen Nachfolger ein – was impliziert, dass er seine Fähigkeiten schätzt –, aber Yuan kann sich in entscheidenden Momenten auch über dieses Erbe hinwegsetzen. (So erschießt er etwa wegen eines Fehlverhaltens einen einstigen Gefolgsmann von Li, den dieser ihm zugesellt hatte.) Wo Li Hongzhang moralisch handelt, ist Yuan zwar ohne Skrupel, aber durchsetzungsstark, doch ihre positive Zielsetzung ist ähnlich: China einen realistischen Weg in die Zukunft zu eröffnen.

Auffällig ist bei der Darstellung Yuans, der von einem beliebten Schauspieler verkörpert wird, die starke Betonung der Körperlichkeit: Man sieht ihn im Kreis seiner vielen Frauen und Kinder, die westliche Bildung u.a. dadurch erwerben, dass sie sich im Aktzeichnen (!) üben, ebenso wie beim Toilettengang im Kreis seiner Offiziere. Yuan erscheint dadurch weniger böse und verschlagen, denn volksnah, potent und gewitzt – ein krasser Gegensatz zum weltfernen bis lebensunfähigen Sun Yatsen. Auch der Traum, Kaiser zu werden, wird verständlicher, da für die verheerende falsche politische Lageeinschätzung sein ehrgeiziger Sohn verantwortlich gemacht wird, während Yuan und seine Lieblingsfrau (übrigens ebenfalls eine bekannte Schauspielerin) noch im Zerplatzen des Traums resümieren, dass sie es für ihre bescheidene Herkunft als „Raufbold und Hure“ immerhin doch sehr weit im Leben gebracht hätten.

Ähnlich wie bei Li Hongzhang und Cixi gab es Proteste von Zuschauerseite wegen dieser positiven Umwertung eines etablierten Bösewichtes, wobei gerade die Darstellung durch einen attraktiven Schauspieler und die Ausmalung des Verhältnisses mit der Lieblingsfrau ihn ungebührlich persönlich und „romantisch“ vorführe. Linientreue Historiker wiederum bemängelten, dass durch das positive Image eines „Machers“ eine „Starker-Mann“-Hypothese aufgebaut werde, die nicht nur Yuans Schwächen und Verfehlungen kaschiere, sondern die gesellschaftlichen Kräfte in der Geschichte völlig ignoriere. Wo sei da der von den Serienmachern offiziell beteuerte historische Materialismus geblieben?

Fall 6: Itō Hirobumi und das Japanbild

Ein interessanter und auffälliger Aspekt der Serie, der allerdings in chinesischen Diskussionen nicht weiter aufgegriffen wird,¹⁶ ist die Darstellung Japans. Hier ragen an historischen Figuren Itō Hirobumi und der Meiji-Tennō heraus, während ansonsten die japanische Seite vornehmlich anhand eines fiktiven jungen Pärchens charakterisiert wird. Itōs Bild ist in der Serie durchaus gebrochen. Einerseits sieht man ihn mit anderen Regierungsmitgliedern – auch gegen das als sehr chaotisch dargestellte japanische Parlament – den Angriff auf China planen (d.h. den Ersten Chinesisch-Japanischen Krieg). Auch zeigt er während der Verhandlungen mit Li Hongzhang in Shimonoseki zwar Verständnis für die Lage von Li, aber kein Erbarmen. Andererseits erfährt der chinesische Zuschauer, dass Itō die chinesische Kultur insgesamt und Li Hongzhang persönlich bewundere. Ferner bietet er sich während der 100-Tage-Reform dem Guangxu-Kaiser als Berater an, um China bei der Modernisierung zu helfen, was die Konservativen am Hof aber torpedieren. Itō erscheint als jemand, der sich seiner historischen Rolle sehr bewusst ist und sich im Geiste an chinesischen historischen Größen misst!

Im Übrigen erscheinen die Japaner in der Serie als extrem patriotisch. Exemplifiziert wird dies besonders durch die Ergebenheit dem Tennō gegenüber. Dieser verweigert – als Ansporn für sein Volk und als Druckmittel gegen das unbotmäßige Parlament – bis auf eine Mahlzeit am Tag die Nahrung, bis das neueste Schlachtschiff, das China Anfang der 1890er Jahre in England bestellt hatte (aber noch nicht bezahlen konnte, da das Geld in Cixis Marmorschiff im Sommerpalast geflossen war), den Chinesen vor der Nase weggekauft und der Erste Chinesisch-Japanische Krieg gewonnen sei. Die Nachricht des programmatischen Fastens des Tennō (optisch in markanten Kontrast zum aus über 100 Gängen bestehenden Menü der appetitslosen Cixi gesetzt) lässt das ganze japanische Volk sich hinter den nationalen Zielen versammeln. Dramatisiert wird dies durch einen jungen adligen japanischen Marine-Kadetten, der gegen den Befehl seines Vorgesetzten ein Solidarfasten unter seinen Mitkadetten organisiert. Seine bürgerliche Verlobte

¹⁶ Dies bemerkte auch ein japanischer, zur Zeit der Ausstrahlung in China lebender Kommentator im Internet, ohne jedoch selbst näher darauf einzugehen (Kangomei 5.6.2003).

(Tochter eines einfachen Gastwirts!) sieht keine andere Möglichkeit, sich mit ihrem Kadetten-Verlobten zu solidarisieren, als durch Prostitution an Geld zu gelangen, das sie dann für den Kauf des besagten Kriegsschiffs spendet. (Pikanterweise handelt es sich bei dem liquiden Freier um den japanischen Botschafter in China auf Heimaturlaub.) Hiermit wird deutlich gemacht, dass Japaner buchstäblich alles für ihr Land zu opfern bereit seien.

Ferner fällt bei der Darstellung der japanischen Armeeführung auf, dass ihr Wille zur Attacke auf China nicht nur akustisch durch bedrohliche musikalische Untermalung, sondern auch bildlich durch starke Körperlichkeit akzentuiert wird: So sieht man vor der Beschlussfassung einige von ihnen kaum bekleidet am Strand gen China blicken, was Wildheit, Barbarei, aber auch Kraft bildlich vermittelt. Während in China in stickigen, halbdunklen Räumen in Gewänderschichten, die fast zur Immobilität führen, zeremoniell und lange geredet wird, handeln Japaner an offenem Strand bei blauem Himmel, strahlender Sonne und wehendem Wind.

Der Produktionsprozess

Die Macher der Serie waren, wie erwähnt, teilweise ein eingespieltes Team: Liu Wenwu, ehemals Chefredakteur beim Hainan-Verlag und mittlerweile Besitzer einer Film- und Fernsehfirma in Peking, hatte bereits die Yongzheng-Serie produziert; Zheng Jiaming von der Hunaner Propagandaabteilung – ebenfalls bei der Yongzheng-Serie dabei – schlug die Thematik vor, da diese Zeitspanne die „Wunde“ des modernen China sei und man die Späte Qing-Zeit als „Enzyklopädie der Möglichkeiten“ betrachten könne;¹⁷ und der Leiter der Kunstabteilung des CCTV, Gao Jianmin – ebenfalls von der Yongzheng-Gruppe –, ergänzte dies mit dem Vorschlag, etwas über die Republik zu drehen, da sie etwas Neues in Chinas Geschichte gewesen sei. Nach Absprache mit dem ebenfalls in beiden Projekten involvierten Chef der Fernsehstation von Changsha, Luo Hao, wurde der Bühnenautor und Literaturpreisträger Sheng Heyu mit dem Verfassen des Drehbuchs beauftragt, dem aber aufgrund seiner Akribie zur Beschleunigung der Drehbucherstellung als zweiter Autor Zhang Jianwei zugesellt wurde, seines Zeichens Chefredakteur der offiziellen „Jugendzeitung“ sowie Träger eines bedeutenden Literaturpreises und Autor eines fünfbändigen dokumentarischen Romans über die späte Qing-Zeit. Ihm wurde nun die zweite Hälfte des Drehbuchs übertragen (was unter Umständen einige der Brüche in der Darstellung erklärt). Alle Beteiligten behaupteten, intensiv Bücher gewälzt zu haben, und selbst die Schauspieler sollten sich für ihre Rolle entsprechend historisch bilden.

Aufgrund der Sensibilität des Materials bezogen die Serienmacher zudem so gleich die Zensurbehörden mit ein, indem sie Behördenmitglieder zu Beratern

¹⁷ Dies und das Folgende ergibt sich aus dem im Vorfeld zur Ausstrahlung erschienen Artikel über die Hintergründe der Serie (Zhang Ying 2005) sowie aus dem Vorwort zum Drehbuch (Sheng/Zhang 2003).

machten und nach je fünf gedrehten Folgen eine offizielle Überprüfung und Abgleichung stattfand (bis zu viermal!). Ferner wurden Fachhistoriker, etwa Lei Yi vom Institut für Neuere Geschichte der Chinesischen Akademie der Sozialwissenschaften in Peking, hinzugezogen.

Die künstlerische Leitung oblag dem früheren Kameramann bei der Yongzheng-Serie, Zhang Li, nachdem sich die Arbeit mit prominenten Regisseuren als schwierig und teuer entpuppt hatte, wobei Zhang zumindest als Kameramann preisgekrönt ist. Seine Bildgestaltung mit einigen Pseudo-Dokumentarszenen in Schwarz-Weiß sollte jedoch manchen Anlass für Kritik geben, optisch Fakt und Fiktion ungebührlich zu vermischen. Die Schauspieler wiederum suchte man erklärtermaßen primär nach Wettbewerb aus, wobei besonders Theaterleute gut abschnitten, sodass die Rollen von Li Hongzhang, Cixi und Yuan Shikais Lieblingsfrau von erfahrenen Bühnenschauspielern verkörpert werden, während Yuan Shikai selbst und Sun Yatsen von bekannten Filmschauspielern übernommen wurden, der Darsteller Yuans jedoch ansonsten gänzlich andere Rollen spielt.

Elemente der Diskussionen um die Serie

Generell kann man die Beteiligten an den Diskussionen in drei Gruppen einteilen: die „normalen“ Zuschauer, die Fachhistoriker und die Beteiligten an der Serie, wobei die Diskussionen selbst sich häufig um die gleichen Probleme drehen:

1. Ist die Umwertung der „Bösewichte“ Li Hongzhang, Cixi und Yuan Shikai statthaft?
2. Werden Sun Yatsen und die 1898er Reformer (im Grunde sind allein Kang Youwei und Liang Qichao in der Serie näher ausgeführt, während der „Schulbuch-Märtyrer“ Tan Sitong nur relativ kurz auftaucht) ungebührlich karikiert?
3. Darf man Geschichte „vermenschlichen“, oder verliert man damit die gesellschaftlich-ökonomischen Triebkräfte der Geschichte aus den Augen, gegenüber denen einzelne Akteure nur sekundär sind, und verstößt damit gegen den historischen Materialismus?
4. Wie ist das Verhältnis von „künstlerischer Freiheit“ und Faktentreue?
5. Gibt es eine „innere Logik“, die unter Umständen über den Fakten stehen kann?
6. Welchen Glaubwürdigkeitsgrad hat die Schulbuch-Sicht?

Die „normalen“ Zuschauer waren in ihrem Echo geteilter Meinung: Während die einen, wie erwähnt, sich an der ungewohnten Geschichtssicht stießen, war genau dies für andere interessant und erhöhte nicht zuletzt den Unterhaltungswert.

Ferner spielte die schauspielerische Performanz für diese Zuschauergruppe eine wichtige Rolle, und die wurde überwiegend positiv gewertet.¹⁸

Geteilt war aber auch das Echo unter den Fachhistorikern, die z.T. sogar in den gleichen Institutionen arbeiten, aber ganz unterschiedlich über die Serie urteilten. Neben den für die Schulbuchsicht werbenden Geschichtsdidaktikern¹⁹ ist ein typischer Vertreter der „orthodoxen“ Geschichtssicht der ebenso wie der Serien-Berater Lei Yi am Institut für Neuere Geschichte der Chinesischen Akademie für Sozialwissenschaften in Peking arbeitende Zhang Haipeng, der wiederholt die Serie als „politisches“ Instrument zur Verbreitung einer „neuen Geschichtssicht“ (s.u.) attackierte.²⁰ Ma Yong, ein weiterer dort arbeitender Kollege, wiederum lobt die Serie, da sie prinzipiell mit der Geschichtswissenschaft konform gehe und deren Ergebnisse medial verbreite. Auch an der Pekinger Volksuniversität ist man sich nicht einig: Während Wang Daocheng, Professor für qingzeitliche Geschichte und am Zensurvorgang beteiligt, den Serienmachern Seriosität bescheinigt und die Detailveränderungen als „der Logik“ des Ablaufs entsprechend erklärt, attackiert sein Kollege Li Wenhai die Serie als Verbiegung der Geschichte bar jeder historischen Analyse. Gong Shuduo, Geschichtspräsident an der Pekinger Pädagogischen Hochschule, ergänzt dass damit Geschichte beliebig werde, während Liang Zhu, Professor an der Peking-Universität, zu bedenken gibt, dass natürlich jede historische Persönlichkeit vielschichtig sei, aber man eben nicht wahllos nur bestimmte Aspekte fürs Ganze nehmen könne.²¹

Ähnlich unterschiedlich äußern sich auch Shanghaier Historiker: während Jiang Ming zahlreiche Detailfehler auflistet (Jiang 2003a), hält der renommierte Historiker Jiang Yihua den ganzen Aufwand für schlicht überflüssig: warum sollte man als Historiker überhaupt um eine Fernsehserie, die schließlich kein Dokumentarfilm sei, so viel Aufhebens machen?²² Sollten doch die Zuschauer urteilen, für die die Serie ja auch produziert wurde. Vieles sei sachlich problematisch, doch die Grundlinie gehe konform mit der Geschichtswissenschaft. Nur weil hier ein breites Publikum angesprochen werde, entstehe überhaupt der Wirbel, der ferner ja auch gewollt sei, denn was wäre schlimmer für ein solches Produkt, als dass keiner

¹⁸ Zuschauermeinungen sind u.a. in den zur Serie eingerichteten Foren von CCTV bei sina.com und rednet.cn zu finden. Siehe auch die Umfrage von CCTV (2006).

¹⁹ Vgl. hierzu die serien-kritischen Artikel in der einschlägigen Zeitschrift *Gaoxiao lilun zhanxian* und *Lishi jiaoxue* im Sommer 2003, u.a. Li Wenhai (2003), Zhang Haipeng (2003b), Gong Yun (2003), Jiang Ming (2003b).

²⁰ Zhangs Artikel finden sich u.a. auch in *Gaoxiao lilun zhanxian* (Zhang 2003b), sowie in der ebenso politisch unzweideutigen Zeitschrift *Makesizhuyi yanjiu* (Zhang 2003a).

²¹ Da Fang Wen die Diskussion – zwar polemisch, aber sachlich brauchbar und unter Identifizierung der Diskutanten – zusammenfasst, beziehe ich mich hier der Einfachheit halber auf seinen Artikel (Fang 2003).

²² Jiang Yihua wird bei Fang Wen nicht angeführt.

Notiz nähme? So aber vermöchte sie immerhin, ein paar Internetfanatiker an den Fernseher zu holen und für Geschichte zu interessieren (Jiang 2005).

Ganz dezidiert für die Serie hingegen votiert Xiao Gongqin, Professor für Geschichte an der Shanghaier Pädagogischen Hochschule, der seine ganze Zunft kritisch beäugt als tendenziell „staatstragend“. Da müssten eben die Literatur und Kunst kommen, um die schon seit hundert Jahren (!) festgeklopften Geschichtsbilder zu durchbrechen, welche historische Figuren stets zu Symbolen degradierten. Wenn die Historiker der Geschichte nicht zu ihrem Recht verhelfen, werde diese eben andere Personen dazu auserwählen. Die Schauspieler seien da – als historische Laien – durch ihren gesunden Menschenverstand der geschichtlichen Wirklichkeit viel näher gekommen (Xiao 2005).

Die Beteiligten an der Serie vertraten in den Diskussionen und in Reaktion auf die geäußerte Kritik überwiegend die Position, dass sie zwar historisch seriös arbeiteten, man aber den künstlerischen Aspekt nicht vernachlässigen dürfe, was gegebenenfalls auch sachliche Veränderungen notwendig machen könne, sofern diese der „inneren Logik“ entsprächen. Allerdings ist der zunehmend defensive Ton nicht zu überhören, nachdem deutlich wurde, dass die Serie im Begriff war, in Schwierigkeiten zu geraten. Während anfangs überschwänglich von einem „Zurechtrücken“ der Geschichte gesprochen und auf akribische Vorgehensweise verwiesen wurde,²³ zog man sich dann zurück auf das Argument, dass Quellen schließlich nicht alles aussagten und der Drehbuchautor somit überlegen müsse, was wohl eine historische Persönlichkeit gesagt oder gedacht haben könnte, um die dürren Fakten auszusmücken.²⁴ Außerdem sei die holzschnittartige Darstellung von „Guten“ und „Bösen“ einfach zu uninteressant. Der Produzent wiederum wiegelte ab, dass eine Fernsehserie nicht die Aufgabe habe, Geschichte zu definieren, denn das sei diejenige der Historiker, während der Darsteller von Li Hongzhang vorsichtig meinte, dass ja auch „Bösewichte“ nette Seiten gehabt hätten (Sheng Heyu 2005) – ein krasses Understatement angesichts der Heldeninszenierung Lis in der Serie. Während die Darstellerin von Cixi argumentierte, dass sie diese eben vor allem auch als Frau präsentierten wollte, hob die Ehefrau des Darstellers von Yuan Shikai hervor, wie sehr ihr Mann unter den Anfeindungen und der Problematik der Rolle gelitten habe (Fang 2003: 13), zumal er dafür 30 Kilo hatte zunehmen müssen und damit seine Gesundheit zeitweilig ruiniert hatte.²⁵ Da die Serie aufgrund des Gegenwinds keine Gewinne einspielen konnte, kündigte der Produzent schließlich an, dies bei der nächsten Produktion unbedingt vermeiden zu müssen, und dreht inzwischen an einer Verfilmung zum chinesischen Militär.

²³ So betonte der Drehbuchautor Sheng Heyu, dass er selbst für die glaubwürdige Darstellung der japanischen Gastwirtstochter und ihrer Liebesbeziehung in der Bibliothek nach japanischen Liebesgedichten gefahndet habe, um diese zitieren zu können (Fang Wen 2003: 7).

²⁴ Vgl. etwa die Antworten von Sheng Heyu (2005) auf kritische Zuschauerfragen.

²⁵ Zhang Ying (2005). Weitere Kommentare der Schauspieler zu ihren Rollen sind in *Dazhong dianying (Popular Cinema)*, September und Dezember 2003, zu finden: s. Jianfeng (2003) und Xiaoan (2003).

Nach der Absetzung der Serie publizierte Fang Wen eine ausführliche, kommentierte und zitatespickte Zusammenfassung der Diskussionen um die Serie in einer Art erster „Abrechnung“ und markiert in der Rückschau als problematische Punkte die folgenden:

1. Korrektur des Geschichtsbilds bedeutet nicht, alles einfach umzuwerten.
2. Detailtreue ist gefordert.
3. Einseitige Wertungen und Vermenschlichungen als Entkräftung bestehender Urteile oder Karikierungen sind inakzeptabel.
4. Die ideologische Ausrichtung ist problematisch: Hier werden die spät-qingzeitlichen Reformen überbetont, das Prinzip der moralischen Beurteilung wird abgelehnt, die Schuldfrage bei historischen Entwicklungen wird relativiert, unorthodoxe Kriterien der Beurteilung von historischen Persönlichkeiten und die Verwechslung von historischer Komplexität mit moralischem Relativismus in der Absicht, eine „neue Geschichtssicht“ durchzusetzen, sind zu verwerfen.

Entsprechend kommt Fang zu dem Schluss, dass die Serie für den Geist das sei, was SARS für den Körper ist: eine tödliche Bedrohung. Den Kampf gegen SARS habe China inzwischen gewonnen, den gegen die geistige Infizierung hingegen noch nicht (Fang 2003: 23).

Eine Fernsehserie als politische Botschaft?

Im Gegensatz zur früheren historischen Serie der Fernsehmacher zum Hof des Yongzheng-Kaisers auf dem Höhepunkt der Qing-Dynastie behandelt diese Serie nun den Verfall derselben. Der offene und „dynamische“ Titel „Auf dem Weg zur Republik“ suggeriert, wie bemerkt, die Frage, ob diese Phase überhaupt als abgeschlossen zu betrachten ist, auch wenn der Serie eine konkrete Zeitspanne zugrunde liegt. Diese Offenheit wird in verschiedener Weise unterstrichen. Nicht zuletzt der Titel- und Endsong, die poetisch gehalten sind, verstärken diesen Eindruck. So endet der Titelsong mit den Worten:

„Durch lange Nacht gegangen, über holprige Wege, schreiten wir hinein in die Morgendämmerung.“

Und das Schlusslied endet:

„Unter Trümmern keimt frisches Grün, setzt sein Leben ein für das Sonnenlicht der Freiheit. Der Frühling ist unser, die Frühlingsfluten rollen heran. Selbst jener Winter hat uns nie die jugendliche Hoffnung geraubt.“

Letzteres könnte man durchaus als Programm lesen.

Dass auch die Obrigkeit politische Intentionen vermutete (obwohl die Serienschöpfer das natürlich öffentlich abstritten) zeigt nicht zuletzt, dass die Schlusszene

der Serie, die bereits im Vorfeld vorsorglich geschnitten worden war, bei der Ausstrahlung schließlich komplett wegfiel (wodurch nach 20 Minuten ein weißer Bildschirm auftauchte):²⁶ eine lange Rede von Sun Yatsen, der angesichts der bestehenden „nur nominellen“ Republik seine politischen Vorstellungen anhand des von ihm entworfenen „Sun-Yatsen-Anzugs“ verdeutlicht: Die je drei Manschettenknöpfe an jedem Ärmel symbolisierten auf der einen Seite die Ideale der Französischen Revolution, Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, auf der anderen die von ihm propagierten „Drei Volksprinzipien“ (in ihrer „modernsten“ Auslegung: Nationalismus, Demokratie und Sozialismus). Die Taschen wiederum versinnbildlichten seine Theorie der fünffachen Gewaltenteilung: die westlichen drei (Legislative, Exekutive und Jurisdiktion) plus die alten chinesischen Einrichtungen eines Prüfungssystems zur Elitenrekrutierung und einer Kontroll-Instanz – vergleichbar dem einstigen Zensurat –, die sich sinnigerweise als Innentasche verdeckt und nahe am Herzen findet, während die anderen vier als aufgesetzte Taschen von außen sichtbar sind. Nicht zuletzt seine Betonung der von ihm den drei westlichen „indirekten“ Gewalten (man beachte, dass das chinesische *quan* Macht und Recht bedeutet) hinzugefügten beiden „chinesischen“, die darüber hinausgehend dem Volk „direkte“ Partizipation an der Macht bescherten, lässt aufhorchen. Denn nach Suns Vorstellungen würden dann allein durch Prüfung der Befähigung, der jeder sich gleichberechtigt unterziehen dürfe, Ämter vergeben, womit das Volk eben „direkten“ Zugang zur Macht bekomme; das Recht auf Kontrolle bzw. Anklage von Machträgern wiederum sei die verdeckte, aber wirksame Waffe in der Hand des Volkes, um zur Not unliebsame Machträger zu beseitigen. Hier wird natürlich jedem deutlich, dass das, was damals von Sun gefordert wurde, bis heute in der VR China nicht umgesetzt ist: Seine Vorstellungen als viel besungener „Landesvater“ sind also noch „auf dem Weg“ – in eklatantem Widerspruch zu dem ursprünglich nicht vorgesehenen, in letzter Minute noch ans Ende gesetzten Abspann, der die Errichtung der Volksrepublik politisch korrekt als Vollendung der „wahren Republik“ bezeichnet.²⁷ Damit könnte aber Suns damalige Vision verstanden werden als eine für ein post-kommunistisches China.

Politische Intentionen drängen sich aber auch sonst an verschiedenen Stellen in der Serie auf: So erinnert die bildliche Gestaltung des Protestes der Hauptstadtprüfungsteilnehmer 1895 gegen den Vertrag von Shimonoseki ganz eindeutig an die Ereignisse am Tian’anmen 1989. Die hochgehaltenen Transparente „Gebt uns Taiwan zurück“ können zwar als aus heutiger Sicht system-konform gelten (historisch war das Interesse an Taiwan damals eher bescheiden), spiegeln aber auch den in der chinesischen Bevölkerung weit verbreiteten Populär-Nationalismus wider, der sich nicht immer in Harmonie mit dem staatlich verordneten befindet.²⁸

²⁶ Die Grundzüge der Rede waren jedoch danach im Internet zu finden (Boxun.com 20.5.2003).

²⁷ Dies zeigt der Vergleich der Versionen in 60 und 59 Folgen, während die Drehbuchfassung diese „Vorsichtsmaßnahme“ bereits enthalten hatte.

²⁸ Siehe hierzu Brownell (2000).

Ein anderes Beispiel ist die ausführliche Darstellung der ersten Wahlen in China Ende 1912 und der Schwierigkeiten der Wahlkampfführung inmitten einer Bevölkerung und einem Beamtenapparat, die noch ganz in alten Denkmustern verharren. Dennoch mag sich mancher Zuschauer heute fragen, warum trotz aller Schwierigkeiten 1912 möglich war, was heute unmöglich ist.

Mit der fiktiven Figur eines jungen GMD-Rechtsexperten, der eine Beziehung zu einer jungen couragierten Journalistin eingeht (als Pärchen in signifikantem Kontrast zu dem japanischen Marine-Kadetten und seiner Verlobten, der Gastwirtstochter), werden sowohl eingehend rechtsstaatliche Praktiken erörtert (wobei die dagegen gesetzte Karikatur des Qing-Rechtsverständnisses beunruhigend an heutige Verhältnisse gemahnt) als auch die Korrektiv-Funktion der Presse herausgestrichen.

Gerade an diesem Punkt ist die Serie sehr konsequent: Die Presse enthüllt die Wahrheit, zunächst vertreten durch den ausländischen Times-Korrespondenten Morrison,²⁹ der stets als Autorität und „Stimme der Wahrheit“ fungiert (!), dann die junge chinesische, vertreten durch die genannte couragierte Journalistin, die sich keck selbst gegen Yuan Shikais diverse Tricks durchsetzt. Damit beschämt sie ihren Juristen-Verlobten, der Parlamentsmitglied ist und sich ausgerechnet zur Erhöhung der Heiratschancen vom gewieften Yuan vorübergehend korrumpieren lässt. In ihrer Zeitung muss sich die junge Journalistin sogar gegen Machenschaften von Kollegen zur Wehr setzen, die weniger Rückgrat haben. Hier drängen sich natürlich aktuelle Parallelen auf, und man könnte die ganze Serie als Hohelied auf den freien Journalismus werten.

Mit einer politischen Lesart der Serie stünde diese nun nicht allein: Ein bekannter Vorläufer war die Serie *Flusselegie* (*Heshang* 河殇, 1988), die einen ähnlichen Wirbel verursachte wie nun *Zou xiang gonghe*.³⁰ *Heshang* hatte nur sechs Folgen und konzentrierte sich auf eine polemische Skizze der chinesischen Kulturgeschichte als solcher, indem beklagt wurde, dass in China die Chancen auf eine „blaue“ Kultur („blau“ steht hier für Meer, Weltoffenheit, den Süden usw.) in seiner Geschichte vertan habe und bei der „gelben“ (steht für das kontinentale Nord-China, das Bäuerliche, Konservative usw.) geblieben sei. Während die westlichen Länder sich auf Weltentdeckung begeben hätten, habe China, eingeeigelt hinter seiner Mauer, sich selbst genügt. Daher habe es beim Zusammenprall mit der westlichen „blauen“ Kultur versagt und so den Weg in die Moderne nicht gefunden. *Heshang* galt als Symbol für die Modernisierungsdebatten der 1980er Jahre in China, in deren Kontext z.B. auch die Frage nach etwaigen „mentalenen Strukturen“ im chinesischen Unterbewusstsein gestellt wurde, die China auf die Hinterbank der

²⁹ Der historische George Morrison (1862–1920), Australier und Times-Korrespondent, entsprach allerdings in vielen Details nicht dem in der Serie gezeichneten Bild, nicht zuletzt, da er bereits zu einer Zeit in der Serie auftaucht, als er historisch noch gar nicht in China gelebt hatte.

³⁰ Der Filmtext liegt auch in deutscher Übersetzung vor (Peschel 1991). Als Überblick über die Debatte siehe Neder (1996).

Weltgeschichte verbannt haben könnten.³¹ Gefordert wurde deutlich das „Blaue“, also Öffnung und Orientierung am Westen. Die Serie hatte entsprechend wenig Anklang im Establishment gefunden, war aber aufs Engste verknüpft mit der Protestbewegung von 1989 und mit dieser schließlich auch diskreditiert.

In den 1990er Jahren war man unter Fernsehmachern daher erst einmal politisch vorsichtig geworden. *Zou xiang gonghe* kann in diesem Erbe von *Heshang* gesehen werden, ist jedoch wesentlich ausführlicher, vielschichtiger und offener angelegt. Auch wenn eine politische Lesart der Serie nahe liegt, propagiert sie nicht so unzweideutig wie *Heshang* eine politische Alternative. Außerdem orientiert sich *Zou xiang gonghe* stärker am Unterhaltungswert als *Heshang*, was zum einen das Format einer 59-teiligen Fortsetzungsserie unter dem Druck von Einschaltquoten reflektiert, als auch veränderte Sehgewohnheiten und die stärkere Kommerzialisierung des Mediums Fernsehen im Verhältnis zu den 1980er Jahren.³²

Die Frage nach politischen Implikationen wurde jedoch auch in den Diskussionen in China gestellt. Eines der interessantesten Resümees zog der an der Peking-Universität lehrende junge Dozent für chinesische Literatur, Shao Yanjun, der die Serie als Ausdruck des „kollektiven Unterbewusstseins des ‚neuen Konservatismus‘“ (*neo-con*) wertet (Shao 2004). Shao, selbst kritisch zur Serie, analysiert hierbei die Entstehungsprozesse im Einzelnen. Könne es nur Zufall sein, so impliziert er, dass eine Serie, die gezielt das Geschichtsbild der Schulbücher in Frage stelle, aber im Vorfeld von Fachhistorikern und Zensurbeamten mehrfach begutachtet worden war, zwar offiziell eine Privatproduktion sei, aber auf Bestellung und Themenvorgabe des Monopolisten CCTV erstellt wurde? Mit anderen Worten: Dieser Geschichtsrevisionismus hatte zwar offensichtlich nicht mit Widerstand in der Öffentlichkeit (und dann der Obrigkeit) gerechnet, weshalb die Serie auch keinen Gewinn erwirtschaften konnte, doch deutete viel darauf hin, dass es innerhalb der Partei Protektion für eine solche Geschichtssicht gebe, die jeder Form von revolutionärem Erbe kritisch gegenüber steht. Dies füge sich gut ein in die seit den 1990er Jahren zu beobachtende Tendenz, mit dem spät-qing-zeitlichen Reformmodell unter Zuhilfenahme westlicher sinologischer Forschung (etwa der ins Chinesische übersetzten *Cambridge History of China*) das Klassenkampfmodell endgültig zu verabschieden und entweder durch einen neuen Autoritarismus oder einen pragmatischen Liberalismus zur Erhaltung des Status quo zu ersetzen. Die Mitte der 1990er Jahre sich dagegen formierenden Anhänger der Revolutionsidee hatten versucht, mit Verweis auf die „umstürzenden“ Ergebnisse einer „falschen Geschichtssicht“ in der Sowjetunion und Osteuropa zu kontern. Damit stünde die Serie im Kreuzfeuer dieser beiden sich gegenüberstehenden Gruppierungen bis in höchste Ebenen. Shao Yanjun fasst die von der Serie entsprechend aufgestellten Alternativen in die griffige Formel:

³¹ Sun (1983), das in Übersetzung als Sun (1994) erschienen ist.

³² Als Überblick zur Entwicklung des chinesischen Fernsehdrasmas siehe etwa die Arbeiten von Michael Keane (z.B. Keane 2005), oder Donald/Keane/Hong (2002).

Radikalismus = Romantizismus = Jugend = Unreife = Katastrophe
versus
 Konservatismus = Realismus = Lebensmitte = Reife = Erfolg

Genau damit würde aber *Zou xiang gonghe* eine ähnliche Polarität abbilden wie einst *Heshang*, und Shao vermutet, dass es genau diese unterschwellige Anknüpfung sei, die viele Zuschauer unterbewusst an die „goldenen“ späten 1980er Jahre erinnere und der Serie so viel Popularität bringe.

Die meisten Zuschauer von *Zou xiang gonghe* waren nach CCTV-Befragungen statistisch männlichen Geschlechts, zwischen 30 und 50 Jahren, fast zu 80% mit Hochschulabschluss und gut situiert, also gewissermaßen das urbane und finanzielle Rückgrat der heutigen Gesellschaft. Ihrem Werteverständnis dürfte ein „Macher“ wie Yuan Shikai, so Shao, gut entsprechen, und diese Klientel müsse vor allem aufhorchen lassen, während nicht zuletzt die Aussagen von Schülern im Internet, die die Serie enthusiastisch als Gegenbeweis für die in der Schule vermittelte Geschichtssicht anführten, die Obrigkeit beunruhigt hatten. Ganz offensichtlich wurde also hier ein gesellschaftlicher Nerv getroffen.

Um von ihrer „neuen“ Geschichtssicht zu überzeugen, setzten die Serienmacher gegen die offizielle Geschichtssicht der Schulbücher auf die Logik des Alltags: Da Figuren wie Li Hongzhang und Yuan Shikai im Gegensatz zu Sun Yatsen als im Alltag verlässlich präsentiert werden, kann man sich problemlos mit ihnen identifizieren. Im „post-revolutionären Zeitalter“, so Shao Yanjun, interessiere sich niemand mehr für hehre Ideale, sondern eben nur für die Logik des Alltags. Doch erstaunt Shaos Folgerung, dass die Serienmacher offenbar den „Vater der Revolution“ Sun Yatsen entthronen wollten (Shao 2004: 48), da schließlich gerade seine programmatische Schlussrede nicht ausgestrahlt werden durfte: Waren, so fragt man sich, etwa nur seine Methoden in Ordnung, seine Ziele aber nicht? So zeigt sich mit Shaos „Abrechnung“ mit der Serie, dass hier die von ihm angemahnte Stimme der „Revolutionäre“ hörbar gemacht werden soll, um im Namen von „Partizipation des Volkes und Macht der Revolution“ mitzubestimmen, zu welcher Republik der Weg denn gehen soll (Shao 2004: 52).

Implikationen der Serie für das „Konstrukt Nation“

Die Auseinandersetzungen um *Zou xiang gonghe* verdeutlichen den Kampf um Definitions- und Deutungsmacht der Geschichte. Zentrale Fragen dabei sind: Wem gehört die Geschichte? Der Partei, dem Volk, der Wissenschaft, den Medien? Gibt es ein „Recht“ auf ein individuelles Geschichtsbild? Darf sich jeder „seine“ Nation konstruieren? Darf es hier künstlerische Freiheit geben, die eine „innere Logik“ sogar gegen historische Fakten durchsetzen darf? Dass das staatliche Deutungsmonopol (man denke an die Schulbücher) in Frage gestellt wird, zeigt, dass sich in China die Bilder der Geschichte zu pluralisieren beginnen, dieser Prozess aber, wie aus den Diskussionen um die Serie deutlich wird, nicht ohne Widerstände abläuft,

welche durch verschiedene gesellschaftliche Gruppen (inkl. der Partei selbst wie auch der Fachhistoriker) gehen. Die Widerstände kommen daher nicht nur „von oben“, sondern auch von Teilen des Publikums – welches das offizielle Geschichtsbild gewöhnt ist – oder Wissenschaftlern, die sich entweder an historischen Details stoßen, oder aber auch die Konkurrenz des wirkungsvolleren Fernsehens im Vergleich zu wissenschaftlichen Veröffentlichungen spüren: Nun schreibt Fachhistorie in der VR China (jedenfalls soweit „unorthodox“) nicht nur gegen offiziöse Geschichtsdeutungen an, sondern inzwischen auch gegen „Pophistorie“. Und es werden nicht zuletzt unter den Historikern selbst mittels Stellungnahmen zu dieser Diskussion neben fachlichen auch politische Debatten geführt.

Diese Pluralisierung der Geschichte vollzieht sich aber nicht nur, wie hier, im Fernsehen, sondern ist Teil einer größeren Entwicklung in Chinas Umgang mit Geschichte: Nachdem jahrzehntelang versucht wurde, Erinnerung zu kontrollieren, drängen vor allem seit den 1980er Jahren vermehrt private Erinnerungen, Foto-sammlungen (vgl. die Lao-zhaopian-Welle)³³ etc. auf den Markt, *oral history* wird praktiziert, die Gender-Problematik eingebracht, um eine vielschichtigeres und mehreren Interessen gerecht werdendes Erinnern der Geschichte zu ermöglichen. Abgesehen von diesem „Recht“ auf individuelles Erinnern birgt die Diskussion um *Zou xiang gonghe* aber auch die normative Frage, wie denn der Weg Chinas in die Moderne aussehen soll. (Auf das japanische Beispiel wird in der Serie ja immer wieder Bezug genommen, wenn auch mit gemischten Gefühlen.) Entsprechend steckt darin eben auch eine Diskussion um richtige und falsche Wege in die Zukunft. Durch die historische Darstellung werden Holz- wie Königswege diskutiert, um endlich irgendwann einmal „die Republik“ zu vollenden und damit der Aufgabe des *nation-building* im 21. Jahrhundert zu entsprechen, nachdem es das 20. offensichtlich nicht vermocht hat.

Glossar der chinesischen Schriftzeichen

Beiyang 北洋	Guomindang 国民党
<i>Bingdian</i> 冰点	Hu Jintao 胡锦涛
Chen Boda 陈伯达	Jiang Zemin 江泽民
Cixi 慈禧	Jiefang ribao 解放日报
<i>Dazhong dianying</i> 大众电影	Kang Youwei 康有为
Deng Xiaoping 邓小平	<i>lao zhaopian</i> 老照片
Gao Jianmin 高建民	Lei Yi 雷颐
Gong Shuduo 龚书铎	Li Hongzhang 李鸿章
Guangxu 光绪	Li Wenhai 李文海

³³ Hierzu siehe etwa Krebs (2001).

Liang Qichao 梁启超	Sun Yatsen [Sun Zhongshan] 孙中山
Liang Zhu 梁柱	Tan Sitong 谭嗣同
Liu Wenwu 刘文武	Wang Daocheng 王道成
Lü 吕	Wu Zetian 武则天
Luo Hao 罗浩	Xiao Gongqin 萧功秦
Ma Yong 马勇	<i>xishuoju</i> 戏说剧
<i>maiguozei</i> 卖国贼	Yongzheng 雍正
<i>Qie guo da dao Yuan Shikai</i>	Zhang Jianwei 张建伟
窃国大盗袁世凯	Zhang Li 张黎
<i>qiequ geming guoshi</i> 窃取革命果实	Zhao Qilin 赵启霖
<i>quan</i> 权	Zheng Jiaming 郑佳明
Renmin Jiaoyu 人民教育	<i>zhengju</i> 正剧
Shao Yanjun 邵燕君	<i>Zhongguo Qingnianbao</i> 中国青年报
Sheng Heyu 盛和煜	<i>Zou xiang gonghe</i> 走向共和
Sun da pao 孙大炮	

Literaturverzeichnis

- Boxun.com (2003): „*Zou xiang gonghe* bochuzhong zuihou yiji bei shandiao de Sun Wen de yanjiang“ 《走向共和》播出中最后一集被删掉的孙文的演讲 [Sun Wens (i.e., Sun Yatsens) Rede, die bei der Ausstrahlung der letzten Folge von *Zou xiang gonghe* herausgeschnitten wurde]. Quelle: <http://www.peacehall.com/news/gb/china/2003/05/200305202057.shtml> (22.3.2006).
- Brownell, Susan (2000): „Gender and nationalism in China at the turn of the millenium“. In: White, Tyrene (Hg.): *China Briefing 2000: The Continuing Transformation*. Armonk: East Gate Book, S. 195–232.
- CCTV (2006): „*Zou xiang gonghe* guanzhong san gao: xueli gao shouru gao nianling gao“ 《走向共和》观众“三高”——学历高收入高年龄高 [Die „Drei Hoch“ des Publikums von „Auf dem Weg zur Republik“: hoher Bildungsstand, hohes Einkommen, hohes Alter]. Quelle: <http://ent.sina.com.cn/v/2003-05-19/1026150077.html> (22.3.2006).
- Donald, Stephanie H.; Keane, Michael; Hong, Yin (Hg.) (2002): *Media in China: Consumption, Content and Crisis*. London: Routledge Curzon.
- Du Chen 杜晨 (2005): „*Zou xiang gonghe* rang jiaokeshu gan'ga?“ 《走向共和》让教科书尴尬 [Lässt „Auf dem Weg zur Republik“ die Schulbücher alt aussehen?]. Quelle: <http://www.mlcool.com/info/if003198.htm> (19.4.2005).
- Fan Wenlan 范文澜 (1949): *Zhongguo jindai shi* 中国近代史 [Neuere chinesische Geschichte]. Shanghai: Shenghuo Dushu Xinzhi Lianhe Faxingsuo.

- Fang Wen 方闻 (2003): „Zhen shi zhen fei an zai: renjian bei kancheng nan: *Zou xiang gonghe jiqi yinqide fanxiang shuping*“ 真是真非安在——人间北看成南——《走向共和》及其引起的反响述评 [Was ist wirklich wahr und wirklich falsch? Man dreht die Dinge auf den Kopf: „Auf dem Weg zur Republik“ und die davon ausgelösten Diskussionen]. In: *Wenyi lilun yu piping* 文艺理论与批评 5: 4–25.
- Gong Yun 龚云 (2003): „Zunzhong lishi, cai neng zhanxian lishi – ping dianshiju *Zou xiang gonghe*“ 尊重历史, 才能展现历史——评电视剧《走向共和》 [Nur wenn man die Geschichte respektiert, kann man sie zeigen – Kritik am Fernsehrama *Auf dem Weg zur Republik*]. In: *Gaoxiao lilun zhanxian* 高校理论战线 6: 54f.
- Jianfeng 监风 (2003): „*Zou xiang gonghe wangyouzhong yi*“ 《走向共和》网友众议 [Meinungen der Netizen-Massen zu *Auf dem Weg zur Republik*]. In: *Dazhong dianying* 大众电影 / *Popular Cinema* 12: 47.
- Jiang Ming 姜鸣 (2003a): „*Zou xiang gonghe de yingshang*“ 《走向共和》的硬伤 [Die schweren Mängel von *Auf dem Weg zur Republik*]. In: *Wenhui* 文汇报, Wochenend-Filmbeilage, 9. Mai: 13; 25. Mai: 8.
- Jiang Ming 姜鸣 (2003b): „*Zou xiang gonghe de yingshang*“ 《走向共和》的硬伤 [Die schweren Mängel von *Auf dem Weg zur Republik*]. (Auszug aus Jiang Ming 2003a). In: *Lishi jiaoxue* 历史教学 7: 48.
- Jiang Yihua 姜义华 (2005): Interview in *Zhongguo baodao dianzi zazhi* 中国报道电子杂志 [Elektronische Zeitschrift „Chinesische Nachrichten“] 297. Quelle: <http://www.mlcool.com/info/if003167.htm> (19.4.2005).
- Jiunian yiwu jiaoyu quanrizhi chujing zhongxue lishi jiaoxue dagang* 九年义务教育全日制初级中学历史教学大纲 [Abriss für den Geschichtsunterricht der unteren Ganztags-Mittelschule der neunjährigen Pflichterziehung] (2000). Quelle: <http://www.pep.com.cn/200406/ca420458.htm> (19.4.2005).
- Keane, Michael (2005): „Television Drama in China: Remaking the Market“. In: *Media International Australia (Culture and Policy)* 115: 82–93.
- Krebs, Edward (2001): „The Old in the Newest New China: Publications on Private Memories as Sources for Unofficial History“. Unveröffentlichtes Manuskript.
- Li Wenhai 李文海 (2003): „*Zou xiang gonghe gei renmen tigong le shenmeyang de ‚xin de lishi guandian‘?*“ 《走向共和》给人们提供了什么样的“新的历史观点”? [Was für eine „neue Geschichtssicht“ vermittelt „Auf dem Weg zur Republik“ den Leuten?]. In: *Gaoxiao lilun zhanxian* 高校理论战线 6: 44–47.
- Müller, Gotelind (2007): „Wie sag ich’s meinem Kinde? Strategien zur Vermittlung eines normativen Geschichtsbilds in zeitgenössischen chinesischen Schulbüchern“. In: *Orientierungen* 2007.1.
- Neder, Christina (1996): *Flusselegie: Chinas Identitätskrise. Die Debatte um die chinesische Fernsehserie Heshang 1988–1994*. Dortmund: edition cathay.

- Niedenführ, Matthias (2005): „Neuschreibung von Geschichte im chinesischen Fernsehen: Die Serie ‚Zouxiang Gonghe‘ (Der Weg in die Republik)“. In: *Internationale Schulbuchforschung* 27: 79–90.
- Kangomei 汉语迷 (5.6.2003): *Kangomei no Bukan nikki* 漢語迷の武漢日記 [Das Wuhan-Tagebuch eines Chinesisch-Fans] 37. Quelle: <http://www1.odn.ne.jp/kumasanhouse/kangomei/37.html> (2.8.2005).
- Peschel, Sabine (Hg.) (1991): *Die Gelbe Kultur. Der Film Heshang: Traditions-kritik in China*. Unkel: Horlemann.
- Quanrizhi putong gaoji zhongxue lishi jiaoxue dagang* 全日制普通高级中学历史教学大纲 [Abriss für den Geschichtsunterricht der oberen normalen Ganztags-Mittelschule] (2002). Quelle: <http://www.pep.com.cn/200406/ca412138.htm> (19.4.2006).
- Quanrizhi yiwu jiaoyu lishi kecheng biao zhun* 全日制义务教育历史课程标准 [Leitlinien für das Geschichtscurriculum der Ganztags-Pflichterziehung] (2001). Quelle: <http://www.pep.com.cn/czlsccbz/index.htm> (19.4.2006).
- Shao Yanjun 邵燕君 (2004) „Xin baoshouzhuyi‘ de jiti wuyishi: jiedu Zou xiang gonghe“ „新保守主义“的集体无意识。解读“走向共和” [Das „neo-konservative“ kollektive Unterbewusstsein: analytische Betrachtung von „Auf dem Weg zur Republik“]. In: *Wenyi lilun yu piping* 文艺理论与批评 3: 41–53.
- Sheng Heyu 盛和煜 (2005): „Lishi dianshiju Zou xiang gonghe xinjie lishi renwu ruo zhengyi“ 历史电视剧“走向共和”新解历史人物若争议 [Diskussionen um die neue Darstellung historischer Persönlichkeiten in der Geschichts-Fernsehserie „Auf dem Weg zur Republik“]. Quelle: <http://hlj.rednet.com.cn/Articles/2003/05/416479.htm> (2.8.2005).
- Sheng Heyu 盛和煜; Zhang Jianwei 张建伟 (2003): *Zou xiang gonghe* 走向共和 [Auf dem Weg zur Republik]. Peking: Minzu Chubanshe.
- Sun Longji 孙隆基 (1983): *Zhongguo wenhua de „shenceng jiegou“* 中國文化的“深層結構” [Die „Tiefenstruktur“ der chinesischen Kultur]. Hongkong: Jixian She.
- Sun Longji (1994): *Das ummauerte Ich – Die Tiefenstruktur der chinesischen Mentalität*. Leipzig: Kiepenheuer.
- Xiaoan 小安 (2003): „Zou xiang gonghe sanren hang“ 《走向共和》三人行 [Drei Akteure in „Auf dem Weg zur Republik“]. In: *Dazhong dianying / Popular Cinema* 9: 28.
- Xiao Gongqin 萧功秦 (2005): „Cong Zou xiang gonghe de renwu xingxiang kan lishi fanshi de zhuanhuan“ 從《走向共和》的人物形象看歷史範式的轉換 [Von den Figuren in „Auf dem Weg zur Republik“ her die Veränderung der historischen Modelle betrachten]. Quelle: <http://www.tangben.com/Wymanbi/2002/gonghe.htm> (19.4.2005).
- Yuan Weishi 袁伟时 (2006): „Xiandaihua yu lishi jiaokeshu“ 现代化与历史教科书 [Modernisierung und Geschichtsschulbücher]. In: *Zhongguo Qingnianbao*,

- Bingdian Zhoukan* 中国青年报·冰点周刊, 11. Januar. Quelle: http://zqb.cyol.com/gb/zqb/2006-01/11/content_118530.htm (30.11.2006).
- Zhang Haipeng 张海鹏 (2003a): „Lishi dianshiju *Zou xiang gonghe* xuanyang shenme lishiguan?“ 历史电视剧《走向共和》宣扬什么历史观 [Was für eine Geschichtssicht verbreitet das Geschichts-Fernseh drama „Auf dem Weg zur Republik“?]. In: *Makesizhuyi yanjiu* 马克思主义研究 5: 57–62.
- Zhang Haipeng 张海鹏 (2003b): „Shi yibu lishi zhenglunju, er bushi lishi zhengju – guanyu lishiju *Zou xiang gonghe* de lingxing ganxiang“ 是一部历史政论剧, 而不是历史正剧——关于历史剧《走向共和》的零星感想 [Das ist ein historisches Politstück und kein Historiendrama – Unmaßgebliche Gedanken zum Geschichtsdrama „Auf dem Weg zur Republik“]. In: *Gaoxiao lilun zhanxian* 高校理论战线 6: 47–49.
- Zhang Ying 张英 (2005): „*Zou xiang gonghe* de neimu gushi“ 《走向共和》的内幕故事 [Hinter den Kulissen von „Auf dem Weg zur Republik“]. In: *Nanfang zhoumo* 南方周末. Quelle: <http://book.sina.com.cn/news/c/2003-05-12/3/6360.shtml> (2.8.2005).
- zh.wikipedia.org 2006 = Eintrag „*Zou xiang gonghe*“ 走向共和 [Auf dem Weg zur Republik]. Quelle: <http://zh.wikipedia.org/wiki/走向共和> (4.4.2006).
- ja.wikipedia.org 2006 = Eintrag „*Sōkō kyōwa*“ [Auf dem Weg zur Republik]. Quelle: <http://ja.wikipedia.org/wiki/走向共和> (4.4.2006).